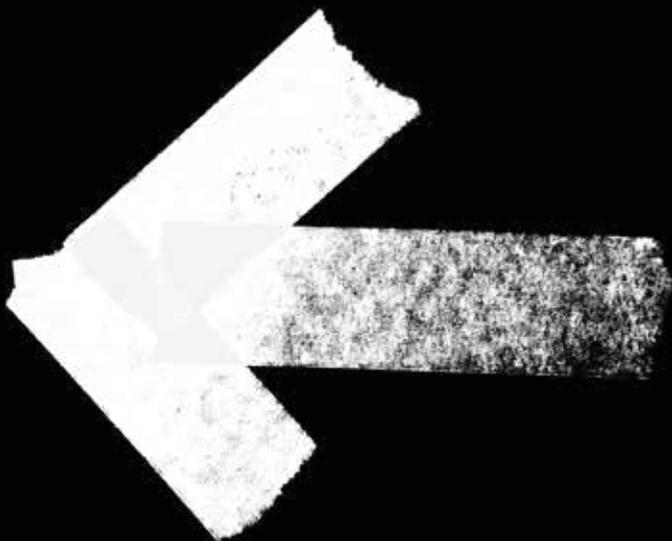


Alvariza / Ocampo

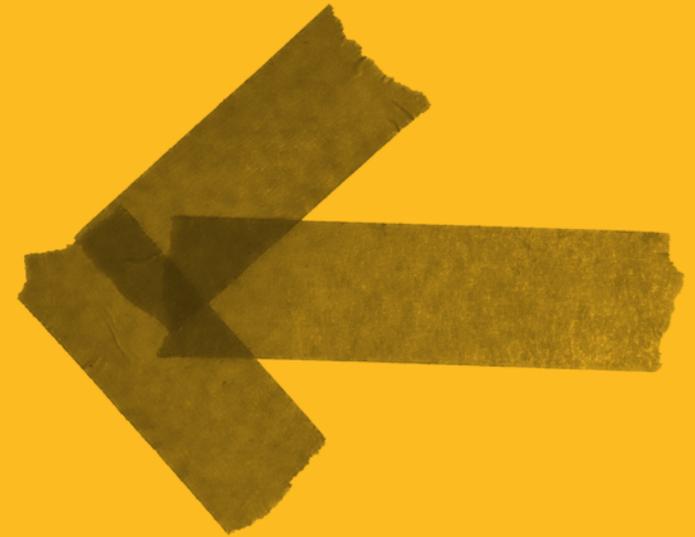
Dic. 2018 / Montevideo



## **DECONSTRUYENDO FICCIONES**

Un estudio discursivo  
de las piezas gráficas en el medio local

Deconstruir lo establecido es un ejercicio que nos invita a volver sobre nuestros pasos y visitar nuestras *verdades*



## **A QUIÉN LEA**

El diseño de este documento ha sido alterado por fines funcionales para asegurar su correcta lectura en el formato digital. La versión en papel ofrece un sentido de lectura inverso, lo que se presenta como metáfora del contenido de esta publicación.

Este proceso puede resultar incómodo

### **Ficción**

Del latín fictio, -ōnis.

Acción y efecto de fingir.

«Somos ficciones políticas, a diferencia del Quijote,  
ficciones políticas vivas, encarnadas» (Preciado, 2014)

## **DECONSTRUYENDO FICCIONES**

Un estudio discursivo  
de las piezas gráficas en el medio local

## AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a todas las personas que de alguna manera han aportado a este proceso de desarrollo colectivo. Por un lado a los autores y autoras que compartieron su contenido con nosotros: Joaquina Rivas, Leho de Sosa, María Mascaró, *Gabu*, Irene Guiponi y Juan Gallo. Por otro, a nuestra tutora Magalí Pastorino por habilitarnos un espacio de desarrollo y acompañarnos en un proceso vertiginoso y revelador.

# Resumen

La siguiente investigación, de carácter exploratorio y de enfoque político-discursivo, pretende indagar en la escena actual de la producción visual independiente de Montevideo que resiste a los discursos de la tradición de la subjetivación sexual. Dicho abordaje tiene como objetivo visibilizar las interrelaciones que se establecen entre estas producciones y las convenciones presentes en el contexto sociocultural local que opera como principal sistema de validación.

Esto requirió la construcción de un marco teórico que inicia por el *proyecto moderno* como gran perpetuador de un sistema heteronormativo del gobierno del cuerpo en la sociedad occidental. Este se detiene posteriormente en la imagen como tecnología política y dispositivo de ordenamiento social y por último en los discursos disidentes a este *sistema sexo/género* que proponen otros imaginarios que escapan a la repetición de algunos estereotipos específicos.

En una segunda instancia se realizó una búsqueda de diferentes emergentes visuales y, mediante una metodología cualitativa, se procedió con el análisis de los enunciados estéticos seleccionados como unidades de información de esta investigación.

Finalmente se desarrollaron conclusiones derivadas del proceso de investigación que funcionarán como disparadores de reflexiones teórico-prácticas sobre el valor del diseño de comunicación visual como herramienta política y su aporte específico en las reivindicaciones relacionadas con la perspectiva de género en Montevideo.

## Palabras clave

significación visual / proyecto moderno / estereotipos de género / disidencia / construccionismo

# Índice

11	<b>Introducción</b>
13	<b>Contextualización y problematización</b>
	PLANTEAMIENTO DE HIPÓTESIS 17
	PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 17
	OBJETIVO GENERAL 18
	OBJETIVOS ESPECÍFICOS 18
	ANTECEDENTES 18
	RELEVANCIA Y JUSTIFICACIÓN 18
17	<b>Construcción del problema de investigación</b>
23	<b>Marco teórico</b>
	CUESTIONAR LA REALIDAD: EL PROYECTO MODERNO Y LA OBJETIVACIÓN DEL MUNDO 23
	SUBJETIVACIÓN DE LA SEXUALIDAD: REFLEXIÓN SOBRE LA IMAGEN Y SUS DISCURSIVIDADES 27
	SEXUALIDAD DISIDENTE: DISCURSOS Y ENUNCIADOS ESTÉTICOS 43
47	<b>Marco metodológico</b>
	PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA 47
	MÉTODO 48
	UNIDADES DE INFORMACIÓN 48
57	<b>Análisis e interpretación de los enunciados estéticos disidentes</b>
	ESFERAS SOCIALES DE COMUNICACIÓN 57
	NEGOCIACIONES DE SENTIDO 60
67	<b>Reflexiones</b>
73	<b>Intercambios con la tutora</b>
	<b>Referencias bibliográficas</b>
	<b>Anexos</b>

# Introducción

Entendemos, como estudiantes de diseño, la relación intrínseca de la disciplina con el acontecer social, siendo ésta una actividad intelectual polifacética que interviene directamente sobre los procesos de construcción de sentido, ya sea colaborando a la reproducción de signos previamente instalados en el entramado social o bien relevando y desnaturalizando algunos constructos con el objetivo de transformar la sociedad.

Cualquiera sea el enfoque, resulta, a nuestro entender, de suma importancia visibilizar y reflexionar sobre los procesos a partir de los cuales se establecen algunas máximas que definen la *realidad* sobre la que trabajamos, como operadores culturales, con el objetivo de promover una aproximación más crítica a la hora de abordar cualquier tarea de diseño.

El proyecto moderno<sup>01</sup> ha sido uno de los grandes responsables, en la sociedad occidental, de la instalación sistemática y estratégica de ciertos imaginarios visuales asociados a la actuación de los roles de género *masculino* y *femenino*. Estos inevitablemente han filtrado los procesos de significación visual asociados a la temática, especialmente los del diseño, siendo éste una herramienta funcional al sistema dominante para la reproducción de los signos y convenciones sociales.

Sin embargo en la actualidad, tanto a nivel internacional como nacional, las expresiones de resistencia por parte de individuos y colectivos hacia las normas impuestas por el sistema heteronormativo son cada vez más frecuentes. Esto ha incidido en nuestro contexto local, tanto a nivel político y social como a nivel cultural y así, de forma inevitable, en el universo de la producción gráfica, invitando a algunos agentes culturales a revisar los procesos de significación visual tradicionales.

Es así que en este trabajo se aborda la imagen como una herramienta productora de subjetividad capaz de intervenir en la formulación de nuestro imaginario colectivo<sup>02</sup>. Reparar sobre este aspecto habilita, tanto la visibilidad de las metáforas y enunciados estéticos<sup>03</sup> en torno a los cuales estos imaginarios —las *realidades* que los sostienen— se organizan, así como la identificación de sus efectos en el entramado social.

---

01 Término utilizado por Rubén H. Pardo en «Verdades e historicidad. El conocimiento científico y sus fracturas» (2002) donde refiere a la comprensión científico-técnica del mundo, donde la racionalización absoluta de la sociedad dicta fines y valores para un manejo «práctico y ético» de la misma.

02 Conjunto de conceptos, símbolos y signos que conforman la matriz de sentido de un grupo de sujetos en un marco espacial y temporal específico.

03 Noción tomada de las Crónicas del curso de Estética y Diseño I de la Licenciatura de Comunicación Visual, FADU, Udelar, 2018. Documento consultado el 28/08/2018. Aquí se parte del concepto de *enunciado* propuesto por Bajtín, en su obra *El problema de los géneros discursivos*, (donde el discurso se presenta en constante diálogo con el contexto sociocultural específico) para definir aquellos enunciados visuales que emergen del mundo imagen estetizado en el que vivimos.

Entendiendo al diseño como una práctica social que trabaja directamente en el universo de la significación visual, nos proponemos a partir de esta Tesis de Grado, explorar los enunciados estéticos que tienen por objetivo deconstruir los discursos de la tradición sexual que como sujetos sociales replicamos sistemáticamente, así como la manera en que éstos emergen en la actualidad montevideana. Esta exploración resulta de la selección y el posterior análisis de algunas producciones visuales que proponen otros horizontes de sentido sobre la sexualidad a través de la imágenes por medio de diversas técnicas.

A través del relevamiento bibliográfico se establece un marco teórico que colabora a la visibilización de los mecanismos mediante los cuales la significación visual ha jugado un rol decisivo en la construcción de estereotipos de género específicos que se han transformado, en Occidente, en una de las grandes *ficciones políticas*<sup>04</sup> (Preciado, 2014) cuyos ecos aún persisten.

En esta lógica de desmantelamiento que supone la puesta en crisis de constructos arraigados como realidades sociales, abordamos la problemática a partir de la articulación de teorías desarrolladas por autores como Preciado, Butler, de Lauretis, Heidegger, Ibañez, Foucault, Byung, entre otros, quienes colaboran en el ejercicio de la sospecha y el cuestionamiento como catalizadores del pensamiento crítico.

A partir de una perspectiva construccionista<sup>05</sup> se propone el análisis crítico del discurso como eje articulador de esta investigación. Luego del relevamiento y posterior selección de aquellos enunciados estéticos que atentan contra el orden *natural* establecido, se procede con el abordaje de éstos mediante una técnica de análisis resultante de la combinación de dos marcos teóricos, el de Roland Barthes y el Mijaíl Bajtín.

A través de este trabajo de tesis se pretende aportar a la visibilización de un acontecer social que ha sido, en los últimos años y a nivel internacional, una constante en aumento en la agenda política y social, poniendo en crisis el paradigma de nuestra época y por ende con consecuencias directas en la significación visual. En ese sentido se reflexiona sobre el rol del comunicador visual como agente de cambio y sobre las dificultades a las que se enfrenta a la hora de abordar temáticas de esta índole, complejas y multidisciplinarias, instauradas en un entramado socio-histórico-político-cultural, del cual es parte (Pastorino; Valeta y González, 2011, 37).

04 Ficciones políticas: Según Beatriz P. Preciado todos constituimos ficciones políticas encarnadas y vivas, dentro de un marco macropolítico de sociedades que controlan las subjetividades de género, de raza y de clase. Su investigación se fundamenta también en un programa filosófico de búsqueda genealógica de la emergencia de estas ficciones corporales, encarnadas a través de técnicas específicas e históricas de normalización del cuerpo y la subjetividad. Masculino/Femenino; Normal/patológico; Hetero/Homo: escenas de reconocimiento médico-jurídico, inventos del discurso médico desde el siglo XIX. (Preciado, 2014)

05 Como plantea Hernán Rodríguez Villamil la «perspectiva constructivista desde lo social es considerada construccionista en cuanto que la construcción del conocimiento no es sólo a nivel intrapsíquico, de un sujeto, sino interspsíquico, a nivel colectivo» (Revista Educación y Desarrollo Social - Bogotá, D.C., Colombia - Volumen II - No. 1 - Enero - Junio de 2008:72).

## Contextualización y problematización

Vivimos en una época donde el mundo que nos rodea pareciera presentarse frente a nosotros de forma coherente y natural. La *realidad*, ese concepto universalmente consensuado, nos permite entender y justificar este mundo racional apoyándose en relatos como la *verdad*, la *lógica* y la *objetividad* que operan como los moderadores —cuidadosos, infalibles y omnipresentes—, de los discursos hegemónicos que determinan nuestro estado de las cosas y por lo tanto modelan nuestra percepción del mundo.

Este proyecto moderno encuentra su sustento irrefutable en la ciencia, articulando sus discursos supremos en las múltiples esferas de lo social mediante la construcción de márgenes y coordenadas binarias entre lo posible y lo imposible, lo correcto y lo incorrecto, delimitando así una *imagen del mundo*<sup>01</sup> específica (Heidegger, 1996). En ese sentido el lenguaje y sus diferentes expresiones, que en este esquema son presentadas como meras herramientas de representación, resultan claves para la construcción y perpetuación de esta cultura *objetiva* que colabora al control y a la subjetivación del sujeto social. En un mundo estetizado como el de hoy, esta subjetivación se da particularmente mediante la producción y reproducción de imágenes que funcionan como los enunciados estéticos por excelencia y que modelan *nuestra realidad*.

Uno de los consensos más sólidos que este régimen ha logrado perpetuar está orientado al gobierno del cuerpo, particularmente a la regulación de la sexualidad. El sistema de identificación o «aparato de verificación» (Foucault, 2001: 41) instaurado por la Modernidad en relación a la normalización de la subjetividad sexual se concibe como un dispositivo de control social en el que, a través de lo *moralmente correcto* o *natural*, se contribuye a la segregación, excluyendo todo aquello que traspasa los límites establecidos. La asunción y puesta en práctica de este sistema *sexo/género*<sup>02</sup> (Butler, 2007) ha cobrado valor mediante la propia encarnación, escenificación y reproducción colectiva.

Sin embargo, en la actualidad y a nivel internacional, resulta cada vez más frecuente encontrarse con individuos o grupos que se resisten y manifiestan frente a este disciplinamiento de su sexualidad a través de la elaboración de discursos que divergen de la lógica heteronormativa dominante y proponen otros códigos de significación asociados al género: desde nuevas formas

01 Noción utilizada por Heidegger en La época de la imagen del mundo, *Caminos de Bosque* (1996), para referirse a la visión particular del mundo de la época moderna, es decir la expresión de la vida del hombre, donde la imagen deviene la configuración de la producción representadora mediante la cual «el hombre pone en juego el poder ilimitado del cálculo, la planificación y la corrección de todas las cosas». Aquí éste lucha por ser aquel que pone toda las normas para así asegurar, estructurar y expresar su visión como representación del mundo.

02 Mecanismo cultural regulado para convertir a hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciados y jerarquizados (Butler, 2007).

de vestirse, de hablar, de escribir, de habitar o concebir los espacios, hasta nuevos códigos de significación visual con el objetivo de quebrar el ordenamiento social actual. Esta alteridad encuentra sus *permeaciones*<sup>03</sup> inevitables en el lenguaje, ya sea escrito, oral o visual —específicamente en la imagen—, cuya materialización es indisoluble de sus contextos sociales, políticos, históricos y culturales específicos.

En Uruguay, más precisamente en Montevideo (por ser la capital política, administrativa y cultural del país), la situación no es ajena a la coyuntura internacional. En los últimos años, las diferentes expresiones populares disidentes relativas a género y sexualidad han ido creciendo de forma exponencial hasta convertirse hoy en las luchas sociales por antonomasia, lo que ha logrado repercusiones en varios sectores.

Una de las luchas que más resonancia ha tenido en el contexto local son los feminismos, movimientos internacionales que surgen en el siglo XX a partir de la toma de conciencia por parte de algunos colectivos de mujeres que se resisten a la opresión, dominación y explotación de la que han sido objeto en el seno de la soberanía patriarcal<sup>04</sup>. Los mismos han estado en constante revisión y reformulación a lo largo de su existencia, adaptándose a los diferentes contextos históricos y geográficos. Estos siguen siendo, al día de hoy, movimientos referentes contra las formas de ejercicio tanatopolítico del sistema hegemónico<sup>05</sup>. Por otro lado, con una notoriedad más contemporánea, surgen también movimientos transexuales<sup>06</sup>, transgénero<sup>07</sup> y *queer*<sup>08</sup> que están proponiendo un asalto colectivo a la epistemología hegemónica de la diferencia sexual, o sea, poniendo en cuestión las nociones de masculinidad y feminidad que se han ido replicando sistemáticamente.

En su accionar, estas agrupaciones han buscado alterar la estructura de diferentes formas, ya sea a través de manifestaciones sociales organizadas (8M, Marchas de Orgullo y Diversidad), acciones en el ámbito gubernamental (creación de la Secretaría de la diversidad de la Intendencia de Montevideo, Semana de Arte Trans, Semana del Orgullo LGTBQ<sup>09</sup>, Setiembre mes de la diversidad - la ciudad celebra y reivindica, Ley Integral para Personas Trans), propuestas en el ámbito académico (Jornadas de debate feminista en Facultad de Ciencias, creación de cursos e instancias con la temática de género en ámbitos de la enseñanza del diseño), organización de actividades

03 Se utiliza el término *permeaciones* como metáfora que remite al traspaso de una *cosa* a través de otra. Es decir, a aquello que por medio de la superación de los límites establecidos modifica la situación existente.

04 Poder político supremo ejercido por hombres en las diferentes organizaciones sociales.

05 El elemento compositivo *tanato* significa *muerte*. Es un término que refiere a aquellos sistemas o técnicas que ejercen y distribuyen violencia y, en último término, muerte (Preciado, 2014b).

06 Transexual: Término que designa a una persona que está en vías de llevar a cabo, llevando a cabo o que ha llevado a cabo una cirugía de reasignación de sexo.

07 Transgénero: Persona que vive con un sexo/género que no es el que le fue asignado al nacer, pero que no ha pasado por cirugía de reasignación de género.

08 *Queer*: Personas cuya sexualidad y/o identidad de género difiere de las opciones hegemónicas (heterosexual, binaria de género).

09 LGTBQ, lesbianas (mujer que se siente emocional o físicamente atraída por mujeres); gays (hombre que se siente atraído emocional o físicamente por alguien del mismo sexo); bisexuales (orientación sexual en la que una persona se siente atraída por ambos sexos, mujeres y hombres); transexuales, transgénero y travestis (alguien que se viste con ropa que se asocia al sexo opuesto al suyo de nacimiento); intersexuales (posesión de características físicas de ambos sexos); *queers*. Téngase en cuenta también identidades no comprendidas en la sigla como pansexuales (personas quienes aman a personas sin importar género, sexo, o identidad sexual) y asexuales (persona cuyo deseo sexual es bajo o nulo).

culturales (Vivan las Mujeres en Centro MEC, Jaque en el CCE, Alteridades en Centro Subte, Feria Feminista Itinerante), así como la utilización de un género neutro en el lenguaje verbal y escrito («todes», «todxs»), entre otras estrategias.

Estos corrimientos a nivel social han tenido un impacto directo en el universo de la significación visual, invitando a los productores de imágenes involucrados en estas iniciativas, a elaborar estrategias alternativas que acompañen estos discursos, revisando aquellos parámetros visuales hegemónicos que hasta ese momento parecían ser absolutamente *lógicos* y *naturales*, y carecían de cualquier intencionalidad aparente.

Esto, que compone nuestro campo de problema, ha sido visto como una oportunidad por parte de múltiples artistas y diseñadores independientes<sup>10</sup> para utilizar sus herramientas visuales como vehículo de exploración y reflexión sobre la representación política y la construcción de nuevos enunciados estéticos relativos a la sexualidad. Consideramos que, a diferencia del trabajo por encargo, esto involucra directamente el posicionamiento ético y político del diseñador o artista frente a la temática, y su posicionamiento consciente como operador cultural.

