

**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**NO FIT DA CUIR: ARTE PARTICIPATIVO Y
CONTRAVISUALIDADES ESTRATÉGICAS EN LA
OBRA DE SEIS ARTISTAS TIJUANENSES**

Tesis presentada por

Itzel Quetzalli López Ramírez

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2018

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director(a) de Tesis:

Dra. Ana Gabriela Hernández López

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

Agradecimientos

Agradezco a CONACYT por el apoyo económico recibido durante este proceso formativo. De igual manera agradezco a El Colef por la preparación recibida. Muchas gracias a la Dra. Ana Gabriela Hernández por su pasión por el estudio de la cultura visual, gracias por su confianza y gran calidad (post)humana :) <3. Muchas gracias a la Dra. Sayak Valencia y a la Dra. Rían Lozano, por leer y comentar mi trabajo, por su paciencia, empatía y por mantenerse fieles a su posicionamiento político en el ámbito académico.

Yo escribí este trabajo, pero no se hubiera concretado sin esa enorme red de afectos que me ha cobijado y defendido en los escenarios más terribles. Esto es para nosotros. Gracias siempre.

RESUMEN

No fit da cuir: arte participativo y contravisualidades estratégicas en la obra de seis artistas tijuanaenses

Este trabajo presenta el análisis narrativo de la obra y experiencia de las artistas del colectivo No fit da cuir en torno a las representaciones no binarias del género y la sexualidad, mediante entrevistas y materiales visuales apelando a un paradigma participativo de la investigación. El objetivo general fue identificar contravisualidades estratégicas en la obra y los relatos de las artistas de No fit da cuir en el contexto transfronterizo de Tijuana. Desde una perspectiva interseccional, en diálogo con la teoría cuir/*queer*, los estudios culturales y los estudios de la cultura visual, se entiende que las contravisualidades estratégicas son ejercicios visuales intersubjetivos, performados como espacios de enunciación y producción de identidades situadas, alejadas del modelo de la *fitness* y en resistencia a la normalización colonial y, en tanto localizadas en la transfrontera tijuanaense, se potencian como identidades *cuir*.

Los resultados arrojaron que la obra de todas las participantes deriva de un proceso reflexivo en torno a las propias vulnerabilidades en relación con el orden neoliberal. Sin embargo, las posturas políticas individuales implícitas en el trabajo y experiencias de cada artista fueron diversas y no todas se correspondieron de manera absoluta a las políticas de las multitudes *queer*. La articulación de contravisualidades estratégicas pende de un posicionamiento situado sobre las formas particulares de opresión implantadas por la matriz colonial de poder.

PALABRAS CLAVE: arte, interseccionalidad, visualidad, frontera, investigación participativa.

ABSTRACT

No fit da cuir: participatory arts and strategic counter-visualities in the work of six Tijuana artist

This is a narrative research about the work and experience of the No fit da cuir art collective members around non-binary representations of gender and sexuality using interviews and visual texts, following a participatory inquiry paradigm. The aim is to identify strategic counter-visualities in the work and stories of the artists of No fit da cuir in the cross-border context of Tijuana. From an intersectional perspective, in dialogue with the cuir/*queer* theory, cultural studies and visual culture studies, it is understood that strategic counter-visualities are intersubjective visual exercises, performed as spaces of enunciation and production of situated identities far from the model of fitness and in resistance to colonial normalization and, while located in the Tijuana border, are fostered as cuir identities.

The results showed that the work of the participants derives from a reflexive process about their own vulnerabilities in relation to the neoliberal order. However, the individual political positions implicit in the work and experiences of each artist were diverse and not all corresponded absolutely to the politics of the queer multitudes. The articulation of strategic counter-visualities depends on a position placed on the particular forms of oppression implanted by the colonial structure of power.

KEY WORDS: art, intersectionality, visuality, border, participatory research

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Marco teórico-conceptual	9
1.1. La cultura visual	9
1.2. Relaciones hegemónicas y el carácter procesual de la cultura.....	12
1.3. La matriz colonial del poder.....	14
1.3.1. Interseccionalidad y género	15
1.4. Biopolítica, Sexopolítica y tecnogénero.....	17
1.4.1. El concepto de fitness	18
1.4.2. Tecnogénero, multitudes cuir e identificaciones estratégicas.....	19
1.5. Contravisualidades estratégicas.....	23
Capítulo II: Diseño metodológico	25
2.1. Consideraciones metodológicas: la investigación participativa.....	26
2.2. El diseño de la investigación.....	28
2.2.1. Criterios muestrales	32
2.2.2. Procesamiento y análisis de datos.....	33
2.2.3. El proceso participativo de la generación de datos	34
2.3. Etnomimesis y artes participativas: hacia dónde vamos	34
2.4. Hipótesis. Identificaciones estratégicas, articulación política y producción visual. 35	
2.5. Consideraciones éticas	35
Capítulo III: Aproximaciones al análisis de la frontera en las voces de No fit da cuir	37
3.1. El análisis de la frontera en la experiencia de No fit da cuir.....	37
3.2. La relación arte y frontera en Tijuana	48
Capítulo IV: No fit da cuir, un análisis narrativo.....	51
4.1. A la luz de la matriz colonial del poder	54
4.2. Invención y crítica del sujeto social mujer.....	59
4.3. Sexopolítica y enunciación visual.....	65
4.4. El tecnogénero en la obra de No fit da cuir.....	70
Conclusiones.....	77
Bibliografía	81

Cuadros

Cuadro 1. Esquema general de la investigación	28
Cuadro 2. Recomendaciones y enlaces. Documento para las colaboradoras.....	31
Cuadro 3. Tabla de colaboradoras	32
Cuadro 4. Red de códigos en ATLAS.ti	33

Ilustraciones

Ilustración 1. Portafolio de artista de Marisa Raygoza. Captura de pantalla.....	44
Ilustración 2. Portafolio de Edin Solís. Captura de Pantalla.....	58
Ilustración 3. Archivo de Lídice Figueroa. Captura de pantalla.....	60
Ilustración 4. Ella usó su cabeza como un revolver. Portafolio de Marisa Raygoza. Captura de pantalla.....	63
Ilustración 5. Cachanilla. Portafolio de Marisa Raygoza. Captura de pantalla.....	64
Ilustración 6. Publicación de Instagram de Lucy P. Tejeda. Captura de pantalla.....	66
Ilustración 7. “Señor, quítame lo puta”. Performance presentado por Beth Velvet. Archivo de la artista.....	69
Ilustración 8. Breasts and chests. Portafolio de Artista. Valeria Ortega Osuna. Captura de pantalla.....	71
Ilustración 9. Portafolio de Edin Solís. Captura de pantalla.....	74

Introducción

La problemática que interesa a esta tesis es la producción de visualidades críticas a las representaciones hegemónicas relacionadas con las jerarquizaciones sexogénicas, raciales, de clase y otras formas de minorización. La atención se centrará en las representaciones no binarias del género y la sexualidad producidas por Betania Fuentes *Feminasty*, Lídice Figueroa Lewis, Marisa Raygoza, Lucy P. Tejeda, Edin Solís y Valeria Ortega Osuna