Estas propuestas independientes acaban por jugar un rol importante en el entramado subjetivo en el que se constituye el sujeto social y donde se dibujan los límites y las significaciones de su imagen del mundo, dado que, sin ningún intermediario ni restricción normativa, el lugar para la experimentación es mayor. Aquí aparecen las intenciones discursivas detrás del enunciado estético, cuyo impacto, valoración y credibilidad dependen en mayor medida de la destreza del comunicador para cuestionar o resignificar los acuerdos implícitos presentes en nuestra sociedad mediante una propuesta visual.

Es por eso que, como diseñadores y productores de imágenes, el interés de esta investigación radica particularmente en la utilización de la imagen como acción discursiva intencional, develando sus efectos como práctica reguladora y constituyente capaz de construir o deconstruir las grandes ficciones (Preciado, 2014) instauradas en el imaginario colectivo de nuestra sociedad. Se pretende entonces identificar, dentro de Montevideo, de qué manera se manifiesta la alteridad en los enunciados estéticos elaborados por los comunicadores visuales con el fin de proponer nuevas significaciones asociadas a la sexualidad y al género.

En estas expresiones aparecerán implícitos tanto el bagaje de creencias individuales latentes en el comunicador visual como también las del contexto ideológico de producción donde éstas se materializan. En otras palabras, si el lenguaje, y por ende la imagen como herramienta discursiva, son indisolubles del acontecer social, ¿cómo hacen éstos para escapar o rebelarse frente a los estereotipos de las ideologías dominantes?

10 Entendemos por *independiente* a aquellos productores visuales que operan por iniciativa propia sin depender de un encargo o designación externa. Su motivación responde a inquietudes personales o a afiliaciones a causas que entendiéndolas válidas.

# Construcción del problema de investigación

## PLANTEAMIENTO DE HIPÓTESIS

### Hipótesis principal

Los enunciados estéticos como herramientas discursivas parten y dependen tanto de los acuerdos y convenciones presentes en nuestra sociedad como de sus asociaciones para producir los discursos visuales que definen nuestra percepción particular del mundo.

### Hipótesis secundaria

A su vez podríamos pensar que esa afectación sobre nuestra percepción depende en gran medida de la permeación de los enunciados estéticos y sus discursos presentes en la matriz social de nuestra ciudad.

## PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles serían los discursos y las estrategias presentes en los enunciados estéticos disidentes relativos a la subjetivación sexual que emergen actualmente en Montevideo? Nos preguntamos si la propuesta local en su totalidad presenta una diversidad de resoluciones que responde a expresiones particulares de cada individuo o grupo o si se identifica algún patrón visual.

Por otro lado, ¿los enunciados estéticos en Montevideo toman elementos de las tendencias internacionales sobre esta cuestión o recurren a códigos locales?

Para responder a estas preguntas nos proponemos revisar primero los consensos de la tradición moderna, sus dispositivos de instalación internacional y el rol de la imagen en este esquema de subjetivación.

## OBJETIVO GENERAL

Explorar los discursos y las estrategias presentes en los enunciados estéticos relativos a la subjetivación sexual que emergen actualmente en Montevideo con el objetivo de deconstruir las ficciones de género.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir los discursos presentes en los enunciados estéticos que colaboran a deconstruir las ficciones de género.
- Analizar los diferentes emergentes visuales con el fin de establecer una base hacia nuevas reflexiones sobre la *significación visual* en Montevideo.
- Reflexionar sobre el uso de la imagen en el diseño, con el objetivo de visibilizar el ejercicio de la disciplina en la construcción de un imaginario social y entender así su rol en el entramado social como aspecto clave de su desarrollo.

## ANTECEDENTES

A lo largo de nuestra búsqueda de herramientas teórico-prácticas para el desarrollo de nuestra Tesis de Grado, hemos dado con diversidad de producciones, las cuales han servido como insumo para la articulación y construcción de conocimiento tanto académico como personal. A continuación se desarrollan algunas de ellas que, ya sea por su abordaje o ámbito de producción, entendimos pertinente establecerlas como antecedentes.

El trabajo *Cartografías del objeto-tabú o cómo pensar las prácticas sociales desde una psicología de la forma enmarcada en un centro universitario de diseño*, realizado por Magalí Pastorino (Pastorino et al, 2011), el cual se encuentra enmarcado en una actividad interdisciplinaria propuesta por los estudiantes y docentes del curso Psicología de la Forma (EUCD - FADU - UdelaR, 2010) en conjunto con el Departamento de Trabajo Social del Inau, aborda temáticas concernientes a nuestro marco teórico y por ello fue utilizado como fuente de información. En dicho texto se articulan conceptos como: proyecto moderno y sus discursividades, producción de subjetividad y prácticas sociales, emergentes discursivos enmarcados sociohistóricamente, el quehacer social del diseño y su dimensión ética, la representación y la otredad.

Dentro del texto *Diseño, representación y poiesis. Apuntes para el desarrollo de una teoría comunicacional del diseño* (Danta, 2011) escrito por Richard Danta, nos situamos sobre la concepción del diseño desde una perspectiva antropológica, como producto y productor de sociedad, entendiendo a sus producciones como objetos de semiosis actuando dentro de contextos específicos. Entendimos a la práctica del diseño como una actividad «donde nos producimos al producir los objetos de diseño» (Danta, 2011: 118).

Por otro lado, en el proceso de construcción de nuestra línea investigativa nos encontramos con uno de los trabajos del estudio de diseño, referente a nivel mundial, Sagmeister & Walsh. El mismo consiste en el diseño, elaboración y venta de artículos diversos (figs.1-2) bajo la consigna *Sorry I Have No Filter*<sup>01</sup>, «Lo Siento, No Tengo Filtro» con el fin de recaudar fondos para visibilizar y fomentar el rol de las mujeres en la industria creativa. Al enfrentarnos con las piezas de esta colección nos encontramos con que las características enunciativas utilizadas para referirse a las mujeres y defender su lugar no hacían otra cosa —a nuestro entender— que perpetuar o reafirmar roles de género, e incluso intentar la obtención de derechos mediante los estereotipos heteropatriarcales establecidos.



Figs. 1-2. Productos de la campaña *Sorry I Have no Filter* (2018), del estudio Sagmeister&Walsh. Fuente: [www.sorryihavenofilter.com](http://www.sorryihavenofilter.com)



A partir de la inquietud generada por este caso entendimos el desafío al que se enfrenta el diseñador a la hora de trabajar la significación visual —específicamente a través de la imagen— para el planteo de nuevos códigos que sean funcionales a este cambio de paradigma. Esto nos llevó a poner a la imagen y la significación visual en el campo de problema principal de nuestra investigación.

Dentro de nuestro mismo ámbito académico específico encontramos como antecedente la Tesis de Grado escrita por Cynthia Olgúin (LDCV - FADU - UdelaR, 2014), la cual se titula: *Desafíos del diseño: de la tematización a la estrategia comunicacional para la producción de un sistema de piezas gráficas para poner en debate los procesos de abyección en el campo de la sexualidad*. La misma fue realizada en el marco de su proyecto final de carrera, el cual surge a partir de un encargo específico, «la producción de un sistema de piezas gráficas que pretenden poner en debate los procesos de abyección en el campo de la sexualidad». En esta tesis —en concordancia con la nuestra— se

01 Por más información visitar: [www.sorryihavenofilter.com](http://www.sorryihavenofilter.com)

abordan temáticas como diversidad sexual, alteridad y performatividad, pero entendiendo sus afectaciones dentro de un espacio educativo particular con sujetos específicos (adolescentes).

Por último, dentro de otra rama del diseño en Montevideo, los estudiantes Maite Sosa y Guzmán Bergerau (EUCD - FADU, UdelaR), se encuentran en el desarrollo de su Tesis de Grado la cual consiste en una investigación sobre identidad, vestimenta y vestuario. Si bien dicha investigación está en construcción, este equipo de estudiantes presentó, en el marco de las 5.ª Jornadas de Debate Feminista (Facultad de Ciencias Sociales, del 11 al 13 de julio, Montevideo, 2018), una charla llamada *Cuerpxs Vestidxs: género y subversión desde la vestimenta*, la cual abordó la temática de género, enfocada en cómo se construye esta categorización a través del cuerpo, la imagen del cuerpo y las prácticas corporales, teniendo a la vestimenta como vehículo. La búsqueda de códigos de significación relativos al género en otras disciplinas nos habilita a comprender la dimensión amplia de esta problemática.

## RELEVANCIA Y JUSTIFICACIÓN

Esta investigación pretende —a través de la problematización del trabajo con la imagen— visibilizar al diseño como un productor de pensamiento. En un mundo sobre-estetizado como el nuestro

...propulsado por un capitalismo cognitivo, los sistemas de validación del diseño (los ámbitos institucionales como las muestras, publicaciones, premiaciones, institución educativa, etc.), las estéticas dominantes del gusto, la comunicación y su flujo, el pensamiento crítico, devinieron en un aparato de consenso dentro de lo que Fernández llama: etapa avanzada de capitalismo globalizado (Pastorino et al, 2011: 16-17).

Es por esto que mediante el abordaje construccionista de esta investigación, se pretende revisar los procesos históricos y sociales en los que la imagen opera como rectora de la *verdad* y su vínculo directo con los intereses económicos de la época moderna que hoy definen, en gran medida, la forma en la que entendemos el mundo en el que vivimos. En ese sentido el diseño —disciplina que utiliza la imagen como herramienta de significación— se ve directamente afectado por esos procesos desde su concepción en el esquema social. Según Richard Danta, «el diseño y sus productos son signos (y objetos) que circulan en un contexto industrial que los condiciona (o que por lo menos, es capaz de condicionarlos si logra apropiarlos para las lógicas fetichistas del mercado)» (Danta, 2011: 132).

En esa línea, nos propusimos saber qué sucedía con la imagen y aquellos enunciados estéticos que pretenden de forma genuina alterar el orden establecido de las cosas, y qué sentidos estarían colaborando a construir en el mismo acto de comunicar. Así, no se trata solamente de estudiar el fundamento teórico de las estructuras del lenguaje sino preguntarse cómo se usan en un contexto sociocultural específico, dado que es allí donde se construye y pone en práctica la significación.

Para materializar esa búsqueda decidimos enfocarnos en el campo de la subjetivación sexual dentro de Montevideo que, de forma efervescente y compleja, ha tenido en los últimos tiempos sus permeaciones en el universo de la producción de imágenes y la comunicación visual. Esto

despertó nuestro interés por entender cuáles eran los discursos presentes en nuestra ciudad en relación a este campo de problemática.

El lector podrá plantear que dicha selección es *oportunist*a, debido a la resonancia que ha tenido esta problemática en la actualidad. Respecto a esto debemos decir que nuestro interés y, posterior selección, nace a partir de una doble inquietud, la personal y la disciplinar. Entendemos que como seres sociales y comunicadores visuales no podemos ser ajenos a la coyuntura que se manifiesta en nuestro contexto inmediato y en ese sentido el abordaje de esta problemática, desde nuestro ámbito y otros, contribuye a una comprensión más amplia.

También se podrá fundamentar que este campo se encuentra *sobreinvestigado* —si es que ello es posible— y por lo tanto no sería precisamente relevante su abordaje. Dicho argumento se podría tomar como cierto, las investigaciones y acciones sobre la perspectiva de género abundan, sobre todo en las Ciencias Sociales y la Psicología; sin embargo, desde nuestro ámbito (dentro de la academia, en una instancia de Tesis de Grado de una carrera de diseño, sobre la temática sexo/género y el uso de la imagen en Montevideo) según las investigaciones relevadas, entendemos que son escasas o de un abordaje diferente al nuestro.

En otro orden de cosas, lo relevante de esta aproximación es que el análisis y la observación se focalizan en producciones de imágenes independientes, aquellas que se entienden fuera de la estructura social dominante. Allí se podrá visibilizar cuáles son los acuerdos implícitos en nuestra sociedad relativos al género y de qué forma estos productores de imágenes asumen la tarea de deconstruirlos. Esto inevitablemente nos permitirá ver los límites percibidos por los autores en nuestra sociedad así como los universos alternativos a los que éstos nos convidan. ¿Existen diversos enfoques? ¿Qué nos invita a reflexionar esto y por qué?

Este enfoque pretende enfrentar al lector a la dimensión social del diseño, abriendo una reflexión en relación al abordaje crítico, ético y político de los problemas de la representación visual, asociados al acontecer actual y su habitabilidad. Se trata en ese sentido de ampliar el campo de la mirada desdibujando los límites del mundo, no sólo a nivel estético sino también a nivel humano, visibilizando otros espacios de los que apropiarse.

Esto pretende evidenciar el rol del diseñador como agente activo en la construcción del Montevideo en el que vivimos y de las significaciones allí presentes. Invita a una toma de conciencia en el lector-diseñador-comunicador visual, es decir, a que tome la *crítica*, el *cuestionamiento* y la *duda* como herramientas en la construcción de su lugar de práctica, ya que como plantea Chaves «dentro del conflictivo y complejo entorno social y económico en el cual se ejerce la profesión, es necesario asumir una postura crítica frente al modelo de sociedad imperante» (1997: 32).

En última instancia, quisiéramos destacar el marco en el cual se desarrolla nuestra investigación. Es fundamental que desde las instituciones académicas donde se imparte la enseñanza de la disciplina (germinadoras y formadoras de futuros vectores de sociedad<sup>02</sup>) se brinden los espacios para la producción y difusión de conocimientos entre pares sobre la situación actual de nuestra sociedad, permitiendo así tanto la formación profesional como la ciudadana.

02 Entendemos por *vectores* aquellos sujetos que, por medio de su accionar, delinear ciertos caminos de sentido en la matriz social en la que operan.

# Marco teórico

## CUESTIONAR LA REALIDAD: EL PROYECTO MODERNO Y LA OBJETIVACIÓN DEL MUNDO

### Objetivación del mundo, subjetivación del hombre

La Modernidad ha cristalizado, en nuestra cultura occidental<sup>01</sup>, una serie de postulados que de cierta forma convierten al ser humano en un sujeto pasivo, que aguarda ser embestido y sorprendido por las maravillas de la «realidad» y sus aprendizajes sobre el mundo. Esta es una forma sencilla de transitar nuestra existencia, casi que bastaría con no hacer demasiadas preguntas y dejarse llevar por la corriente.

Sin embargo, el concepto de *diferencia* de Derrida nos invita a cuestionar esta visión de las cosas entendiendo que, en ese consenso tranquilizador, probablemente otras visiones hayan sido descartadas (Sztajnszrajber, 2015). En ese sentido este trabajo de investigación pretende colaborar al desmontaje y a la visibilización de las estructuras operantes en este contexto.

El discurso científico, uno de los encargados de mantener ese equilibrio hipnótico, es lo que estructura cuidadosamente la «realidad» sobre la cual gravitamos, atraídos por mecanismos complejos que muchas veces resultan imperceptibles para el sujeto social. El mismo opera como retórica de la «verdad» y se presenta como guardián irrefutable del ordenamiento cognitivo, disolviendo los posibles emergentes que puedan atentar contra ese orden establecido. En ese sentido, la Modernidad se proyecta hacia un *ideal de una racionalidad plena* que articula sus discursos hegemónicos para alcanzar una validez absoluta e universal.

...El proyecto moderno de una racionalización plena de la realidad conlleva dos ideales: el de alcanzar un conocimiento universal y necesario del mundo y, a la vez, el de lograr la formulación de una *ética de validez universal*. Esto quiere decir que a la modernidad le es inherente una idea de conocimiento y de verdad muy «fuerte», dado que en ella se confía la posibilidad de determinar las leyes que —desde siempre y necesariamente— han regido y regirán la naturaleza. A esto se le añade la creencia en la posibilidad de lograr algo parecido en el ámbito de la moral. Es pensable y realizable —siempre dentro de los ideales del paradigma moderno— una ética fundada en la pura razón.

---

01 Entendemos necesario hacer esta salvedad ya que (más allá de las diferencias de grado entre las culturas que comprende lo *occidental* respecto a las temáticas desarrolladas en este trabajo), existen otras culturas que están atravesadas por otros paradigmas epistémicos y no sería conceptualmente adecuado integrarlas.

Y ésta, en la medida en que sería puramente racional (...) tendría —entonces— la propiedad de la universalidad, esto es, podría ser considerada como válida para todo ser racional... (Pardo, 2002: 48).

En este proyecto moderno de construcción de sentido, el mundo se clasifica bajo estándares regidos por lo *científico* y lo *moralmente correcto*, conceptos que se refugian dentro de los márgenes establecidos por los contratos sociales que denominamos *Naturaleza* y *Realidad*. Esto ha garantizado la posibilidad de modelar el mundo de una forma específica, reduciendo la multiplicidad y diversidad de cosas bajo ciertos principios únicos.

La forma de ordenamiento más fértil ha sido la categorización binaria (bueno/malo, blanco/negro, rico/pobre, norte/sur, feo/bello, hombre/mujer, natural/cultural) que ha cargado de sentido intencionado a las cosas de este mundo. En consecuencia, todo lo que se presente como una alternativa debe *renaturalizarse* en beneficio del sistema o entenderse como una excepción o un accidente, lo que acaba fortaleciendo este discurso y verificando su aparente regularidad (Preciado, 2002). Pero ¿cómo hizo el discurso científico para posicionarse como símbolo o sinónimo de la verdad?

El mismo se ha ganado su lugar reposando cómoda y firmemente sobre la «ideología de la representación» que versa sobre cuatro *mitos* clave: el *conocimiento válido* como *representación fiable* de la *realidad*, el *objeto* (o la objetividad) como elemento constitutivo del mundo, la *realidad* como entidad independiente de nosotros, y la *verdad* como criterio decisorio (Ibáñez, 1992). En ese sentido y antes que nada se ha tenido que:

...arrancar ese criterio [la verdad] fuera de la esfera de lo que es «simplemente humano» y situarlo en otro lugar, en un lugar que fuese inmune a nuestras cambiantes apreciaciones y el mejor de todos los lugares posibles no era si no la propia «realidad». De esta forma no éramos «nosotros» si no que era la realidad ella-misma quien se encargaba de decirnos si lo que afirmábamos acerca de ella era acertado o no lo era (Ibáñez, 1992: 247).

Se nos ha hecho creer que no somos nosotros mismos quienes construimos la «realidad» como criterio de validez si no que ésta nos antecede y nos trasciende.

En este esquema se sostiene que el conocimiento científico es válido en la medida que éste se corresponda con la *realidad*. Pero si esto es así, y uno pretende ser medianamente crítico, es inevitable preguntarse ¿cómo podemos entonces pretender que éste a su vez nos debeve la *realidad*? Aquí el problema reside en que para saber si dos cosas se corresponden hay que compararlas y para poder hacerlo es necesario que éstas sean independientes entre sí. Básicamente y según este discurso, estaríamos constantemente recibiendo una *traducción* de la *realidad*, sin embargo nunca podríamos compararla con el *original* para evaluar su presunta fidelidad.

En ese sentido, ¿por qué decimos que estamos *reproduciendo* o *representando* una *realidad* a la que no tenemos otro acceso que esa propia reproducción? Según Ibáñez (1992: 249), «abandonar la creencia de que el conocimiento válido, o adecuado, es adecuado precisamente porque *representa* correctamente aquello sobre lo cual versa, es un paso obligado para...» comenzar a desentrañar el funcionamiento de este sistema y entender que no existe una *realidad* que nos antecede, si no que ésta existe en la medida en que la entendemos, la interpretamos, en fin, la producimos. De hecho,

las grandes verdades o mejor dicho las grandes *ficciones* (Preciado, 2014) de la humanidad no han dejado de desplazarse en la historia, y así las «voluntades de verdad» (Foucault, 1992: 18).

En esa línea, la *objetividad* debe ser también cuestionada, dado que es este concepto el encargado de borrar las huellas dactilares del sujeto productor sobre el conocimiento producido. «La estricta dicotomía sujeto-objeto, garantía de la *objetividad* conduce a *autonomizar el producto* (...) *de sus condiciones de producción*» (Ibáñez, 1992: 250). Este proceso de autonomización es el que acaba perpetuando al conocimiento como una *verdad preexistente*, carente de autor. En ese sentido, incluso el famoso sentido común, propio del pensamiento *objetivo*, es una construcción coherente al sistema y lo que éste prevé para su correcto funcionamiento. Ibáñez señala de forma provocativa, que en la *realidad* no hay «sencillamente nada (...) sólo hay lo que ponemos en ella» (1992: 252). Así, las cosas del mundo existen de la forma que las vemos gracias a cómo las vemos; lo que somos y las convenciones que hemos creado hacen que las cosas sean *reales* o *verdaderas*.

A lo largo de la historia, las instituciones, parámetros y dispositivos que adjudicaban *verdad* (mitología, religión, ciencia) y la controlaban han ido cambiando según los intereses de la época y con éstos las significaciones del mundo. En este período moderno es la ciencia la encargada de concebir y producir la imagen del mundo específica que todos vemos y reproducimos en nuestro propio habitar. «El fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen. La palabra imagen significa ahora la configuración de la producción representadora. En ella, el hombre lucha por alcanzar la posición en que puede llegar a ser aquel ente<sup>02</sup> que da la medida a todo ente y pone todas las normas» (Heidegger, 1996: 8).

Esto resulta bastante paradójico dado que, si en la Edad Moderna «lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce» (Heidegger, 1996:6), uno a simple vista podría pensar que la esencia de esta época está «en el hecho de que el hombre se libera de las ataduras medievales liberándose a sí mismo» (Heidegger, 1996: 5-6) y volviéndose el principal *sujeto* de referencia a través del cual las cosas de ese mundo se definen. Sin embargo esta esencia sólo se sostiene en la superficie, puesto que en este proceso de objetivación del mundo por parte del hombre éste sufre a su vez una profunda subjetivación. En ninguna otra época anterior se «ha creado un objetivismo comparable y en ninguna otra época precedente adquirió tanta importancia lo no individual bajo la forma de lo colectivo». (Heidegger, 1996: 5).

### El lenguaje como dispositivo de perpetuación y ordenamiento social

Dicho esto, es pertinente preguntarnos ¿de qué manera la Modernidad y la ciencia han instalado la imagen del mundo específica que los sujetos sociales reproducimos en nuestro propio habitar? Para entender el mecanismo debemos de abocarnos en una primera instancia al estudio del lenguaje. Si bien la concepción moderna del lenguaje plantea a éste como un mero medio de

02 *Ente* refiere a *entidad*, a una *cosa* que es diferente a su *ser*. *Cosa*, *entidad* o *ente* es todo aquello que es. *Ser*, refiere a la característica más general, abstracta y anterior. Hacer inteligible el *ser* es imposible ya que a la hora de ponerlo en palabras este se *cosifica*. (Sztajnszrajber, 2015)

expresión y de referencia de los significados implícitos en el mundo y por ende como una puerta de acceso a lo *real*, esto podría no ser tan así.

Por el contrario, éste es uno de los principales dispositivos de perpetuación y ordenamiento social que produce y configura la *realidad* cognitiva en los diferentes contextos sociales, políticos, históricos y culturales específicos mediante diversas herramientas semióticas. En ese sentido, toda producción cultural enmarcada en un contexto dado colabora a la perpetuación de imaginarios, tan subjetivos como específicos, transformándose así en discursos que cargan de subjetividad e intencionalidad al mundo que nos rodea.

Como cita Eira (Eira, 2011: 80), se debe tratar a «...los discursos como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan (Foucault, 1966) y abandonar la consideración de los discursos como conjuntos de signos o elementos significantes que son la representación de una realidad. (Garay, A, Iñiguez, L., y Martínez, L.; 2005)». Es así que, en un contexto socio-histórico específico «... los sujetos constituyen, reproducen y transforman el orden y las relaciones sociales» (Eira, 2011: 70).

Debido a esto es que a la hora de hallar «certezas» en los significados debemos de abocarnos a la convención, al uso de éstos en un contexto socio-histórico concreto, ya que es allí donde radican sus sentidos (Pastorino et al., 2011). ¿Qué entendemos por *convención*? los «...sistemas de reglas a las que no se puede sino obedecer si uno quiere comunicarse, hablar o participar en el intercambio social simbólico» (de Lauretis, 1992: 12).

Dentro de este ejercicio del lenguaje —de la articulación sucesiva de enunciados—, es donde actúan los discursos y, mediante la producción intencionada de éstos, se establecen y configuran las relaciones de poder. A decir de Foucault:

...en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (1992 :12).

Como plantea de Lauretis «...el lenguaje [productor de significaciones] está poblado de las intenciones de los otros» (1992:10) —intenciones que están directamente vinculadas al deseo y el poder de esos otros— y son éstas las que articulan los discursos, a favor o en contra de las «realidades» establecidas. Todo acto discursivo conlleva implícita o explícitamente un fin deliberado, el cual es prefigurado por su productor con un fin específico. De esta forma entendemos al discurso como un articulador social «que tiene efecto de exclusión, y que, a través de una lógica gramatical produce sujetos y objetos; regulados y controlados; y que posee efectos de Verdad» (Pastorino et al., 2011: 41-42).

Esta producción premeditada de subjetividad<sup>03</sup> se materializa a través de las diferentes expresiones del lenguaje operando como tecnologías sociales<sup>04</sup>. Estas tecnologías, establecidas como prácticas culturales, moldean las significaciones sociales y por ende al sujeto, tanto en los

03 «Entendemos por producción de subjetividad, todo aquello que constituye la construcción social del sujeto, incluyendo las variables sociales que lo inscriben en un aquí y ahora socio-histórico». (Pastorino et al., 2011:29)

04 Conjunto de técnicas que involucran la elaboración de discursos con el fin de perpetuar determinada hegemonía (de Lauretis, 1989).

procesos de asimilación del mundo, como en la construcción de sus propios discursos. De esta forma entendemos al sujeto como producto resultante de la práctica de una tecnología política compleja e institucionalizada (de Lauretis, 1989), sujeto que le es funcional al poder productor del discurso científico, replicándolo y perpetuándolo por medio de sus propias prácticas sociales.

Según Byun-Chul Han *sujeto* «literalmente significa “estar sometido”» (2014: 7), sometimiento que en muchos casos (dependiendo del *lugar*<sup>05</sup> que uno ocupe en el entramado social) pasa inadvertido en la densidad de una confianza absoluta. Esta *fe positivista*<sup>06</sup> —triumfo del contexto moderno— resulta fundamental en la producción y perpetuación de los más grandes paradigmas de nuestra época.

## SUBJETIVACIÓN DE LA SEXUALIDAD: REFLEXIÓN SOBRE LA IMAGEN Y SUS DISCURSIVIDADES

### Discursividades en torno al Género

La perpetuación de cualquier imaginario colectivo depende de la efectividad de sus discursos a la hora de instalarse y naturalizarse en el contexto social en el que pretenden prosperar. Las actuaciones iterativas y obligatorias por parte de los sujetos sociales en respuesta a estos discursos es a lo que Judith Butler llama performatividad<sup>07</sup>, y es lo que termina por instalar esa visión del mundo específica por un tiempo prolongado y continuo, de manera que incluso los rastros de la creación se desvanecen, ubicando estos discursos en el terreno de lo *real*. Como se estableció anteriormente, el objetivo del proyecto moderno está directamente asociado a la preservación del orden social. Pero, ¿qué hay detrás de ese orden y qué discursos lo protegen?

La Modernidad está fuertemente atravesada por el avance tecnológico, industrial y productivo y en este esquema la reproducción sexual de los sujetos resulta un factor clave para el crecimiento de la economía. La progresiva industrialización requiere que el cuerpo sea disciplinado con el objetivo de ajustarlo a la producción mecánica, por lo que el diseño de un contrato social heteronormativo que delimite y normalice la sexualidad resulta un paso inexorable para la protección de los intereses del sistema en la proyección de un ideal social. Los géneros *masculino* y *femenino* son las prácticas discursivas encargadas de inscribirse en los cuerpos como «verdades biológicas» (Preciado, 2002: 18) estableciendo los límites del mismo entre lo *correcto* y lo *incorrecto*, lo *natural* y lo *abyecto*.

05 Concepto tomado de Tapia, *El diseño gráfico en el espacio social*, 2004, donde el autor plantea a los *lugares* como las posturas desde donde parte un razonamiento: los acuerdos o las razones desde dónde se infiere.

06 Término utilizado por Pelta en su libro *Diseñar hoy, temas contemporáneos del diseño gráfico*, 2010, para referirse a la confianza que tiene la población moderna en los métodos lógicos de la ciencia.

07 Butler toma el concepto *enunciados performativos* de Austin y lo transfiere a los discursos asociados al sexo y al género, plantea a la *performatividad* como «...una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.» (2007: 17). Nosotros nos apropiamos de su postura y la utilizamos para develar una forma de proceder en relación a los discursos hegemónicos.

...[Los límites] siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal. De esta forma, se elabora la restricción dentro de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género (Butler, 2007: 59).

Aquí el cuerpo pasa a ser un instrumento de significación política y cultural para la heterosexualidad institucional sobre el cual se imprimirá el peso de una rigurosa y persistente categorización que colaborará a construir el binomio sexo/género, que asocia el sexo anatómico de las personas con una determinada identidad de género y una actuación específica del mismo.

«La univocidad del sexo, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder» (Butler, 2007: 99) del discurso heterosexista que asegura la reproducción, atentando directamente contra las discontinuidades entre sexo/género/sexualidad presentes en la homosexualidad, bisexualidad y demás «figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros» (Butler, 2007: 225). Por otro lado de Lauretis explica que:

...las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino en las que los seres humanos están ubicados, constituyen en cada cultura un sistema de género, un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías... (1989: 11).

En cada cultura se encuentra un sistema de constructos socioculturales que asignan las características de cada individuo (identidad, roles, actividades...), obligando a estos a aceptar dichos establecimientos para ser reconocidos y reconocerse (conjunto semiótico) como *hombre o mujer*.

En ese sentido, la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género, son el resultado de una construcción social, histórica y cultural, y por lo tanto no existirían papeles sexuales o roles de género, *esencial o biológicamente inscritos* en las personas. En esta lógica sistemática de desigualdad social donde el rol del hombre heterosexual es dominante, «la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación» (de Lauretis, 1989: 11), por lo que el binomio sexo/género es un sistema de escritura donde el cuerpo es un texto socialmente construido (Preciado, 2002: 23). «La [famosa] naturaleza humana [no es más que] un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos de la ecuación naturaleza = heterosexualidad» (Preciado, 2002: 22).

### La imagen como herramienta constituyente

La asunción de este discurso y su instalación *exitosa* como uno de los grandes paradigmas de la sociedad occidental supuso el uso estratégico de diferentes teorías y tecnologías sociales que tienen el «poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar”» (de Lauretis, 1989: 25) estas subjetividades asociadas a la sexualidad.

En ese sentido, aquellas áreas desde donde se construye la percepción resultaron clave para los procesos de fortalecimiento del discurso moderno, específicamente el universo de

las producciones gráficas, que permitió construir elaborados mecanismos de persuasión y de expresión conjugando diversos medios para regular el acontecer social, encarnando las ideas y creencias de la época.

Poner en práctica el poder del lenguaje sobre la vida social «ha hecho que los mecanismos de producción gráfica sean objeto de transformaciones tecnológicas que han incrementado el potencial discursivo postulado inicialmente por la retórica antigua con respecto a la lengua oral» (Tapia, 2004: 207-208). El diseño por ejemplo, retomando algunos conceptos de la ciencia, colabora de forma funcional a la reproducción de una representación calculada<sup>08</sup> y modelizada del mundo:

Las invenciones del siglo XIX, como producto de la revolución industrial, especializaron ese camino a través de las máquinas y ratificaron el impulso creciente de los instrumentos gráficos para la producción discursiva y su empuje frente a la organización social: el surgimiento del periódico, la caricatura, la fotografía o el cartel (...) pusieron de manifiesto la trascendencia política de los discursos elaborados gráficamente (...). [Más adelante, sobre el siglo XX] el surgimiento del anuncio electrónico o monumental, y la explosión de las revistas, la televisión o el cine como fenómenos masivos de comunicación visual, marcaron este carácter decidido de la cultura en el que la discursividad daría un lugar prominente a lo gráfico (Tapia, 2004: 208).

Las transformaciones sociales promovidas por el sistema son inmortalizadas en enunciados estéticos que operan como uno de los principales portadores de *verdades*. Por *enunciado* entendemos, como plantea Bajtín, a aquellas unidades de contenido concretas y singulares que son ejecutadas dentro del acto del lenguaje por «los participantes de una u otra esfera de la praxis humana» (1999: 248).

La imagen, al igual que estos enunciados (orales y escritos), opera como portadora de sentido, en este caso de signos estéticos. Éstos reflejan en su temática y estilo, es decir, en su selección de recursos y su posterior composición y estructuración, las cualidades de los contextos particulares en donde son producidos y reproducidos, posibilitando así delinear características comunes en diferentes enunciados estéticos individuales dentro de la misma esfera. Dentro de esta lógica «...el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados» (Bajtín, 1999: 251).

Como mencionamos anteriormente, cada acción del lenguaje —entre ellas los enunciados estéticos— se encuentra cargada de discurso, y construye su *verdad* estratégica e intencionadamente por medio de la *representación*. Ahora bien, ¿podemos hablar de representación?

Según Butler *representación* es un término que suscita opiniones contrapuestas, por un lado «funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad» de los sujetos y por otro lado es una función «normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero» (2007: 46) en un determinado contexto.

<sup>08</sup> Flusser hace referencia a los discursos, como productos pre-estipulados por las posibilidades propias de la tecnología con la que se producen. «Discurso calculado, futurado por el programa de las máquinas (herramientas)» (Flusser, 2017: 53).

El lenguaje construye performativamente<sup>9</sup> la *realidad* y por lo tanto no deberíamos depositar en él un carácter representativo sino entenderlo en su dimensión significante y constituyente. Lo entendido por *representación*, son los criterios definidos por los cuales se establece la condición misma de *sujeto*, es decir, son los criterios que éste debe de cumplir para entenderse como tal (Butler, 2007).

Esta condición de reconocimiento en correspondencia hacia determinados criterios —estímulos según el contexto sociocultural específico— establecen un estatus de pertenencia legítima y verdadera dentro del marco establecido por el discurso; por el contrario, el no reconocerse implica comprenderse como un *no-sujeto* (Butler, 2007).

En este esquema, la imagen se instala como una práctica discursiva poderosa capaz de moldear, organizar y dirigir el acontecer social, colaborando así —mediante su reproducción— en los procesos de globalización, homogeneización y perpetuación de una visión del mundo específica.

La imagen como instrumento de expansión de la argumentación (...) nos ha hecho ver el mundo en que tales discursos operan: los juicios y los valores sociales, las ideas socialmente establecidas, la vinculación del placer y la sensualidad con la razón, así como la capacidad tecnológica de hacer sensibles estas ideas a través de todo tipo de medios... (Tapia, 2004: 178-179).

De esta forma, los enunciados estéticos, en este mundo de gran «semiotización mediática» (Ledezma, 2003: 109), son unos de los mayores responsables de la construcción de nuestro imaginario colectivo asociado a la subjetivación sexual.

### **Tecnologías de género: manifestaciones culturales de los discursos hegemónicos**

En esta heterosexualidad normativa establecida por el proyecto moderno, la constante del *deber ser* se traslada inevitablemente a la construcción de estereotipos asociados a los géneros *femenino* y *masculino*, cuyos patrones culturales se han construido a partir de diferentes tecnologías de sexo/género, dentro de las cuales está la imagen. Ya sea a través de pósters de películas, personajes de cine, gráficas publicitarias, producciones artísticas, manuales e instructivos científicos y académicos, la imagen se presenta como una herramienta completamente eficaz a la hora de establecer y perpetuar los roles de género tradicionales en la esfera social (ver anexo II).

...el concepto de mujer [como el de hombre] tal y como resulta de los discursos hegemónicos no es ni una relación de identidad directa (...) ni una relación de simple implicación. Como muchas otras relaciones que encuentran su expresión en el lenguaje, es arbitraria y simbólica, es decir, culturalmente establecida (de Lauretis, 1992: 16).

Respecto a esto, Claire Johnston plantea en un artículo de 1974: «...si aceptamos que el cine [o cualquier otra tecnología social] implica la producción de signos, la idea de una no-intervención es pura mistificación. El signo es siempre un producto» (de Lauretis, 1992:14).

Históricamente y en diversos ámbitos (doméstico, laboral, institucional...) se ha construido el concepto de *mujer* en comparación y por debajo del de *hombre*. La *mujer es*, lo que el hombre *no es*. Esto establece dos categorías sumamente concretas en relación de oposición que evitan y eliminan del campo de lo *humano* cualquier *desvío*.

La mujer traducida a imagen ha sido configurada, dentro de la lógica heteronormativa, como espectáculo, como el objeto de la mirada voyeurista del espectador. En ella recae la «concurrente representación del cuerpo femenino como locus de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada...» (de Lauretis, 1992: 64).

Además, muchas veces impensadas fuera del ámbito doméstico-privado, se ha logrado insertar en su imaginario conductas naturalizadas destinadas al servicio del hombre y al cuidado de los hijos y el hogar. Como plantea Friedan, se les es inculcado como «motivo de orgullo y satisfacción mantener una casa cómoda y bien llevada para su familia [dado que] (...) después de todo, el trabajo del hogar era la justificación de toda su existencia» (1965 :236). En ese sentido la mujer es principalmente estereotipada como sumisa, pasiva, dependiente, afectiva y emocional.

Por el contrario, *ser* hombre recae en el elemento del poder, tenerlo y ejercerlo. Su rol, también producto del sistema hegemónico, está asociado con características como el control, la objetividad, la racionalidad, el dominio, el intelecto, la valentía y la eficiencia. Establecido como jefe de hogar, debe de proveer a su familia de un sustento. Sus logros se materializan principalmente en el exterior del núcleo familiar, más precisamente en el ámbito público (campo laboral y profesional), los cuales son medidos por el éxito económico. Dicha exterioridad conlleva al hombre a cumplir el rol de «macho racional», desvinculado del universo emocional.

De esta forma se determina, desde el nacimiento y a partir del sexo anatómico y los estereotipos asociados, el rol que ocuparán los sujetos en el entramado social. La reproducción eficaz de imágenes que inmortalizan estos estereotipos colabora a la asunción de los roles de género por parte de los sujetos sociales quienes, a su vez, acaban operando como productores y sustento principal del sistema. En ese sentido Butler plantea:

...los campos de «representación» lingüística y política definen con anterioridad el criterio mediante el cual se originan los sujetos mismos, y la consecuencia es que la representación se extiende únicamente a lo que puede reconocerse como un sujeto. Dicho de otra forma, deben cumplirse los requisitos para ser un sujeto antes de que pueda extenderse la representación... (2007: 46).

La imagen opera como una «tecnología social heteronormativa» (Preciado, 2002: 24) mediante la reproducción de aquellos imaginarios que se corresponden con lo previsto y la invisibilización y deshumanización de todas aquellas figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros. En ese sentido gays, lesbianas y personas trans quedan excluidas de la «representación» de lo cotidiano y son incluso entendidas y caracterizadas como patológicas.

9 La performatividad en el lenguaje, concepto desarrollado por Austin en su libro póstumo, 1962, *Cómo hacer cosas con palabras* (1990), refiere a la capacidad de los enunciados que, además de describir un acontecimiento, éstos por el hecho de describirlo lo realizan, por ejemplo la acción de *prometer*.

El siguiente paréntesis recopila algunos ejemplos de la Modernidad donde la imagen opera como una tecnología de género



A modo de ejemplo, las mujeres en plano de desigualdad ante los hombres estaban excluidas de la vida política y de los asuntos cívicos, negándoseles así su condición de ciudadanas. Hacia finales del s.XIX y principios del s.XX, en el continente europeo, comienzan los esfuerzos por un grupo de mujeres (y escasos hombres) por conseguir el voto femenino en detrimento de la opinión masculina generalizada. Rápidamente aparecen imágenes con el fin de acallar y desacreditar este levantamiento que atenta contra la estructura de género.

Desde el bando antisufragista podemos encontrar una postal ilustrada, anónima de 1909 titulada: *Origen y desarrollo de una sufragista* (figura 3), donde se presentan cuatro etapas en la vida de una mujer que reivindica el voto. «A los 15, una pequeña mascota», se observa una niña inocente, rubia, de vestido, la cual se encuentra con una muñeca en brazos (indicio de su rol en la sociedad); «A los 20, una pequeña coqueta», joven saludable, de pómulos sonrojados y pestañas largas, con buena presencia, colocada de perfil con un vestido escotado; «A los 40, ¡no se ha casado todavía!», mujer desarreglada, con expresiones de preocupación y angustia; «A los 50, una sufragista», la mujer mayor, ya convertida en sufragista, es representada de manera errática, con su cara y nariz colorada (síntomas de enfermedad), ojos saltones, en un cuadro histórico *típico de las mujeres* (nótese las similitudes de las dos últimas etapas con el caso de histericismo presentado más adelante, [figura 14]).

A su vez, en la ilustración política de 1909 realizada por E.W.Gustin (figura 4) se pretende mostrar los peligros que traería el sufragio femenino, asociados directamente a la amenaza que esto supone para la estructura social y los roles de género. En esta escena se caracteriza el cambio de roles como un conflicto que atenta contra el hombre y sus libertades, reduciéndolo a las tareas domésticas que estaban reservadas exclusivamente para la mujer.

Aquí éste aparece ridiculizado y privado de sus quehaceres públicos, su traje es cubierto por un delantal lo que lo ancla al interior del hogar. De esta manera la composición refuerza la inferioridad del hombre en relación a la figura de la mujer, quien aparece pronta para salir al mundo exterior y encargarse personalmente de los asuntos políticos. Aquí queda en evidencia la inflexibilidad del sistema en cuanto a la inversión de los roles de género.

Este sistema de roles asociado al quehacer doméstico es incluso previsto desde la propia proyección constructiva del hogar. En el manual de arquitectura escrito en 1936 por el alemán Ernst Neufert, *El arte de proyectar en arquitectura*<sup>01</sup> (figuras 5, 6 y 7), en el que se compilan proyectos de construcción, con sus normas y prescripciones, teniendo al ser humano como medida y objetivo, las actuaciones de género aparecen nuevamente diferenciadas. En sus ilustraciones explicativas e informativas (vigentes en ediciones actuales) donde escenifica las actividades domésticas como limpiar, planchar y cocinar, lo hace por medio de la figura de una mujer; por el contrario, cuando se necesita mensurar los espacios *normativamente* o, en las actividades que refieren al descanso, utiliza la figura del hombre.

<sup>01</sup> Libro de cabecera de los arquitectos a nivel mundial, bestseller, con 39 ediciones en alemán y 16 en castellano, se ha publicado en 18 idiomas diferentes y se han vendido más de un millón de ejemplares en conjunto hasta la actualidad (Catálogo de Editorial GG, 2018).



Fig. 3. Origen y desarrollo de una sufragista (1909), ilustración anónima.



Fig. 4: Election Day! (1909). Gustin E.W. Catálogo virtual de impresiones y fotografías de la Librería del congreso, Inglaterra.

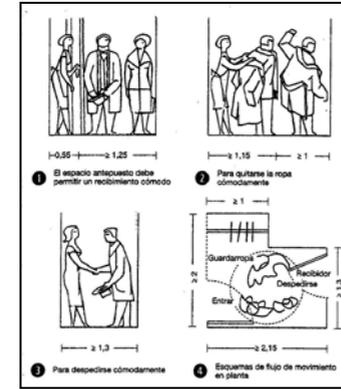
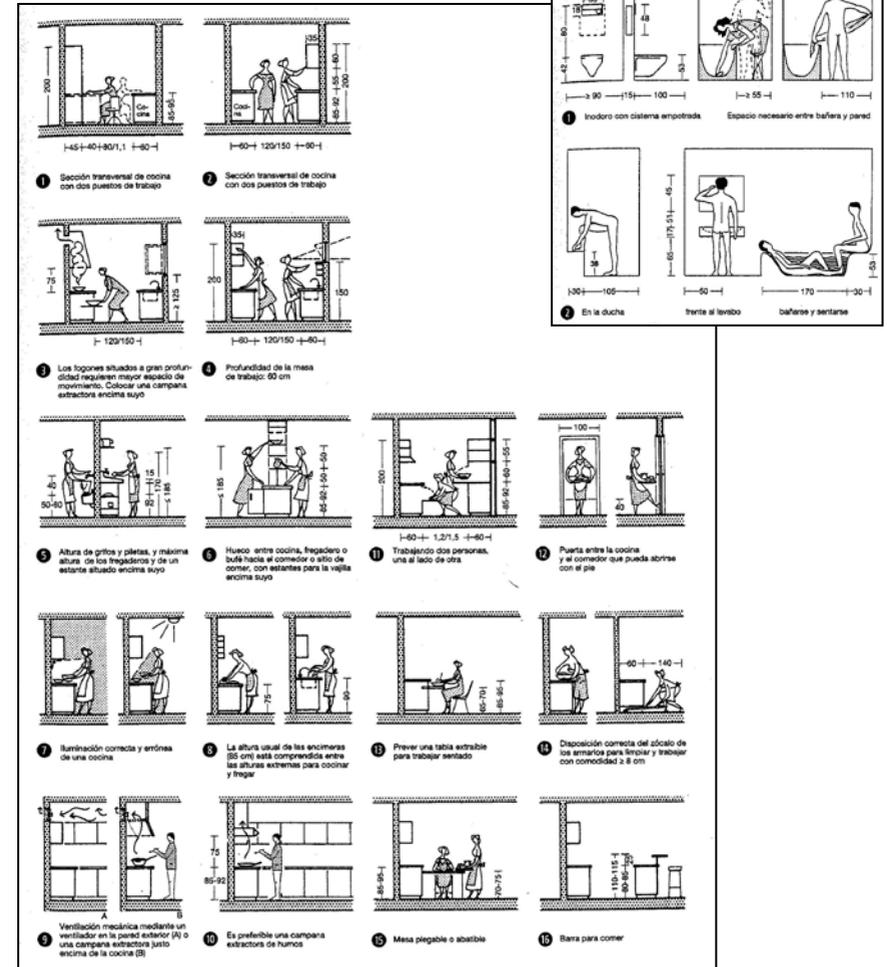


Fig. 5-6-7: Estas ilustraciones de carácter técnico evidencian la utilización del espacio doméstico asignado a los distintos géneros.



En un nivel más sutil aún, podemos observar las discursividades que establecen roles en la construcción de iconos y pictogramas. Esta simbología visual que surge a principios del siglo XX como respuesta al tráfico internacional ocasionado por el desarrollo industrial, pretende ser una herramienta comunicacional que supere las barreras lingüísticas locales.

Mediante la simplificación se pretende representar de forma *objetiva* las cosas del mundo. Sin embargo, estos «*códigos prácticos* [lejos de ser neutrales] sirven para la regulación del comportamiento humano, del flujo de masas (...)» (Otl Aicher, Martin Krampen, 1991: 14). Como plantea Ellen Lupton (Tapia, 2004), a diferencia de lo que se cree, el pictograma  no refiere de manera neutral y objetiva a la *gente* en general, ya que éste es considerado como *hombre* cuando está en presencia del pictograma , el cual «es una referencia estilizada basada en la ropa que llevan algunas mujeres occidentales» (Tapia, 2004: 176) (figura 8). Esto quiere decir que en este contexto social, al ser el hombre el protagonista de la mayoría de las actividades en la esfera pública, éste acaba siendo el símbolo neutral. Por el contrario, solo se hace uso del pictograma  en situaciones concretas como las puertas de los baños, al hacer referencia a un acto de servicio (resulta «más apropiado mostrar  asistiendo a  » (Tapia, 2004) o a cuestiones relacionadas con el hogar.

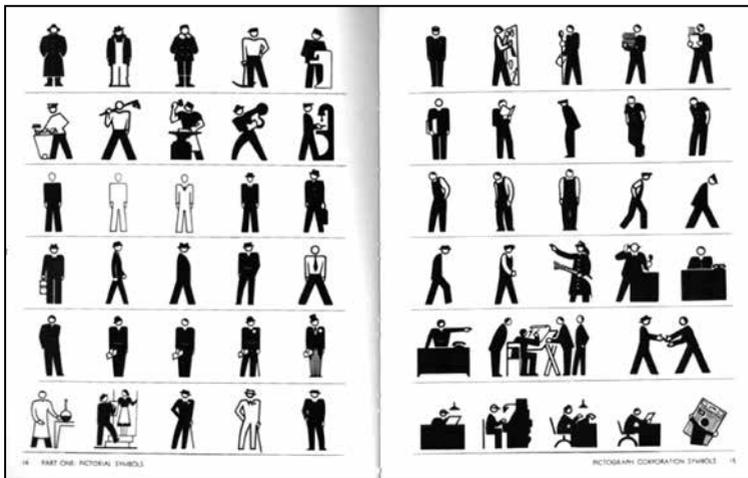


Fig. 8. Diseño de pictogramas (1920), Otto Neurath, Isotype characters. Collection of Department of Typography and Design, University of Reading, England.

Tanto en el manual de arquitectura como en la utilización de pictogramas, se observa cómo en la elaboración de imágenes con carácter de dato, donde la interpretación se establece como *objetiva* y *neutral*, el discurso se hace menos evidente y por lo tanto más eficaz (Tapia, 2004). De esta forma evidenciamos que, incluso en las instancias donde nos enfrentamos a lectura de *información* (infografías, dibujos técnicos, cartografías, esquemas, diagramas, etc.) existe una toma de partido implícita e intencionada.

Otro de los recursos funcionales a estos procesos—debido a la convergencia de modalidades discursivas que en éste coinciden—es el cine. Desde sus comienzos se ha encargado de fabricar ideales de género mediante la estereotipación de los personajes que en él se presentan. Como plantea de Lauretis «en nuestra “civilización de la imagen” (...), el cine funciona en realidad como una máquina de creación de imágenes...» (1992: 64) y por lo tanto de sentido. Si pensamos en los años 50, el ícono de referencia de Hollywood—y por lo tanto del mundo—fue Marilyn Monroe, la cual, construída por el aparato cinematográfico, encarnaba en sus papeles a un símbolo sexual, mujer objeto, tonta, aniñada y materialista, que en general buscaba o dependía de un hombre proveedor. A modo de perfecta *representación* del cuerpo deseable de la época, era continuamente evocada por su aspecto físico—depositario del deseo masculino—en detrimento de otros como la inteligencia, seriedad, responsabilidad; aspectos que sí encarnaban los hombres a los cuales ella acompañaba. En los carteles de estas producciones cinematográficas (figuras 9 y 10) la imagen colabora a construir ese perfil, orientando y atrayendo la mirada masculina con poses y vestimentas sugerentes.

Una de las tecnologías por antonomasia de estos procesos de regulación sexual que involucran a la imagen es la publicidad la cual, por medio de la explotación y manipulación de ideales como el éxito o el *deseo*, ha sido quizá uno de los mayores lugares de perpetuación de estereotipos, afectando a todas las franjas de la sociedad (económicas, etáreas, educativas...). En esta publicidad argentina de 1940 (figura 12), se pretende vender un par de alpargatas mediante la caracterización de los roles de género típicos donde el hombre, relajado y poderoso, aguarda tranquilamente a la *mujer trofeo* (ésta presentada en su condición de objeto sexual) la cual camina de forma inocente hacia él. El anuncio pareciera asegurar que quien posea este producto obtendrá éxito entre el sexo opuesto. El claim, «no hay mejor pa´ un criollo», a modo de guiñada cómplice, da paso a la doble lectura, donde coloca el producto a la misma altura que la mujer, es decir, a la altura de otro *producto*.

Por otro lado, el tópico de la mujer encargada del mundo doméstico, se refuerza caracterizando mujeres dedicadas a las tareas del hogar y a satisfacer las necesidades de su marido y sus hijos. En esta publicidad de corbatas de *Van Heusen* de 1951 (figura 11) se ve un hombre relajado en su cama mientras una mujer—probablemente su esposa—le lleva el desayuno. En este anuncio donde el hombre aparece ensimismado en su propio disfrute mientras la mujer se presenta en una posición absolutamente servil, no solo se pretende naturalizar lo opresivo de los roles de género sino que sugiere que la mujer está complacida de ocupar su rol frente a la autoridad de su marido.



Figs. 9-10. *Cómo casarse con un millonario* (Marilyn Monroe, Lauren Bacall y Betty Grable), 1953, 20th Century Fox.

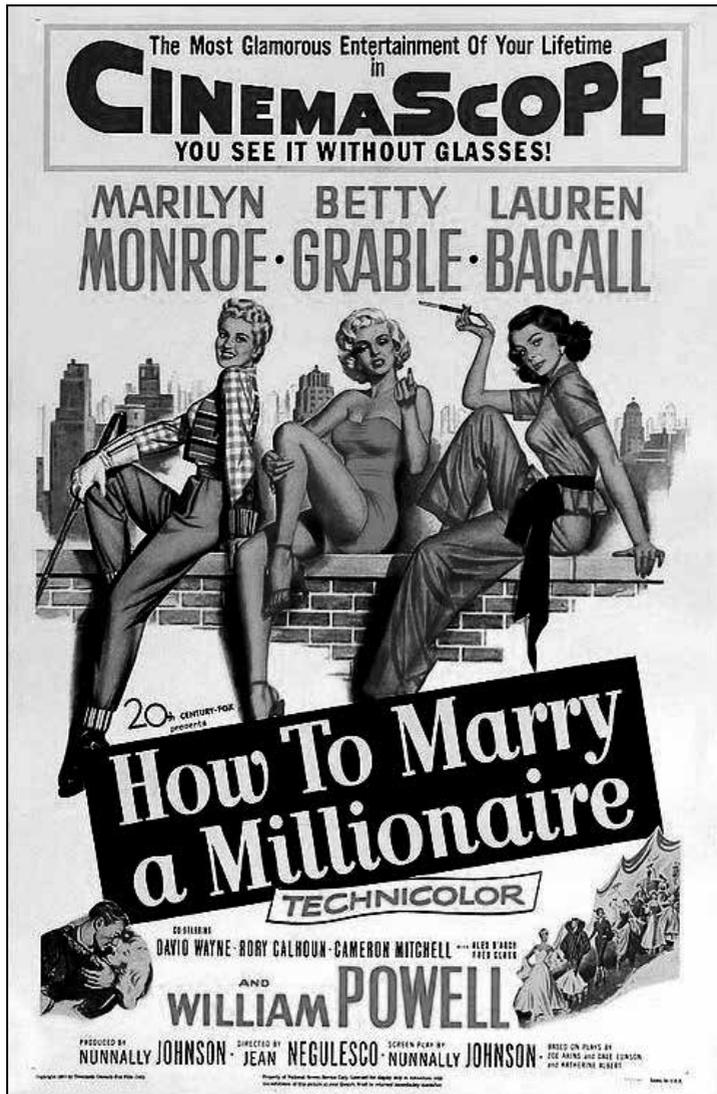


Fig. 11. Publicidad de corbatas de Van Heusen, 1951.

Fig. 12. Publicidad Alpargatas Rueda, Argentina, 1940.



El discurso moderno de la subjetivación sexual opera —como no podría ser de otra forma— en el universo científico, específicamente en el campo de la medicina. De la época victoriana concretamente (1837-1901), data el montaje de uno de los más grandes dispositivos teórico-técnicos en torno al sistema sexo/género, el cual se denominó *histeria femenina*. En este episodio de *somatización cultural* se consideraba el deseo sexual reprimido de las mujeres como una enfermedad, asociada a una gran variedad de padecimientos crónicos.

Dicha *enfermedad* era tratada mediante la estimulación manual, y más adelante en el tiempo mecánica, de los genitales de la mujer hasta llegar al orgasmo, el clínicamente llamado «paroxismo<sup>02</sup> histérico». Este tratamiento era suministrado por médicos en una primera instancia y por matronas luego. Por medio de ilustraciones y fotografías el mito era sustentado y justificado a la vez que se instalaba la imagen de *histérica* (caracterizando el padecimiento y estableciendo, a modo de manual, los procedimientos previstos para erradicarlos). En ese sentido la sexualidad femenina era problematizada y analizada desde un punto de vista clínico. En estas imágenes (figura 13 y 14) se observa a la mujer como *objeto*, en todas sus acepciones.

El recorrido por estos ejemplos es suficiente para evidenciar que toda imagen construida, ya sea consciente o inconscientemente, mediante moldes culturalmente establecidos no puede escapar de la intencionalidad y la retórica (Tapia, 2004), desde las más —aparentemente— objetivas, hasta las que alardean de su contenido persuasivo; operando así en el imaginario colectivo, teniendo consecuencias que hacen mella hasta el día de hoy.

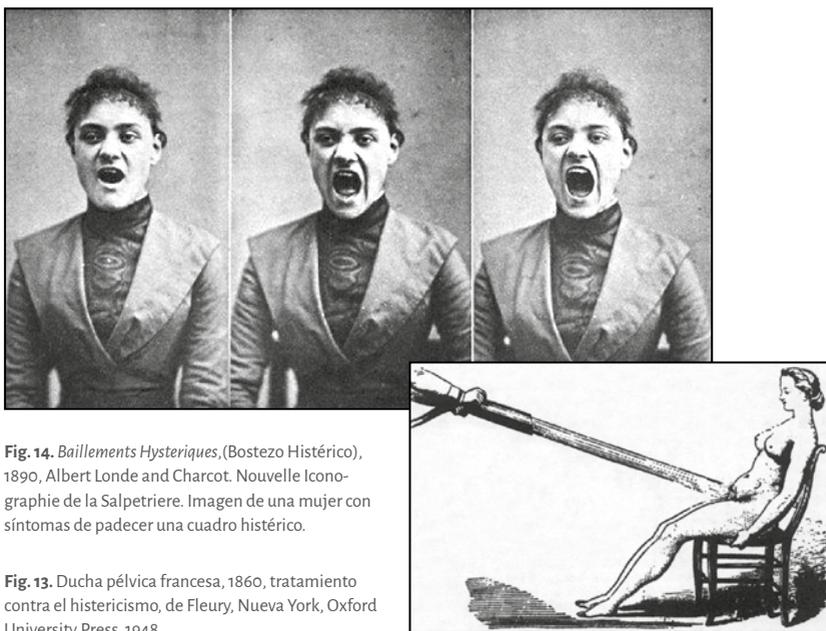


Fig. 14. *Baillements Hysteriques*, (Bostezo Histérico), 1890, Albert Londe and Charcot. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Imagen de una mujer con síntomas de padecer una cuadro histérico.

Fig. 13. Ducha pélvica francesa, 1860, tratamiento contra el histericismo, de Fleury, Nueva York, Oxford University Press, 1948.



02 Paroxismo: término utilizado por la medicina para denominar la exacerbación de una enfermedad.

### El discurso hoy, viejas y nuevas tecnologías

La perspectiva temporal pareciera facilitar la revisión del proyecto moderno y colaborar a la detección de sus esfuerzos de control social en relación a la subjetivación sexual, específicamente a través de una visión crítica de los enunciados estéticos que operaban en la matriz social y la definían, colaborando a la perpetuación de los estereotipos de género. Sin embargo nos preguntamos ¿qué sucede en la actualidad?

En una época en que las transformaciones tecnológicas —especialmente las digitales— intervienen directamente en las formas de reproducir imágenes, los enunciados estéticos han conseguido traspasar las barreras de lo regional reproduciendo ciertos discursos que cargan al mundo con sus códigos simbólicos en una infinidad de formas. Hoy en día una acción tan ínfima como apretar un botón en la computadora o en el teléfono móvil para compartir una imagen puede desencadenar repercusiones a nivel global.

A diferencia de lo que se creía en los años 90 en relación a Internet y su interpretación como un espacio público, ilimitado y democrático, esta red está absolutamente atravesada por intereses mercantiles y restricciones prácticas que modelan y formatean la expresión personal y por ende los límites de la imaginación colectiva. Incluso aquellas imágenes producidas tradicionalmente (pintura, ilustración, fotografía) muchas veces acaban siendo compartidas en diferentes plataformas digitales para reforzar su trascendencia en el entramado social.

Esto nos lleva a considerar que en este aceleramiento de los procesos de comunicación, tanto las nuevas tecnologías como los medios tradicionales son espacios propicios para la repetición e instalación de los discursos que colaboran al ordenamiento social, y por ende a la reproducción de imágenes que perpetúan los discursos de la tradición heterosexual lo que acaba inevitablemente modelando nuestra percepción sobre la temática.

Muchas veces el sujeto social puede encontrarse engeguedido «por la multitud de signos directivos, repetitivos y autoritarios de los abandonos públicos, la publicidad comercial e institucional, el comercio cultural y las señaléticas públicas...» (Clavel, 1997: 19). La publicidad particularmente, cada vez más presente, sutil y efectiva, construye y utiliza conceptos y símbolos como la *felicidad* y el éxito y los instala en la órbita social con el fin de volver «cotidiano y natural el orden actual de las cosas» (Clavel, 1997: 19).

La técnica de poder propia del neoliberalismo<sup>10</sup> adquiere una forma sutil, flexible, inteligente, y escapa a toda visibilidad. El sujeto sometido no es siquiera consciente de su sometimiento. El entramado de dominación le queda totalmente oculto. De ahí que se presuma libre (Byun-Chul Han, 2014: 16).

En ese sentido, los límites de la estructura actual son próximos y probablemente sus procesos de ordenamiento social resultan más difíciles de detectar, por lo que los discursos de la

tradición asociados a la subjetivación sexual siguen presentes en la sociedad occidental a través de diferentes enunciados estéticos.

## SEXUALIDAD DISIDENTE: DISCURSOS Y ENUNCIADOS ESTÉTICOS

### Movimientos sociales, subjetivaciones colectivas

Frente a la desigualdad social que los discursos de la subjetivación sexual tradicional han establecido en sus esfuerzos por instalar la heterosexualidad como expresión *natural* de nuestros cuerpos, diferentes sujetos y agrupaciones han visto la necesidad de desarrollar teorías que se resisten a esta situación.

Las diferentes acciones sociopolíticas articuladas por movimientos sociales<sup>11</sup> como los feminismos, movimientos *trans* y *queer* están orientadas a sensibilizar a la sociedad mediante un sistema de significados que pretende debilitar los estereotipos implantados por el sistema sexo/género dominante que determina y regula las identidades de género.

Los feminismos, movimiento(s) social(es) y político(s) que inician a finales del siglo XVIII<sup>12</sup>, pretenden la reformulación de los constructos sociales, culturales y políticos establecidos, en pro de la igualdad de género. Su reivindicación se basa en la búsqueda de igualdad completa en lo económico, en lo social y en lo cultural, y por lo tanto, en la búsqueda de la ruptura de las relaciones de poder existentes en todas las instituciones sociales (estado, empresa, familia, entre otras) dentro del sistema hegemónico establecido.

También luchan por la abolición de la concepción de género heterosexual (un sexo anatómico, asociado a una identidad de género y a una orientación/deseo sexual) defendiendo así la diversidad sexual. Estos movimientos han estado en constante revisión y reformulación a lo largo de su existencia, adaptándose a los diferentes contextos socioculturales y ampliando su discurso con el objetivo de incluir otras realidades.

Los movimientos *trans* (transexuales, transgénero, género fluido, etc) luchan por desarticular la categorización binaria de la sexualidad que divide la población entre mujeres y hombres cis<sup>13</sup>, dejando por fuera a aquellas personas que no se identifican con ninguna de las

10 Neoliberalismo: Teoría política y económica que tiende a reducir al mínimo la intervención del Estado. Surge como actualización del liberalismo después de la Primera Guerra Mundial y se extiende hasta hoy en día.

11 Movimiento Social: Conjunto de individuos con cierta organicidad y permanencia en el tiempo, que llevan a cabo acciones colectivas con el fin de transformar el orden social establecido. (Falero, Alfredo: Las batallas por la subjetividad: Luchas sociales y construcción de derechos en Uruguay. Una aproximación desde la Teoría Sociológica.)

12 Aunque aún sin denominarse «feminismo» sus inicios se marcan en los comienzos de la Revolución Francesa, donde se pudo observar el fuerte protagonismo de las mujeres en los sucesos revolucionarios, y la aparición de contundentes demandas de igualdad sexual. Esto supone la toma de conciencia de las mujeres (como grupo o colectivo humano), de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera. [SAU, Victoria, *Diccionario Ideológico Feminista*, Vol I, Icaria, Madrid, 2000, pp. 121-122].

13 Término utilizado para hacer referencia a aquellos individuos cuya identidad de género coincide con el sexo de su etapa de gestación.

dos categorías o que no se identifican con aquella que les fue asignada en relación a su sexo anatómico.

Estas movilizaciones defienden la fluidez sexual y de género con el objetivo de visibilizar y empoderar a la población *trans*. Por otro lado, cuestionan las estructuras tradicionales de género, es decir, modelos de comportamiento, apariencia, gustos y manera de relacionarse que determinan lo que es ser *mujer* y ser *hombre* y que muchas veces esta población se ve obligada a adoptar y replicar de forma estereotipada con vistas a la aceptación e integración de su identidad en una sociedad prefabricada y reduccionista.

Asimismo, el movimiento *queer*<sup>14</sup>, nace de forma contracultural en los 70' y 80' e interpela las categorías identitarias tradicionales establecidas. Es un movimiento crítico que toma los fundamentos feministas y anticoloniales que tienen como objetivo el análisis y la deconstrucción de los procedimientos socioculturales que condujeron al establecimiento del cuerpo blanco heterosexual como dominante en Occidente y por su parte excluyeron a los *diferentes* del ámbito de la representación política. Como explica Preciado, es un movimiento post-identitario, no es una etiqueta más:

...sino una posición de crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria (...) es un movimiento de disidentes de género y sexuales que resisten frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atento también a los procesos de normalización y de exclusión internos a la cultura gay» (2012).

En ese sentido este movimiento entiende la identidad sexual como una elección que puede ser transitoria y discontinua, cuya estabilidad depende de los contextos y prácticas sociales.

Estos movimientos a nivel social han resultado en un sinfín de teorías disidentes que aportan otras perspectivas en torno a la sexualidad. Estos replanteos teóricos han incentivado la instalación de múltiples subjetividades colectivas que luchan por modificar la opinión pública en torno al tema mediante la producción de sentido. Estas subjetividades aportan nuevas «representaciones colectivas o sociales, es decir símbolos que tienen un significado común para los miembros de una sociedad y que constituyen [otras] formas de interpretar la realidad cotidiana» (Falero, 2008: 28).

### Enunciados estéticos disidentes, producción y afectaciones

Esto repercute de manera inevitable en la producción de enunciados estéticos relativos a la sexualidad, sacudiendo sus estructuras y evidenciando el campo de la significación visual como una herramienta poderosa para el cambio, habilitando la pregunta, la denuncia, la resistencia.

Así surge la oportunidad para aquellos encargados de la producción de imágenes (artistas plásticos, fotógrafos, ilustradores, diseñadores, entre otros) de elaborar imágenes nuevas que colaboren a diversificar el código simbólico asociado a la sexualidad y al género en la actualidad.

Sin embargo, es difícil pasar por alto el reto que supone para los productores de imágenes este proceso de reformulación simbólica en el que se pretende modificar una concepción del mundo que, incluso al día de hoy, sigue siendo un pilar articulador de muchos aspectos del acontecer social actual. Los sujetos categorizan, nombran, agrupan y ordenan como acto de reconocimiento, entendimiento y validación de aquello que les rodea: este es un proceso de inteligibilidad típico y funcional a la vida social. La propia necesidad de comprender la sexualidad mediante el concepto de «identidad de género» evidencia aquellos pilares de la estructura base que persisten al día de hoy a la hora de ampliar el campo de lo social para incorporar otras realidades sexuales.

Esta categorización demanda que el sujeto social se identifique con una categoría específicamente definida para ser reconocido y visibilizado en el espectro social, por lo que, la *construcción* de nuevos imaginarios —es decir, nuevas identidades— dentro de los límites y requisitos de un sistema ya establecido resulta paradójico y condicionante. «Si el género mismo se naturaliza mediante las normas gramaticales, como sostiene Monique Wittig, entonces la alteración del género en el nivel epistémico más fundamental estará dirigida, en parte, por la negación de la gramática en la que se produce el género» (Butler: 2007: 23).

Sin embargo, en un contexto donde la representación política resulta ser una herramienta ineludible para la inclusión, uno no puede concebirse dentro del sistema por fuera del lenguaje que lo estructura. En ese sentido, ¿cómo hacen los productores de imágenes para visibilizar otras realidades sexuales en el esquema actual? Según Butler la labor política que supone la inclusión de nuevos horizontes «no debería pretender rechazar la política de representación, lo cual tampoco sería posible (...) [sino] elaborar, dentro de este marco constituido, una crítica de las categorías de identidad que generan, naturalizan e inmovilizan las estructuras jurídicas actuales» (2007: 52).

En ese sentido, el peso del discurso de la tradición sexual y las formas en que éste ha afectado a las distintas poblaciones serán probablemente evocadas en los enunciados estéticos disidentes, por lo que el estudio de la resistencia es de cierta manera «un catalizador químico, de forma de traer a la luz las relaciones de poder» (Foucault, 1988: 5) presentes en la sociedad. En ese sentido, «más que analizar el poder desde el punto de vista de su racionalidad interna, consiste en analizar relaciones de poder a través del antagonismo de estrategias» (Foucault, 1988: 5). Nos preguntamos entonces ¿qué elementos de la estructura tradicional serán retomados por los enunciados estéticos de la resistencia para ingresar en el espectro social y de qué forma serán resignificados y desnaturalizados?

Entendiendo que los discursos hegemónicos son aquellos que están detrás del ordenamiento social e institucional nos preguntamos ¿de qué manera estos enunciados estéticos disidentes pretenden permear en la matriz social de nuestra ciudad con el objetivo de alterar la concepción moderna de la tradición sexual? Por otro lado ¿es posible, en este esquema, evitar una significación visual que acabe creando y delineando nuevas categorías sexuales? Para responder estas preguntas resulta pertinente establecer una búsqueda en un contexto socio-cultural específico donde estos procesos de reformulación simbólica estén sucediendo para identificar cómo estas nuevas significaciones cobran sentido en el propio uso.

14 En la lengua inglesa, desde su aparición en el siglo XVIII, *queer* servía para nombrar a aquel o aquello que por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico ponía en cuestión el buen funcionamiento del juego social. En algo menos de dos siglos la palabra *queer* cambió radicalmente de uso, de usuario y de contexto; cambia el sujeto de la enunciación. Los anteriormente *denominados* se apropian del término y se autodenominan *queer* anunciando una ruptura intencional con la norma y hacer de esto una acción política y de resistencia a la normalización. (Preciado, 2012)

# Marco metodológico

## PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA

Javier Bassi comenta en su manual *Formulación de proyectos de tesis en Ciencias Sociales: Manual de supervivencia para estudiantes de pre- y post-grado* que «...los problemas de investigación, en tanto “cosas” del mundo social, *no existen, se construyen*» (2015: 258) y hacemos nuestras sus palabras. Luego de haber *desenmascarado* en el marco teórico conceptos como *realidad* y *verdad*, no podíamos ser tan inconsistentes como para creer que en este proceso estamos *descubriendo* un problema de investigación y no *construyéndolo*. Las cosas del mundo, y por ende este trabajo de investigación también, son resultado de nuestro propio proceder y producción de saber: «...la realidad es como es *porque le hacemos las preguntas que le hacemos*» añade el autor.

En contrapartida a la teoría moderna representacionista<sup>01</sup>, entendemos pertinente abocarnos a los lineamientos presentados por lo que se denominó *Giro Lingüístico*<sup>02</sup>, que propone «una nueva teoría de la producción de significados a través de una nueva concepción del lenguaje» (Estrella González, 2005: 150). Dicha teoría entiende que el lenguaje es de naturaleza autónoma y posee una dimensión constitutiva; el referente carece de significados intrínsecos y por lo tanto el lenguaje no puede plantearse como un vehículo de *representación* de dichos significados, sino que éstos llegan a producirse por medio de la propia acción discursiva (acción socio-histórica) que opera en cada caso. Estos significados por lo tanto, pasan a concebirse como «efectos de las formas y contenidos de la matriz discursiva» (Estrella González, 2005: 152).

En este escenario, donde el conocimiento se presenta como un *constructo* desde lo social y, por ende colectivo, planteamos nuestra investigación desde una postura epistemológica constructivista, la cual se denomina así dado que plantea que las cosas no están dadas de antemano, sino que el investigador las construye con su mirada.

- 
- 01 La misma establece un modelo dicotómico en la producción de conocimiento donde sólo intervienen el sujeto cognoscente y el objeto conocido, y donde el conocimiento tiene la capacidad de representar las cualidades y significados intrínsecos de la realidad del objeto de estudio, y en base a ello, se plantea que la verdad se basa en la correspondencia entre el conocimiento producido y esas cualidades de lo real (Estrella González, 2005)
- 02 Dicho término refiere en un principio a una forma de hacer filosofía iniciada por Wittgenstein en su libro *Tractatus logico-philosophicus* (1921) donde se expresa que la labor conceptual de la filosofía requiere inevitablemente un análisis previo del lenguaje. Dicho término fue posteriormente popularizado por Richard Rorty en *Antología: el giro lingüístico* (1967).

## MÉTODO

Como plantea Bassi (2015: 380) el método es «una forma global de entender/conceptualizar el mundo social». En nuestra investigación tomamos al discurso como eje articulador, es decir, abordamos, desde nuestro lugar, una problemática social donde se establecen relaciones de poder en base al discurso, las cuales han estructurado históricamente nuestra sociedad y cultura a través del lenguaje. Debido a esto creemos que el método de análisis crítico del discurso es sumamente pertinente para llevar a cabo nuestro quehacer investigativo y proponer nuestra visión del mundo.

Según van Dijk, el análisis crítico del discurso está orientado a estudiar «el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad [racismo, xenofobia, desigualdad de clases y de género] son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político» (1999: 23). En ese sentido el discurso, en todas sus formas, es considerado en este método como un conjunto de signos y significaciones que producen una realidad, por lo que su estudio adquiere, luego del ya mencionado *Giro Lingüístico*, una importancia teórico-metodológica.

Por otro lado «toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social» (van Dijk, 1999: 23). En este proyecto es justamente eso lo que se pretende lograr: conocer los discursos disidentes elaborados en la actualidad en Montevideo en relación al sistema sexo/género instalado en nuestra sociedad, con el fin de interpelar el sistema dominante y sus discursos hegemónicos.

Ahora bien, ¿a qué debemos prestarle atención para poner en evidencia los discursos inscriptos en las imágenes y comprender su accionar? Van Dijk (1999) desarrolla los siguientes puntos: el tema, los esquemas discursivos, el significado local, el estilo, los recursos retóricos, el tono de enunciación, y las dimensiones interaccionales del discurso. Para acceder a dichos puntos, una vez establecidas nuestras unidades de información, se aplicaron técnicas de construcción de información y de análisis pertinentes, las cuales desarrollaremos más adelante.

## UNIDADES DE INFORMACIÓN

¿Qué es *información* en el marco de nuestro quehacer investigativo? Para responder a nuestra pregunta de investigación y por ende cumplir nuestro objetivo principal entendimos necesario observar y analizar aquellos enunciados estéticos propuestos por diferentes productores de imágenes de Montevideo en la actualidad que se resisten al orden *natural* establecido por los discursos hegemónicos en torno al sistema sexo/género.

Entendimos pertinente para esta investigación analizar propuestas realizadas en la actualidad por autores y autoras que se identificaran de forma personal con un posicionamiento no heteronormativo. Consideramos que las producciones que respondieran a un posicionamiento político e ideológico personal, lo que nosotros entendemos como producciones disidentes e independientes, supondrían un nivel mayor de profundidad en los relatos visuales. En ese sentido, no se tuvo en cuenta para este análisis producciones que respondieran exclusivamente a un encargo, incluso si este no era remunerado.

Asimismo estos contenidos tenían que haber sido publicados intencionalmente con el objetivo de facilitar su accesibilidad por parte de la sociedad: ya sea en el espacio público, en muestras y/o exposiciones, en redes sociales, entre otras.

### Técnicas de construcción de información

Como técnica de construcción de la información se implementó principalmente la observación. Previendo que las producciones disidentes e independientes difícilmente pudieran encontrarse en los lugares tradicionales de mayor alcance y exposición se asumió, desde el inicio, que no sería posible mapear el espectro de estas producciones en su totalidad y que los datos recogidos serían parciales.

Con el objetivo de encontrar y registrar la mayor cantidad de enunciados estéticos decidimos elaborar un procedimiento organizado por etapas (ver anexo I). El mismo consistió en recorrer zonas de la ciudad que, tanto por su historia o por su ubicación en la dinámica urbana, usualmente albergan expresiones artísticas y contenidos de corte político e ideológico (Ciudad Vieja, Cordón Norte, Centro, entre otros) y concurrir a charlas, debates, muestras artísticas, ferias y demás eventos relacionados con esta postura disidente e independiente de producción de imagen.

Paralelamente se plantearon intercambios informales con agrupaciones o figuras relacionadas con estas posturas y se realizó una búsqueda de datos en internet (redes sociales, *blogs* y *webs* relacionadas) con el objetivo de lograr cubrir la mayor cantidad posible de focos de interacción.

En estas instancias nuestra mirada estaba orientada e intencionada, incluso antes de llegar, por lo que entendemos que nuestra observación de lo vivido tuvo una intervención directa sobre el objeto observado, modificándolo y produciéndolo a la vez y transformándolo así en un objeto de estudio de nuestra investigación (Bassi, 2015).

¿Qué pretendíamos ver? Enunciados estéticos que pusieran en crisis el entendimiento clásico del binomio sexo/género. Una vez establecida la consigna principal, hacíamos foco sobre cuál era el sujeto de representación, de qué forma aparecía, cuáles eran los elementos que lo acompañaban, qué lugar ocupaban en la propuesta, entre otros aspectos. Luego de hallados los datos de interés establecimos un primer acercamiento informal con el autor/a de cada pieza para, en una primera instancia, presentarle nuestra investigación y establecer un vínculo; y posteriormente, identificar su posicionamiento, ya que entendíamos necesario verificar dicha postura para asegurarnos de que sus producciones tuvieran una intención concreta.

Una vez realizado el primer contacto (en persona o vía electrónica dependiendo de las particularidades del caso) se registraba la pieza y se le pedía al autor/a que nos brindara vía mail más material (si es que existiese), habilitando una vía de comunicación directa (en caso de necesitar futuros intercambios). Esto a su vez depositaba cierta confianza en lo que ellos entendían que era pertinente que contempláramos, ampliando así nuestra visión sobre la problemática.

### Técnicas de análisis

Partiendo de que cualquier proceso de análisis es inevitablemente subjetivo (Najmanovich, 2016), se asumió un rol activo en la construcción de un nuevo saber en el que se hilieron los discursos

de una manera específica, resultado de un marco de investigación concreto (llámese estudio de un marco teórico, bagaje personal, postura ideológica, entre otros parámetros determinantes).

En ese sentido, retomamos algunos lineamientos clásicos de análisis que consideramos funcionales para nuestro proceso de investigación y los fusionamos, tensionando levemente los márgenes metodológicos tradicionales, con el fin de construir una estrategia de análisis que, según nuestro parecer, nos permitió identificar las conexiones entre la imagen y el acontecer social.

Se propuso para eso una técnica de análisis derivada de dos marcos teóricos, el de Roland Barthes<sup>03</sup> y Mijaíl Bajtín<sup>04</sup>, a partir del cual se realizaron fichas (ver anexo II). Con el fin de organizar el proceso de análisis que se focaliza en imágenes de naturaleza semiótica e interpretativa, se inició con el estudio de las significaciones visuales.

En esta etapa se pretendió, mediante el análisis de los niveles denotativos y connotativos, no solo describir *lo que se ve* sino comprender el significado que subyace de las relaciones entre signos y las asociaciones de signos y significantes presentes en la imagen dado que, según Barthes, la sociedad estructura y produce lo *real* a través del lenguaje (Barthes, 1993: 232).

Si bien entendemos que este análisis interpretativo es efectivo, la fragmentación y clasificación estructurada de la pieza tiene sus limitantes claras dado que «...toda imagen es polisémica; toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una “cadena flotante” de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás...» (Barthes, 1986: 35).

Esa polisemia es de carácter relacional, por lo que, en producciones que tienen que ver con el acontecer social, resulta pertinente ampliar la mirada, intentando encontrar las costuras entre la imagen y su contexto concreto. Esto facilitará el entendimiento de la intención de los autores y la relación de estos enunciados con la realidad extralingüística en la que son producidos y con los enunciados anteriores o posteriores a éstos.

Mediante el análisis del contexto de enunciación se intenta caracterizar las esferas de la actividad humana donde estos enunciados dialogan, lo que de alguna manera actuará como moderador de la subjetivación inevitable por parte de nosotros, los investigadores, a la hora de enfrentarnos a estas piezas. El contexto social respaldaría de alguna forma estos discursos y su interpretación, anclando su pertinencia y existencia a un momento histórico dado en el que existen ciertos «síntomas culturales» (Panofsky, 1987) que devienen en tendencias políticas, poéticas, filosóficas y sociales particulares.

## Repertorio de imágenes

Montevideo es una ciudad que, a pesar de su pequeña escala, tiene una expresión cultural efervescente y que, en los últimos años, ha oficiado como escenario de diversos cambios sociales que nos han ubicado de cierta manera en la vanguardia internacional en tema de Derechos

Humanos. Sin embargo y paradójicamente es una ciudad aún muy conservadora que se identifica fuertemente con los discursos de la tradición, en particular con los heteronormativos.

Es por esto que, en el marco de nuestra búsqueda, dentro de este contexto dicotómico, se encuentran variedad de enunciados estéticos relativos al sistema sexo/género conviviendo e interactuando y que, dentro de nuestra premisa de evidenciar el contexto socio-cultural, no podemos obviar.

En el paisaje visual cotidiano de la ciudad pululan enunciados estéticos que perpetúan los dictámenes del sistema hegemónico, es decir, que reproducen tanto los estereotipos de género como su significación tradicional. Estos enunciados (ver anexo III.1) pueden encontrarse en diversos contextos, desde publicidades en vía pública, señalización de sanitarios en restaurantes o bares, *packagings* de juegos para niños y artículos de limpieza, posteos en redes sociales, cartelería exterior de tiendas, banners en sitios *webs*, señalética en transporte, entre otros.

Sin embargo en este mismo contexto se encuentran también un conjunto de enunciados que invitan a resignificar los discursos de la tradición sexual. Por un lado existen aquellos que responden a un encargo, ya sea dentro del ámbito institucional público o privado o del ámbito comercial (ver anexo II.2.a). Por otro, conviven enunciados que surgen de forma independiente y con estrategias diversas.

Allí se identifican propuestas que, sin interpelar los estereotipos de género a través del manejo específico de los códigos visuales allí empleados, invitan a resignificar los discursos de la tradición sexual. Estas imágenes (ver anexo II.2.b) proponen otras asociaciones retóricas que demandan, por parte del receptor, una mayor interpretación (coyuntural, temática, etc) a la hora de desentrañar el sentido de la misma.

Finalmente hallamos aquellos enunciados estéticos que, por medio de la significación visual explícita —es decir, la proposición de nuevos códigos y/o relaciones de significantes visuales— interpelan los signos estables asociados a la tradición sexual (ver anexo II.2.c). Estos últimos fueron los casos que se contemplaron para la selección final de las unidades de información.

## Selección de unidades de información según las técnicas utilizadas

A los efectos de responder a nuestra pregunta de investigación, organizamos la selección de piezas en relación a las técnicas empleadas (ilustración digital, ilustración tradicional, *collage*, fotografía e instalación). Entendimos que esta categorización permitiría que el análisis tuviera una aproximación heterogénea, que diera cuenta de la multiplicidad de enfoques y miradas en un mismo contexto social frente a una misma temática, a la vez que evidenciaría las diferentes formas de procesar la *realidad* y de comprender y dar respuesta a los procesos de significación visual.

### Ilustración digital

Para esta categoría se optó por una imagen realizada y publicada por la arquitecta uruguaya Joaquina Rivas el 21 de julio del 2018 con el objetivo de festejar que la Organización Mundial de la Salud había excluido la transexualidad de su lista de trastornos mentales en la actualización de la Clasificación Internacional de Enfermedades.

03 Roland Barthes (Cherburgo, 12 de noviembre de 1915 - París, 25 de marzo de 1980) fue un filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

04 Mijaíl Bajtín (Oriol, 17 de noviembre de 1895 - Moscú, 7 de marzo de 1975) fue un crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética.



Fig. 15. @bobina.nina  
Sin título, 21 de julio de 2018  
Ilustración digital, GIF  
[www.instagram.com/bobina.nina](http://www.instagram.com/bobina.nina)

Joaquina Rivas —la cual se podría calificar como comunicadora emergente— publica este tipo de contenido periódicamente en la cuenta de *Instagram* @bobina.nina, proyecto que lleva adelante desde junio del 2018 y que destina exclusivamente para la producción y difusión de contenido ilustrado referente a la temática de género, principalmente contenido feminista.

La autora ha utilizado *Instagram* para difundir su voz generando una plataforma de seguidores lo que le ha permitido a su vez proyectar sus producciones en otros formatos, estampando y vendiendo remeras y posteriormente compartiendo de forma efímera las repercusiones de sus productos físicos, publicando el *feedback* de éstos en uso lo que, de alguna manera, genera una comunidad entre sus seguidores/consumidores locales.

### Ilustración tradicional

Se selecciona en este caso la imagen *Blue Beard* de la serie *Bocetos Queer* realizada y publicada por Leho de Sosa en el 2017 con el objetivo de abordar el erotismo desde una perspectiva queer.

Leho De Sosa es un artista visual inmerso en el Arte Queer y en lo que él denomina como *J-Pop Latinoamericano*, quien experimenta con la pintura, el arte digital, la escultura y el videoarte. Su obra refleja su compromiso como activista por los derechos humanos.

En el 2017 el artista produjo el guión y el arte de *Teen Trans Manga*<sup>05</sup>, *héroes sin identidad secreta* del que surgió a su vez un juego en el que se puede vestir a estos personajes trans con diferentes prendas intercambiables con el objetivo de visitar algunos de los estereotipos trazados por la tradición sexual. Fue también coordinador artístico de SAT (Semana de Arte Trans) de la secretaría de la diversidad de la Intendencia de Montevideo e incluso participó en la producción gráfica de #LeyTransYa, campaña por los derechos de personas trans en Uruguay.

Las permeaciones que el autor ha logrado tener dentro y fuera de los ámbitos institucionalizados permite que éste sea de cierta manera un referente visual y discursivo en la temática.



Fig. 16. Leho De Sosa  
*Blue Beard* (de la serie *Bocetos Queer*), 2017  
Ilustración manual, [www.lehodesosa.tv](http://www.lehodesosa.tv)

<sup>05</sup> Para saber más: [www.instagram.com/teentransmanga](http://www.instagram.com/teentransmanga)

## Collage

Para esta categoría se selecciona una de las imágenes realizadas de manera colectiva como resultado de una actividad propuesta por el proyecto *Noctilucas* en el evento autogestionado llamado *Feria Feminista Itinerante Vol III* realizado el domingo 24 de Junio del 2018 en el Sindicato de Artes Gráficas. Esta actividad proponía la producción colectiva de un fanzine que evidenciara y cuestionara el lugar asignado a la mujer por el sistema heteronormativo, entendiendo a la mujer como pieza activa en la deconstrucción del mismo. La premisa estaba concretamente enmarcada en el taller *Caminar sin que me jodan*.

Posteriormente el resultado fue fotocopiado y vendido en eventos similares y en la feria Tristán Narvaña como forma de autofinanciar y replicar estas actividades. De esta manera se habilita la reproducción de estos discursos disidentes que son resultado de intercambios colectivos en relación a los discursos dominantes de la actualidad.

*Noctilucas* es un proyecto independiente, que apuesta por la cultura colectiva, por la voz propia y por la economía alternativa. Este proyecto está a cargo de *Gabu* quien afirma que una de las raíces de este proyecto es la comunicación por lo que, en este esquema, la generación de instancias colectivas son prioridad.

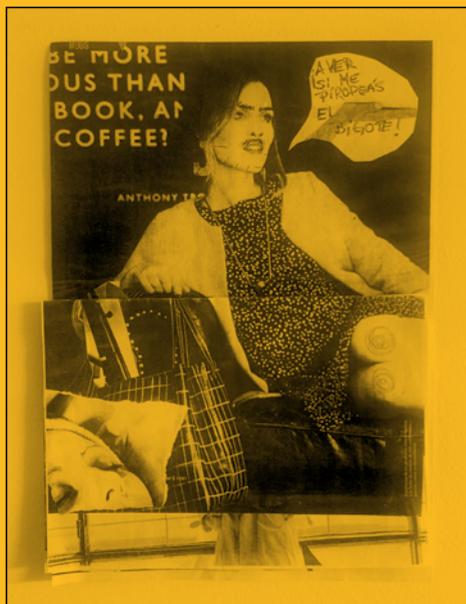


Fig. 17. *Noctilucas* y participantes de la actividad *Fanzine Colectivo Vol III*, 24 de junio de 2018  
Collage, fanzine

## Fotografía

La fotografía propuesta por Irene Guiponi y Juan Gallo, titulada *Grávidxs* es una coproducción fotográfica independiente que tiene por objetivo entablar una reflexión sobre los límites del cuerpo impuestos por el género y su concepción binaria. Ésta pieza digital fue posteriormente impresa y enmarcada para ser expuesta en la muestra *Jaque* realizada en el Centro Cultural de España (CCE) desde el 6 de marzo al 15 de junio de 2018.

Irene Guiponi, una de sus autoras, es fotógrafa, ilustradora y diseñadora, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes. La obra de esta artista visual uruguaya aborda principalmente la temática del cuerpo mediante una búsqueda estético-política. Por su parte, Juan Gallo, autor y modelo de la pieza, es director de arte y se autodefine como *Club Kid*<sup>06</sup>.



Fig. 18. Irene Guiponi y Juan Gallo, *Grávidxs*, expuesta en *Jaque* (CCE) del 6 de marzo al 15 de junio de 2018  
Fotografía digital (producción y postproducción), ireneguiponi.tumblr.com

06 El término *Club Kid* remite a una «tribu urbana» que tuvo su auge a finales de los años 80 y principio de los 90 en la ciudad de Nueva York. Fueron conocidos en gran medida por sus excéntricos atuendos y por no basarse en géneros ni cánones establecidos.

## Instalación

*Ovacionadas* es una obra realizada por la artista visual María Mascaró que aborda la temática del sexismo, concretamente los mensajes sexistas presentes en la cotidianidad uruguaya. Como puede leerse en la ficha de exposición «Mascaró colecciona las contratapas de uno de los suplementos deportivos más leídos del Uruguay llamado *Ovación*. A veces la metáfora no es necesaria para que el arte exista. *Ovacionadas* es una obra que nos muestra cómo es el poder heteropatriarcal en los medios».

La obra, también expuesta posteriormente en la muestra *Jaque* realizada en el CCE, se presenta en forma de mosaico<sup>07</sup> compuesto por la sucesión de 48 páginas pertenecientes a ediciones del suplemento comprendidas entre los años 2015 y 2018. Mascaró explica que:

...la obra es un *work in progress* que culminará el día en que los mensajes sexistas dejen de ser publicados. Cabe acotar que, coincidentemente, desde la exhibición, no he vuelto a ver nuevas publicaciones de esta revista que ubiquen a la mujer de una forma sexista, denigrante y cosificada (Corvalán, 2018).

María Mascaró, quien tiene una larga trayectoria en el contexto local, se autodefine como «mujer, feminista, transfeminista, lesbiana (...). Soy permeable a que lo íntimo y cotidiano se convierta en plural, colectivo y universal y viceversa» (Corvalán, 2018). Dichas vertientes ideológicas se ven reflejadas frecuentemente en su obra, las cuales han sido expuestas tanto nacional como internacionalmente. Esto colabora indudablemente a posicionar al artista y a su obra como referente dentro del ámbito de la temática.



Fig. 19. María Mascaró  
*Ovacionadas*, expuesta en *Jaque* (CCE)  
del 6 de marzo al 15 de junio de 2018.  
Mosaico, [www.mariamascaro.com.uy](http://www.mariamascaro.com.uy)

# Análisis e interpretación de los enunciados estéticos disidentes

## ESFERAS SOCIALES DE COMUNICACIÓN

Aspectos como «el contenido temático, el estilo y la composición [entre otros] están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación» (Bajtín, 1999: 248). En ese sentido, el contexto de enunciación resulta fundamental a la hora de comprender con mayor exactitud las pugnas de sentido allí presentes.

Como planteamos anteriormente, en nuestra ciudad, el número de movilizaciones relativas al desmantelamiento del sistema heteronormativo ha ido en aumento en los últimos años, y es debido a esta coyuntura social que se han apropiado, creado y utilizado diversidad de espacios para el abordaje y reflexión sobre esta temática. En ese sentido, encontramos espacios de acción de diferente naturaleza e impronta ya sea espacios autogestionados o conquistados que son llevados a cabo de forma individual o colectiva.

Hoy en día la «campana» persuasiva en redes sociales es cada vez más frecuente, logrando llegar a un vasto número de espectadores. Éste es uno de los hogares de «la psicopolítica neoliberal (...) [que] se sirve de la técnica digital de forma masiva» (Byung, 2014: 23) para compartir en diferentes formatos sus discursos hegemónicos. Sin embargo, éste se ha convertido igualmente en un espacio fértil para la producción y difusión de discursos como los producidos por *@bobina.nina* y Leho de Sosa quienes se apropian de las tecnologías digitales para difundir sus enunciados estéticos divergentes y proponer otras visualidades en torno a la temática.

*@bobina.nina* se desarrolla en el espacio virtual de *Instagram* que es una plataforma informal, un espacio «abierto», un contexto social donde los usuarios, en situación de cercanía digital pero no necesariamente física, comparten una realidad virtual donde circula contenido visual a diario.

La pieza a analizar es presentada como *GIF* animado, formato utilizado principalmente en las redes sociales con diferentes fines comunicativos que, por medio de la yuxtaposición de fotografías compuestas por imágenes y/o texto facilita la narración en secuencia de relatos, vivencias o acontecimientos. Esto colabora de cierta manera a la persuasión de múltiples espectadores mediante una economía de recursos.

Por su parte, la imagen producida de manera analógica por Leho de Sosa forma parte de un cuaderno de viaje realizado por el autor. Este tipo de contenido suele estar asociado a procesos personales donde el autor en sus tiempos libres «garabatea» aquello que tiene en mente. Sin embargo, esta ilustración tradicional fue posteriormente digitalizada y publicada en plataformas *online*, lo que habilita su reproductibilidad técnica y por ende su proyección más allá del contexto de creación original. Esto permite potenciar los efectos del enunciado estético en el entramado social.

<sup>07</sup> Técnica que consiste en la repetición o sucesión de una pieza o conjunto de éstas con el fin de formar una figura mayor.

En el caso concreto de Leho de Sosa se aprovecha al autor, su autoría y trayectoria —reconocible en la obra— para atraer diferentes tipos de adeptos y así potenciar su discurso. En el caso de *@bobina.nina*, su reciente incursión en el universo visual es reflejo y producto de un síntoma social que se manifiesta en sus piezas y que trasciende sus aspectos compositivos y técnicos. Las olas de resistencia relativas a la subjetivación sexual han exponenciado en la ciudad la aparición, cada vez más frecuente, de productores de imágenes emergentes que identifican y utilizan la significación visual y las plataformas digitales como un vehículo de denuncia y que multiplican a su vez las miradas cómplices de estos nuevos universos visuales.

A su vez, «...gracias a las nuevas tecnologías que facilitan no sólo la creación sino también la distribución de cualquier mercancía» (Pelta, 2010: 58) estos autores han utilizado el espacio virtual para difundir su voz generando una plataforma de seguidores que les ha permitido proyectar sus producciones en otros formatos, imprimiendo y vendiendo sus productos a través de estos espacios. De esta manera se habilita la producción y sostenibilidad de discursos alternativos que escapan a las lógicas dominantes.

En ese sentido, las plataformas digitales han facilitado tanto la creación de este tipo de material como su difusión, colaborando a borrar las barreras locales y a expandir los horizontes de intercambio. A su vez, esta coyuntura es la que, en muchos casos, fomenta la creación de material con códigos de tipo *universal*, es decir, que no recurre a ningún anclaje cultural local.

Por otro lado encontramos que últimamente en Montevideo también se han llevado a cabo en espacios institucionalizados diversas instancias como muestras, charlas y exposiciones<sup>01</sup>, las cuales convocan a productores de imágenes —consagrados y emergentes— a compartir sus propuestas. Dicha oferta de espacios es utilizada por los artistas y comunicadores como plataformas de acción colectiva, potenciando así la llegada, tanto de sus obras como de sus contenidos, a diversidad de públicos.

Este es el caso de la muestra *Jaque*<sup>02</sup> realizada en el Centro Cultural de España, espacio de gran convocatoria dedicado a la cooperación, promoción y desarrollo de la cultura local con el apoyo del gobierno español. Dicha muestra consistió en la exposición de un conjunto de trabajos que exploran las fronteras del transfeminismo<sup>03</sup> que contó con la participación de 20 artistas nacionales, y su curaduría fue llevada a cabo por Lucía Ehrlich.

Artistas visuales de diferente talla como María Mascaró e Irene Guiponi y Juan Gallo encontraron en esta instancia la posibilidad de visibilizar sus producciones logrando una sinergia entre los distintos participantes de la exposición lo que colabora a potenciar estos enunciados estéticos de manera colectiva.

Cabe destacar que *Jaque* fue ganadora de los Fondos Concursables 2018 del MEC (Ministerio de Educación y Cultura), lo cual habilitará que la muestra recorra el interior del

país y así aumente su visibilidad en el entorno nacional, lo que de alguna manera permite constatar que cada vez son más las puertas institucionales que se abren para dar espacio a esos discursos de la resistencia heteronormativa. Esto sin duda facilita la llegada de estos contenidos a públicos de diversa índole dado que estos espacios institucionales están insertos en el circuito cultural montevideano tradicional y cuentan con vías de difusión mayor y con un público asiduo.

Por último encontramos que la ciudad es también escenario para la creación de iniciativas colectivas autogestionadas como *Feria Feminista*, *Feria Gordx Feminista*, *Fiesta Torta XXL*, *Ciclo Forra*, *Sucesa*, quienes se apropian de espacios populares (feria Tristán Narvaja, clubes barriales, espacios públicos) e incluso generan los propios (alquiler de local, utilización de vivienda propia, entre otros) para compartir sus iniciativas. Éstas están fuertemente dirigidas al accionar político con el objetivo de deconstruir las marcas instauradas por el sistema heteronormativo.

A partir de esta lógica de autogestión, la propuesta integral de los eventos (identidad gráfica, lenguaje oral y escrito, dinámicas propuestas, etc.) suele tener un carácter más radical que la de los llevados a cabo en marcos institucionales y estar repleto de códigos nuevos propios de ese contexto, ya que los *límites* son establecidos por los propios autores.

Estos encuentros y eventos son organizados por los propios participantes, entre ellos los productores de imágenes por lo que éstos hacen las veces de gestores, curadores y expositores, lo cual conlleva a estas instancias a tener una impronta horizontal característica. Gracias a esta modalidad, en los eventos se puede acceder tanto a las piezas como a sus creadores, quienes normalmente están junto a éstas, lo que favorece el intercambio sobre las producciones y los intereses que los convoca.

Este es el hogar de propuestas como *Noctilucas* que desde hace un año propone actividades colectivas de forma itinerante, tanto en Montevideo como en el interior del país, como la producción de *fanzines*. Estas publicaciones periódicas hechas con pocos medios económicos y de tirada reducida tratan generalmente sobre temas contraculturales y juegan un rol fundamental en la evolución de las formas culturales marginadas por las instituciones oficiales administradoras del saber (Lara, 1976)<sup>04</sup>.

Estas pequeñas publicaciones independientes, llenas de entusiasmo y dedicación, han colaborado desde su aparición a la difusión de contenidos e información de manera popular por lo que han logrado instalar el aprecio por estos productos y sus objetivos sociales contraculturales «o al menos indiferentes al modelo oficial de saber establecido» (Lara, 1976).

Los fanzines han «servido de unión a grupos de aficionados que, sin ellos, no hubieran podido proliferar» (Lara, 1976). Gracias a estas publicaciones sus discursos disidentes han logrado colarse en el entramado social. En ese sentido este formato editorial ha sido funcional a la actividad colectiva propuesta por *Noctilucas*.

01 *Alteridades* en centro de exposiciones Subte, *Vivan las Mujeres* en centro MEC, Convocatoria a ilustradores nacionales en la *Semana del Orgullo LGTBQI* por parte del blog *Mirá Mamá* con el apoyo de la Secretaría de la Diversidad (IM).

02 Exposición llevada a cabo del 6 de marzo al 15 de junio de 2018.

03 «El transfeminismo es una corriente que forma parte de los nuevos feminismos y que entiende que hay otras formas de habitar los cuerpos por fuera del binarismo impuesto. Considera que los cuerpos trans (y sobre todo las feminidades) son los que sufren directamente la violencia con mayor impunidad que el resto» (Martínez, 2018).

04 Artículo escrito por Antonio Lara, publicado en el diario *El País* de Madrid, el 23 de julio de 1976, consultado en la hemeroteca digital de dicho diario el 31 de octubre del 2018. [www.elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810\\_850215.html](http://www.elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html)

## NEGOCIACIONES DE SENTIDO

Ahora bien, una vez entendidas las arenas sociales en las que éstos enunciados operan, resulta pertinente identificar y comprender las negociaciones de sentido entre lo convencionalmente establecido y lo nuevo propuesto, ya que:

...todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante (...) sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente)... (Bajtín, 1999: 258).

### Bobina Nina

En el enunciado estético creado por *@bobina.nina* se advierten cuatro personajes distintos que se encuentran pasivamente de pie frente al espejo. En ninguna de las cuatro instancias el reflejo que aparece en el espejo se corresponde completamente con el personaje en cuestión. A su vez, en el último fotograma puede leerse «What you have between your legs won't define you» (*Lo que está entre tus piernas no te definirá*).

La técnica utilizada habilita una rápida producción lo que resulta acorde al medio de difusión y el volumen de contenidos que éste requiere para mantener cierta notoriedad entre los usuarios de la red social. El estilo *naif* de sus ilustraciones pretende denunciar las desigualdades que resultan del sistema heteronormativo con un tono informal, amigable y directo para que pueda llegar a un público mayor. La relación entre el emisor y el receptor es cercana y a la vez lejana: cercana porque los participantes compartirían los mismos códigos y lejana porque la comunicación se realiza por este medio virtual.

Las discontinuidades entre los personajes y sus reflejos correspondientes aluden principalmente a una diferencia entre lo que se *es* y lo que se desea *ser*. El reflejo en el espejo pareciera ser metafóricamente la expresión de deseo o de estado interior de los personajes, donde éstos se reconocen con el género opuesto.

El uso de ciertos estereotipos asociados a los géneros femenino (zapatos de taco, polleras, vestidos, senos, pelo largo, accesorios) y masculino (pantalones, bermudas, pelo corto, vello facial) habilitan identificar el cambio de género entre el personaje y su reflejo. A su vez, los cuerpos femeninos son marcados por la presencia de senos.

Por otro lado, se pretende a su vez poner de manifiesto la universalidad de la temática (y su peso) mediante el uso de diferentes estereotipos que refieren a múltiples etnias, religiones y descendencias (uso de prendas como el *hiyab*, diferentes colores de piel, de cabello, etc). La ausencia de rostro colabora a la generalización de los casos.

En el contexto internacional donde la cosmética tiene una importancia indiscutible, la imagen personal juega un rol protagónico a la hora de calificar a las personas. El hecho de pararse frente a un espejo alude a la necesidad que tienen los sujetos de reconocerse, definirse y evaluarse para así entender su lugar en el entramado social.

La vestimenta ha sido utilizada históricamente como un código social que colabora a distinguir diferentes culturas, posturas políticas, inclinaciones religiosas, clases sociales, lo que ha logrado perpetuar algunos estereotipos. De igual forma sucede con el género donde, culturalmente, el sexo de una persona define el tipo de prendas que ésta llevará, por lo que, de esta forma, se identifica al cuerpo como un límite político y social. Según Butler:

...la identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que aluden lateralmente a otras imitaciones y que, de forma conjunta, crean la ilusión de un yo primario e interno con género o parodian el mecanismo de esa construcción (2007: 270).

En ese sentido, la postura pasiva de los personajes frente al espejo, que alude de cierta manera a un maniquí, pareciera remitir a la actitud del sujeto social que se posterga en pos de la integración en el universo colectivo.

El mensaje final está escrito en inglés, lo que exige conocimientos de los códigos del idioma para su lectura. En ese sentido se podría decir que esta pieza no fue producida con el objetivo de que su mensaje tuviera un anclaje local, sino que por el contrario, el lenguaje y la plataforma elegidos parecieran querer insertar la pieza en el entramado digital mundial.

Por otro lado, el texto aporta otra información a la composición haciendo referencia concretamente al sexo anatómico, y para eso se utiliza la expresión popular *what you have between your legs* (lo que tienes entre las piernas) que opera como eufemismo de los genitales. Esta información es nueva dado que en las ilustraciones de los fotogramas anteriores no se hace nunca referencia a los genitales, de hecho, aquellos personajes que están caracterizados como hombres no presentan ningún tipo de marca en el área genital.

En definitiva esta secuencia de imágenes es utilizada para denunciar la rigidez de los estereotipos de género a partir de la repetición sistemática de algunos de los códigos tradicionales relativos al uso de la vestimenta perpetuados por los discursos de la tradición sexual con el objetivo de visibilizarlos, doblarlos y proponer otros horizontes sexuales.

### Leho de Sosa

En el caso del enunciado creado por Leho de Sosa se encuentra un personaje principal, desnudo, musculoso, de cabello y barba celeste, con expansores en sus orejas, que sonríe directamente al observador. El mismo aprieta sus pectorales con sus brazos acentuando su voluptuosidad.

La composición simétrica y centrada, la ausencia de vestimenta, de accesorios y demás elementos decorativos focaliza la atención en el cuerpo del personaje que, por sus características físicas, da a entender que el individuo es de sexo masculino. A través de su lenguaje corporal desinhibido, se comprende que éste se presenta de manera activa, sugerente, seduciendo intencionalmente al observador.

En este caso donde el cuerpo masculino se presenta como el depositario del deseo, se propone, mediante la posición del cuerpo, una inversión de roles en un lugar que en la lógica heterosexista

suele estar destinado al cuerpo femenino (construyendo así y de manera constante a la mujer como objeto de deseo). Esto invita a su vez a pensar sobre quién está del otro lado.

Esta imagen del artista —y gran parte de su obra— retoma los códigos estéticos del *Manga*<sup>05</sup> japonés, para desdibujar los estereotipos asociados a la belleza y a la sensualidad establecidos por el sistema sexo/género y focalizados particularmente «en el cuerpo como espacio de construcción bio-política, como lugar de opresión, pero también como centro de resistencia» (Preciado, 2002: 12). Esto permite abordar una temática compleja y profunda en un tono informal y comprensible y aún así directo.

El perfil contrasexual<sup>06</sup> de las obras de Leho de Sosa colabora a desnaturalizar la diferencia de género y de sexo establecidas por el contrato social heterocentrado «cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001)» (Preciado, 2002: 18). En este marco:

...los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación... (Preciado, 2002: 18).

El autor recurre a los códigos instalados en nuestro imaginario colectivo asociado a las identidades de género para confundirlos y así tensionar los márgenes del sistema heteronormativo.

## Noctilucas

Para el taller abierto propuesto por *Noctilucas* se utilizó una batería de materiales básica compuesta por revistas populares, pegamento, lapiceras y marcadores lo que habilita infinitas composiciones de rápida resolución. La selección de revistas uruguayas como *Paula* y *Galería* ayuda en el proceso de deconstrucción a establecer los contenidos locales como parte innegable del problema. Asimismo el recorte de fotografías y las composiciones resultantes del *collage* presentan una estética informal y discontinua que atenta contra las estructuras compositivas dominantes. Esto se asocia fuertemente con el perfil reivindicativo de la actividad y por lo tanto de la pieza resultante.

Teniendo este proceso una múltiple autoría, el contenido de esta pieza es enunciado por diversas voces. Esto quiere decir que, a lo largo de las páginas, se encuentran diversas intenciones y tonos enunciativos. Sin embargo, en general, éstas mantienen un estilo informal, un léxico estándar y coloquial, una perspectiva parcial y tienen por objeto denunciar y visibilizar.

En la página del *fanzine* seleccionada se puede ver lo que sería parte de una imagen publicitaria en la que aparece una mujer joven recostada en un sillón con bolsas de compras en sus manos. La mujer está arreglada, lleva vestido, saco y una cadena en su cuello. Esta imagen aparece intervenida con lapicera, dibujando y resaltando sobre el personaje vello facial y marcas en sus rodillas. A su vez, se puede identificar un texto escrito en lapicera. En la parte inferior izquierda aparece un recorte de otra imagen en el que se puede ver una mujer acostada con los ojos cerrados, una toalla en la cabeza y crema en el rostro.

A través de las intervenciones realizadas por trazos de lapicera sobre la imagen publicitaria es que se materializa la intención de esta composición que satiriza el sentido original de la fotografía. La posición de la mujer principal que, en un principio, podría asociarse con una postura *femenina* y *delicada* —típico recurso de cosificación publicitario—, toma un carácter soberbio en presencia del mensaje escrito. Ésta se presenta cómoda en su actitud desafiante.

Los bigotes, las cejas pronunciadas y los vellos en el mentón dibujados por la lapicera interpelan el estereotipo de belleza asociado a la mujer. Las marcas en sus rodillas atentan también contra la delicadeza sugerida por la imagen original.

El recorte de la fotografía que se encuentra en el extremo inferior izquierdo opera de cierta manera como la antítesis, estableciendo una relación por oposición entre lo que se espera del comportamiento de una mujer (sujeto pasivo que asume el lugar que se le asigna, fuertemente preocupado por la belleza y el cuidado personal) y lo que ésta elige ser.

El mensaje que aparece escrito manualmente se dispone en un recorte de papel blanco que emula la clásica viñeta de diálogo. En este se puede leer: «¡A VER SI ME PIROPEÁS EL BIGOTE!». El *piropo* es una palabra utilizada en nuestra región para referirse a una expresión de admiración, halago o elogio que se dirige a una persona. A su vez, éste está fuertemente asociado a las expresiones de deseo que muchas mujeres reciben cotidianamente por parte del hombre en el espacio público. Estas son manifestaciones indeseadas que se han instalado y aceptado como *normales* en el esquema social heterosexista.

Los signos de exclamación y la formulación desafiante de la oración articulan de manera muy explícita este mensaje en clave de denuncia dirigida al hombre. A su vez, el trazo caligráfico con líneas repasadas y en mayúsculas refuerza la vehemencia del mensaje evidenciando el sentimiento y la espontaneidad detrás de esta intervención lo que la contextualiza en una dinámica de compromiso social y humano.

Esta imagen producida de forma colectiva pretende burlar los estereotipos asociados a la belleza femenina que han cristalizado «a la mujer como imagen, como el objeto de la mirada voyeurista del espectador» (Lauretis, 1989: 20). Las intervenciones sobre la fotografía publicitaria recuerdan a las acciones de vandalismo callejero que se suelen encontrar en el espacio público. Estas, de carácter radical, están fuertemente asociadas a la rebeldía de algunos colectivos frente la autoridad.

## Irene Guiponi y Juan Gallo

La imagen propuesta por Irene Guiponi y Juan Gallo fue realizada a partir de una producción y postproducción fotográfica digital lo cual habilita, al contrario de otras ramas de la fotografía

05 Este tipo de narrativa surge entre los años 1868 y 1912 de la combinación de la tradición del arte gráfico japonés y la de la historieta occidental. El mismo devino en un fenómeno comercial y cultural global, en competencia directa con la hegemonía narrativa estadounidense y europea.

06 «...la sociedad contra-sexual se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género.» (Preciado, 2002)

como el fotoperiodismo o la fotografía callejera, controlar cada variable de la escena a lo largo de todo el proceso de creación.

Este retrato artístico surrealista planteado por los autores de forma cuidada y equilibrada, propone a partir de elementos de carácter dicotómico —reconocibles por los asistentes a la exposición— una escena conceptualmente compleja. Con un formato aproximado de 80 cm de ancho por 120 cm de altura se presenta el sujeto casi en escala real, generando así un mayor impacto en los receptores.

La imagen en cuestión presenta una escena de fondo oscuro en la que se puede observar a una persona de rodillas acariciando su vientre. Sus manos están maquilladas de color rojo y su rostro de blanco y, por medio del color negro se delinear y resaltan los ojos, pestañas, cejas y los ángulos de la cara. Los labios son destacados en rojo.

El sujeto presenta bigote y vellosidad en las piernas y pecho y sus orejas son puntiagudas. La prominencia del vientre da a entender que éste se encuentra embarazado. El sujeto retratado cuenta únicamente con dos accesorios: un velo rojo sobre su cabeza, el cual deja entrever de forma clara su rostro; y una cuerda, roja también, anudada en diferentes tramos que recorre la parte superior de su torso a modo de *top*.

En la escena planteada se puede observar una constante dicotomía. Elementos como la pose del sujeto y el velo podrían ser trazados hacia imágenes de vírgenes; mientras que la cuerda anudada, los colores negro y rojo, las manos, orejas y el maquillaje se podrían asociar a una escena sadomasoquista, demoníaca o mitológica.

Experiencia similar sucede al relevar los rasgos físicos. En un mismo sujeto se encuentran aspectos asociados a lo *masculino* (bigote, vellosidad, pelo corto) y a lo *femenino* (velo, pose, vientre, maquillaje). Debido a esta conjunción de rasgos dicotómicos, el reconocimiento del género se torna obsoleto y pasa a ser secundario, elevando así la nueva realidad propuesta por los artistas.

Esta obra, basada en el retrato<sup>07</sup> de la cantante pop Beyoncé, propone una nueva *realidad híbrida*, por medio de la deconstrucción de los cuerpos y posteriores ejercicios de re-inscripción



07 El retrato fue realizado por el fotógrafo Awol Erizku, con el motivo de anunciar el embarazo de la cantante, el mismo fue publicado el 1 de febrero de 2017 en la red social Instagram y cuenta con más de 11.250.000 likes.

y re-citación de los códigos asociados a lo *masculino* y lo *femenino* se produce un corrimiento de las «verdades biológicas» (Preciado, 2002: 18) y de sus consecuentes roles. Se establece una disociación del cuerpo *femenino* como el sujeto reproductor, es decir, se traslada la función económico-reproductiva a una *nueva naturaleza*, a un nuevo sujeto *masculino embarazado*.

Esta propuesta crítica establece una ruptura de la concepción binaria hombre/mujer utilizando al cuerpo como plataforma de acción política. Lleva al extremo lo que Butler (2007) plantea como «límites variables» del cuerpo dentro de un contexto sociocultural donde rige una jerarquía heterosexual con roles claramente marcados. En ese sentido la obra rompe con la exigencia impuesta al cuerpo *femenino* de que «accepte la maternidad como la esencia de su yo y la ley de su deseo» (Butler, 2007: 194) a partir de la confusión de las significaciones culturales establecidas sobre el cuerpo en relación al sexo biológico.

A nivel de escenificación y conjunción de significantes (pose y accesorios) se pueden rastrear multiplicidad de lugares comunes. Por un lado, la maternidad, evocada tanto por el embarazo como el gesto de acariciar el vientre; por otro, imágenes religiosas de vírgenes, a las cuales se referencia por el velo, la inclinación de la cabeza, y la expresión neutra del rostro; también, gracias a las orejas y al maquillaje, se logra la asociación con personajes mitológicos; por último, la cuerda anudada añade a la escena características de prácticas y fantasías sexuales, más precisamente BDSM<sup>08</sup>.

### María Mascaró

La obra realizada por María Mascaró presenta una sucesión de páginas pertenecientes a diferentes ediciones del suplemento uruguayo deportivo *Ovación* dispuestas en 12 columnas y 4 filas. Dichas páginas no presentan ninguna intervención, el único tratamiento que se les proporcionó fue el de ser recortadas por el doblez con el fin de separarlas del suplemento. De esta forma la autora, desde una postura parcial, de manera directa e informativa y con un lenguaje coloquial y comprensible, evidencia y denuncia la práctica sexista que acontece sistemáticamente en el suplemento deportivo uruguayo.

En estos recortes, de idéntica composición, se pueden observar dos fotografías destacadas: la primera corresponde a producciones armadas de mujeres posando y la segunda, corresponde a hombres, deportistas, en diferentes situaciones.

En ambos grupos las personas fotografiadas son de mediana edad, delgados y de buena condición física. En el caso de las mujeres se pone el foco en las poses sugerentes, destacando sus *atributos corporales*. En cuanto al grupo masculino, se destaca principalmente la musculatura de brazos y abdomen, lo que probablemente tenga que ver con que éstos son deportistas.

La información aportada por el texto escrito asocia estos recortes con su contexto de enunciación original y deja entrever los códigos típicos de una revista de perfil popular (el deporte

08 Término que agrupa diversas prácticas sexuales, Bondage y Disciplina, Dominación y Sumisión, Sadismo y Masoquismo.

—mayoritariamente el fútbol— tiene un lugar protagónico en nuestra sociedad uruguaya) lo que a su vez hace reflexionar sobre su alcance y su resonancia en el contexto local.

El contenido del texto, conjuntamente con las imágenes, acompaña y refuerza la diferenciación en el tratamiento de los sujetos. A modo de ejemplo: «La mejor atajada de Buffon», es uno de los subtítulos que acompañan a la imagen de una de las modelos, el texto posterior profesa la conquista de la modelo por parte del arquero realizando una analogía con su habilidad en el arco; «Con trabajo fuera de la pileta», es el subtítulo que acompaña la foto del victorioso nadador, el texto además de narrar la hazaña describe otros logros del atleta.

La forma de exponerlas transforma el carácter de la página recortada. Ésta, que aún en su unidad es claramente reconocible por los locales, pasa de ser la *sección de un suplemento deportivo* de impronta informativa y de entretenimiento, para convertirse en *evidencia*, las cuales en conjunto ponen de manifiesto lo que posiblemente no se observaría de primera instancia en un solo ejemplar.

Gracias a esta iteración de elementos (sucesión de recortes conformados por imágenes y textos) el concepto de la obra se focaliza. Por un lado se refleja el tratamiento diferencial que se hace sobre los géneros y, por otro, se pone de manifiesto la cotidianeidad de la escena en el contexto local.

Las mujeres son incluidas solamente por sus cualidades físicas y siempre son relacionadas con un hombre (la mujer de..., la novia de...). La homogeneidad en la apariencia de los sujetos femeninos responden al ideal de belleza ponderante en la sociedad. En cambio los hombres son convocados por sus triunfos o acciones y, de manera secundaria y en algunos casos, por su aspecto físico; *masculinizando* de esta manera la idea de éxito. Esto se refuerza por la asociación inevitable que se hace —a través de estas imágenes— entre el *cuerpo masculino ideal* (musculoso, viril) y la victoria.

Por medio de la recontextualización y, por lo tanto, la resignificación de una pieza editorial local y cotidiana, la autora pone al descubierto «cómo es el poder heteropatriarcal en los medios» (Corvalán, 2018). La no intervención de los recortes obvia la escena sexista, reivindicando «el legado cultural impuesto que interviene en nuestras vidas y nos condiciona» (Corvalán, 2018).

Esta obra deja entrever la sexualización sistemática del cuerpo de la mujer, la cual es apelada sin un justificativo —al menos evidente— por el suplemento *deportivo* uruguayo, plataforma tradicionalmente machista. Como plantea de Lauretis:

...estoy hablando aquí de la sexualidad como una construcción y una (auto)representación, y que ambas sí tienen una forma femenina y una forma masculina, a pesar de que en el esquema mental centrado en lo masculino o patriarcal la forma femenina es una proyección de la masculina, su opuesto complementario, su extrapolación, la costilla de Adán, como se suele decir. Así que, aún cuando esté localizada en el cuerpo de la mujer (...), la sexualidad es percibida como un atributo o una propiedad del varón (1989: 21).

En ese sentido los roles y estereotipos de género instaurados en la sociedad son visibilizados en esta pieza haciendo foco en ámbitos históricamente machistas. Los sujetos son tradicionalmente evocados, sus poses e improntas registradas —claramente diferenciadas— responden a las acciones y papeles que el sistema heteropatriarcal impone.

## Reflexiones

A partir de nuestra investigación entendemos que la *naturaleza humana* es un efecto de los dictámenes científicos que imprimen en los cuerpos los discursos de la heterosexualidad. En ese sentido, el sistema sexo/género es una práctica de escritura y el cuerpo se convierte en un registro histórico de aquellos códigos de la tradición heteronormativa. Éstos devienen en signos estables que acaban por asimilarse y replicarse, mediante una inercia colectiva, en el conjunto de significaciones sociales asociadas al cuerpo.

A partir del análisis de nuestras unidades de información pudimos constatar que esto se traslada incluso a los discursos de la oposición los que, en sus esfuerzos por modificar y reconfigurar el esquema sexual, identifican y retoman al cuerpo como centro de resistencia. De esta forma, en todos los enunciados estéticos analizados se parte del cuerpo como unidad significativa que opera como escenario de las negociaciones de sentido entre lo socialmente instituido y los aportes críticos de cada autor.

Entendemos que, de cierta manera, la repetición y proliferación de las normas sociales establecidas otorga la oportunidad de evidenciar las intenciones y los límites de las mismas y por ende de proponer otras formas de entender la sexualidad. La identificación y utilización de los acuerdos y convenciones presentes en nuestra sociedad es parte de la estrategia utilizada por los y las autoras para construir los argumentos que les permitirán deshacer las idealizaciones construidas y proponer otras *realidades* dentro de un marco constituido que depende de ciertas estructuras simbólicas.

En ese sentido, la estrategia utilizada para expandir los límites tradicionales fue la de reestructurar las características asociadas a las *normas gramaticales* que definen las *identidades de género*. La evocación de estereotipos de género reconocibles por el sujeto social como los asociados a la vestimenta, la belleza, la sensualidad, el éxito, o a las capacidades biológicas es lo que permite la decodificación de estos discursos disidentes y, presumiblemente, su permeación en el esquema social.

Luego del abordaje de los casos advertimos que las premisas planteadas fueron, por un lado, poner de manifiesto otras identidades de género (Leho de Sosa, Irene Guiponi y Juan Gallo, Bobina. nina) y, por el otro, replantear las existentes (María Mascaró, Noctilucas).

En nuestras unidades de información encontramos un universo estético diverso a partir del cual se construyen nuevas subjetividades visuales mediante la yuxtaposición, traslación y repetición de los signos estereotipados lo que resulta en nuevas fórmulas que atentan contra el orden establecido. A su vez, encontramos que algunas de ellas son comentarios concretos sobre nuestra realidad montevideana y los códigos locales mientras que otras recurren a códigos internacionales, producto de la era digital en la que vivimos.

Sin embargo, un denominador común en los modos de expresión visual de las propuestas es que éstas presentan universos figurativos y ninguna rompe bruscamente con los parámetros compositivos tradicionales (figura, fondo, coordenadas superior e inferior...). En ese sentido los autores

optaron por proponer visualidades que de alguna manera se mantienen coherentes con las formas dominantes de procesar la información. Esto se debe a que, en estos casos, el fin comunicativo prima sobre el artístico por lo que, la correcta interpretación del mensaje es fundamental.



Fig. 20. Registro de historias publicadas por la autora en su perfil de Instagram.  
www.instagram.com/bobina.nina

Por otro lado, estos mensajes que tienen un origen ajeno a los circuitos culturales y comerciales tradicionales, han logrado en la actualidad y gracias a la resonancia de la temática a nivel internacional y su impacto local, la conquista de algunos espacios institucionales lo que ha colaborado a popularizar su visibilidad. A su vez, es cada vez más frecuente la aparición de productores de imágenes emergentes que aprovechan las plataformas digitales y ferias o exposiciones gestionadas por distintos colectivos para compartir sus enunciados disidentes.

La aparición e inclusión de estas producciones visuales disidentes e independientes a la iconósfera montevideana tradicional colabora a reinventar los modos de ver y entender la sexualidad en nuestro contexto local modificando y ampliando los códigos simbólicos y estéticos de los estereotipos de género. De esta manera la ciudad se convierte en el escenario de confluencia de discursos múltiples presentando una realidad híbrida y compleja. Esto colabora a la flexibilización de los márgenes sociales confundiendo y multiplicando aquellas categorías sexuales que pretenden establecer al género como una herramienta constitutiva y por ende a relativizar aquellas *verdades objetivas* que instalan y delimitan una *imagen mundo* específica.

En ese sentido, es importante subrayar que el interés de los productores de imágenes por resistirse y emanciparse a la dominación heterocentrista desde sus contextos inmediatos es fundamental para establecer una relación dialéctica entre ambas subjetividades desnaturalizando los discursos hegemónicos. Esto demuestra la importancia que poseen los productores de imágenes en la construcción de signos que mucho tienen que ver con la forma en la que procesamos aquello que nos rodea. Estos actúan, en ese sentido, directa y conscientemente sobre la cultura lo que los convierte en operadores culturales.

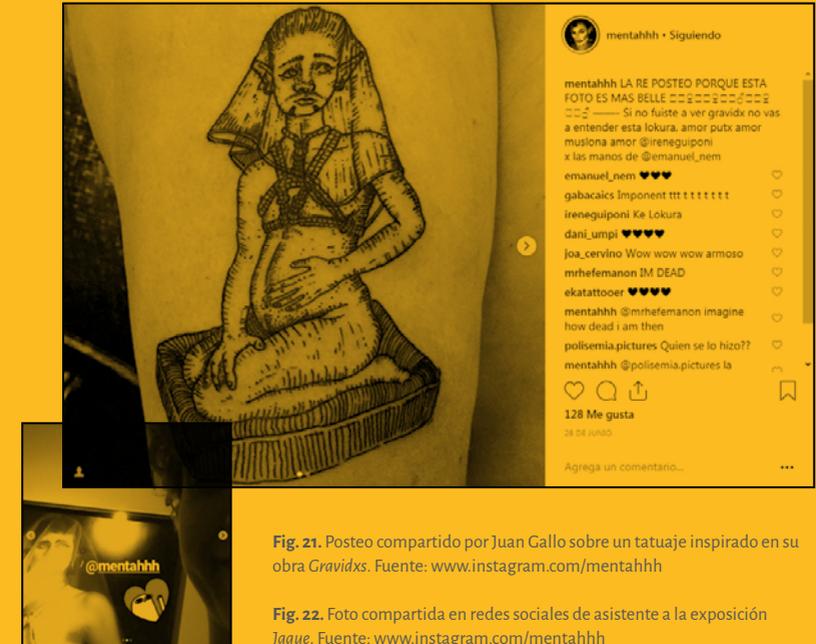


Fig. 21. Posteo compartido por Juan Gallo sobre un tatuaje inspirado en su obra *Gravidxs*. Fuente: www.instagram.com/mentahhh

Fig. 22. Foto compartida en redes sociales de asistente a la exposición *Jaque*. Fuente: www.instagram.com/mentahhh

Asimismo, el descoloque con la tradición propuesto por estos operadores tiene sus permeaciones múltiples, logrando no solo la aceptación si no la apropiación de estas nuevas significaciones por parte de la comunidad lo que amplifica las voces disidentes en la órbita local. Esto ha generado incluso que las lógicas del mercado identifiquen estos corrimientos sociales e incluyan símbolos reconocibles e identificables para estas *nuevas identidades* como estrategia de venta ajustada al mundo actual.

Esto nos hace reflexionar sobre los procesos de construcción y perpetuación de las categorías que acaban, posteriormente y de manera inevitable, delineando los valores estéticos y morales de nuestra sociedad. La categorización, sistematización y uniformización son funcionales a la actuación colectiva y en ese sentido la imagen y el diseño juegan un rol crucial. Es importante que el diseñador asuma la posición de operador cultural, que tenga conciencia de su acción y actúe en consecuencia, logrando proponer instancias comunicacionales que, de alguna manera, logren separarse de los discursos dominantes.

La promoción de un abordaje crítico de la disciplina es fundamental para su desarrollo y contribución positiva a los procesos comunitarios. Asimismo, la responsabilidad social y ética de quienes producimos fórmulas y asociaciones significantes colabora al reconocimiento de la situación social en la que se está operando y al posicionamiento consciente frente a las estrategias elaboradas y sus afectaciones en el entramado social en un largo plazo.

Es cierto que, como diseñadores, la subjetividad a partir de la cual producimos está también atravesada por la coyuntura que nos contiene. Por ello resulta importante comprender que difícilmente podamos abordar de manera consciente todos los dictámenes que nos atraviesan al



Fig. 23. Publicidad de TOPLINE, 2018, *Todos somos alta facha* Fuente: [www.youtube.com/watch?v=xzd23Wt-Cqs](https://www.youtube.com/watch?v=xzd23Wt-Cqs)

momento de elaborar cualquier pieza de diseño. Sin embargo, entendemos que asumir éstos sin cuestionarlos sería un acto irresponsable.

En ese sentido, se identifica el valor del desarrollo de competencias teóricas que colaboren a desencadenar procesos de reflexión e intercambios colectivos con el objetivo de enriquecer y autentificar el posicionamiento gráfico personal y, consecuentemente, interpelar y diversificar la iconósfera local.

A modo de reflexión final, evidenciamos que estamos atravesando un cambio de paradigma, asistiendo a una apertura de sentido. Por medio de una nueva visualidad se está gestando una superación de la imagen moderna, la cual creemos que indudablemente, hará que aquellos que *no eran vistos, se vean* y los que *no veían, vean*. Este nuevo estadio está permitiendo un acercamiento de los diferentes universos sociales respecto a la identidad de género, reafirmando el posicionamiento de las *nuevas identidades* y ampliando la visión de las *tradicionales* sobre éstas.

## Intercambios con la tutora

Una vez enviada la propuesta de tesis y aceptada la tutoría por parte de la magister Magalí Pastorino se coordinó la primera reunión en la que se intercambiaron aspectos de interés para el abordaje del tema de investigación previamente seleccionado. Allí se hizo hincapié en el foco de la tesis y en las posibles formas de abordarlo teniendo en cuenta los objetivos preliminares planteados.

Gracias a las sugerencias de Pastorino, se contemplaron diversos escenarios metodológicos posibles para una variedad de objetos de estudio (pieza, proceso...) surgidos en la charla. Gracias a esta etapa definimos que nuestro caso de estudio iba a estar enfocado en las imágenes en sí y por ende las estrategias metodológicas iban a estar orientadas al análisis simbólico. Asimismo recibimos diversas recomendaciones bibliográficas que se ajustaban a estas posibilidades.

En una segunda reunión se hizo una puesta en común sobre las decisiones tomadas hasta el momento para las cuales la tutora sugirió textos que colaboraron a la estructuración final del marco teórico. Los procesos resultantes de la lectura de la bibliografía fueron —como sugerencia de la tutora— registrados mediante la redacción de informes que posteriormente facilitaron de forma significativa la redacción del cuerpo de tesis definitivo.

En la tercera instancia presencial se intercambió sobre algunas de las definiciones relativas a nuestras unidades de información y surgió, en base a las imágenes relevadas, la posibilidad de establecer una suerte de repertorio de imágenes que diera cuenta del universo simbólico complejo asociado a la subjetivación sexual en nuestro contexto local.

El proceso de acompañamiento propuesto por Magalí Pastorino, que constó tanto de intercambios presenciales como virtuales, fue sumamente positivo. A través de una dinámica que apuntaba a nuestro desarrollo autónomo, nos permitió sumergirnos en la construcción de un recorrido intenso y dedicado, lleno de idas y vueltas, que colaboró a la construcción de una mirada crítica y consciente de nuestro tránsito como estudiantes avanzados de la LDCV. A su vez, los intercambios colectivos fueron piezas claves en la elaboración de nuestra investigación de grado focalizada en la comunicación visual.

# Referencias bibliográficas

Nota: las referencias siguen las normas APA en su sexta edición actualizada (American Psychological Association, 2016).

- \* AICHER, O. y KRAMPEN, M. (1991). *Sistemas de signos en la comunicación visual. Manual para diseñadores, arquitectos, planificadores y analistas de sistemas*. México: Gustavo Gili.
- \* ALONSO, L. E. y FERNÁNDEZ, C. J. (2006). Barthes y el análisis del discurso. En *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, N.12, (pp.11-35). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- \* AUSTIN, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. (Genaro Carrió y Eduardo Rabossi) (J. O. Urmson comp.) Barcelona: Ediciones Paidós.
- \* BAJTÍN, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. (Tatiana Bubnova) (pp. 248-293) Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- \* BARTHES, R. (1986). Retórica de la Imagen. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. (C. Fernández Medrano). (pp. 29-48). Barcelona: Paidós.
- \* BARTHES, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- \* BASSI, J. (2015). *Formulación de proyectos de tesis en ciencias sociales. Manual de supervivencia para estudiantes de pre- y posgrado*. Chile: El Buen Aire S.A.
- \* BUTLER, J. (2007). *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M.ª Antonia Muñoz). Barcelona: Editorial Paidós
- \* BYUNG-CHUL HAN. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. (Alfredo Bergés). Barcelona: Herder.
- \* CHAVES, N. (1997). Dentro del conflictivo y complejo entorno social y económico en el cual se ejerce la profesión, es necesario asumir una postura crítica frente al modelo de sociedad imperante. En *Tipográfica*, vol. 33 (pp. 32-34).
- \* CORVALÁN, K. (2018). María Mascaró: que lo íntimo y cotidiano se convierta en plural, colectivo y viceversa. [en línea] En *Leedor*. Consultado el 24 de octubre del 2018. <http://leedor.com/2018/06/21/maria-mascaro-que-lo-intimo-y-cotidiano-se-convierta-en-plural-colectivo-y-viceversa/>
- \* DANTA, R. (2011). Diseño, representación y poiesis. Apuntes para el desarrollo de una teoría comunicacional del diseño. En *Alteridad y diseño: «objeto» de diseño y las resignificaciones de las prácticas sociales y los límites culturales*. (pp. 117-139). Montevideo: Carlos Alvarez.
- \* DE LAURETIS, T. (1989). *Tecnologías de género. Ensayos sobre teoría, cine y ficción*. Londres: Macmillan Press.

- \* DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. (Silvia Iglesias Recuero). Madrid: Ediciones Cátedra.
- \* EIRA, G. (2011). Estudios del Discurso. La(s) procedencia(s) en la construcción y la (de)construcción. En *Alteridad y diseño: «objeto» de diseño y las resignificaciones de las prácticas sociales y los límites culturales*. (pp. 63-83). Montevideo: Carlos Alvarez.
- \* ESTRELLA GONZÁLEZ, A. (2005). Del representacionismo al giro práctico: una reconstrucción del campo historiográfico desde la década de los 90. En *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea, N.4*, (pp. 147-179).
- \* FALERO, A. (2008). Subjetividad colectiva, movimientos sociales y construcción social de derechos. Una perspectiva de análisis y Navegaciones sociológicas para localizar conceptos ordenadores. En *Las batallas por la subjetividad: Luchas sociales y construcción de derechos en Uruguay. Una aproximación desde la Teoría Sociológica*. 1.a ed. Montevideo: Fanelcor.
- \* FLUSSER, V. (2017). *El universo de las imágenes, elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- \* FOUCAULT, M. (1988). El sujeto y el poder. En *Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, N.3*. (pp. 3-20).
- \* FOUCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. (Alberto González Troyano). Buenos Aires: Tusquets Editores.
- \* FOUCAULT, M. (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- \* FRIEDAN, B. (1965). *La mística de la feminidad*. (Carlos R. de Dampierre). Barcelona: Sagitario.
- \* HEIDEGGER, M. (1996). La época de la imagen del mundo. (Helena Cortés y Arturo Leyte). En *Caminos de Bosque*. (pp. 63-78). Madrid: Alianza.
- \* IBÁÑEZ, T. (1992). ¿Cómo se puede no ser constructorista hoy en día?. En *Revista de Psicoterapia. Vol III.12*, (pp.245-257).
- \* LARA, A. (1976). El mundo de los «fanzines» [en línea] En *El País de Madrid*. Consultado el 31 de octubre del 2018 en [ww.elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810\\_850215.html](http://ww.elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html)
- \* LEDESMA, M. (2003). *El Diseño Gráfico, una voz pública. De la comunicación visual en la era del individualismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- \* MARTÍNEZ, D. (2018). Transfeminismo trava. [en línea] En *La Diaria - Feminismos*. Consultado el 22 de noviembre del 2018 en [www.feminismos.ladiaria.com.uy/articulo/2018/3/transfeminismo-trava/](http://www.feminismos.ladiaria.com.uy/articulo/2018/3/transfeminismo-trava/)
- \* NAJMANOVICH, D. (2016). *El mito de la objetividad: La construcción colectiva de la experiencia 1*. Buenos Aires: Biblos
- \* NEUFERT, E. (2009). *Neufert. Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \* PANOFSKY, E. (1987). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En *El significado en las artes visuales*. (pp. 45-75). Madrid: Alianza Forma.
- \* PARDO, R. (2002). Verdades e historicidad. El conocimiento científico y sus fracturas. Díaz, Esther (ed.) En *La Posciencia. El conocimiento científico en las postrimetrías de la modernidad*. (pp.37- 62) Buenos Aires: Editorial Biblos.
- \* PARIS CLAVEL, G. (1997). El diseño cobra sentido realmente si persigue un objetivo social. Con su capacidad de expresión simbólica puede fomentar el conocimiento y cuestionamiento de los problemas que aquejan a nuestra sociedad. En *Tipográfica, vol. 33* (pp. 16-23).
- \* PASTORINO, M., Valeta, L. y González, D. (2011). *Alteridad y diseño: «objeto» de diseño y las resignificaciones de las prácticas sociales y los límites culturales*. Montevideo: Carlos Alvarez.
- \* PELTA, R. (2010). *Diseñar hoy, temas contemporáneos del diseño gráfico (1998-2003)*. Barcelona: Paidós.
- \* PRECIADO, P. B. (2002). *Manifiesto Contra-Sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. (Julio Díaz y Carolina Meloni). Madrid: Ópera Prima.
- \* PRECIADO, P. B. (2012). «Queer»: Historia de una palabra por Beatriz Preciado [en línea] En *Parole de Queer*. Consultado 7 de mayo de 2018 en [www.paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html](http://www.paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html)
- \* PRECIADO, P. B. (2014). Ponencia impartida en: *Hay Festival 2014*. Cartagena, Colombia, 2 de febrero 2014.
- \* PRECIADO, P. B. (2014b). Revoluciones vivas y muertes chiquitas [en línea] En *Parole de Queer*. Consultado 7 de mayo de 2018. [www.paroledequeer.blogspot.com/2014/11/beatriz-preciado-revoluciones-vivas-y.html](http://www.paroledequeer.blogspot.com/2014/11/beatriz-preciado-revoluciones-vivas-y.html)
- \* RODRÍGUEZ VILLAMIL, H. (2008). Del constructivismo al construccionismo: implicaciones educativas. En *Revista Educación y Desarrollo Social. Vol. II - N.1*. (pp. 71-89) Bogotá.
- \* SZTAJNSZRAJBER, D. (2015). Derrida, por Darío Sztajnszrajber [en línea] En *Clase 7 del ciclo "8 Filósofos | Recargado"*. Facultad Libre de Rosario. Consultado 4 de septiembre de 2018 en [https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq\\_wnHk](https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk)
- \* TAPIA, A. (2004). *El diseño gráfico en el espacio social*. México: Editorial Designio.
- \* VAN DIJK, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. En *Anthropos, N.186*, septiembre - octubre, (pp. 23-36) Barcelona.



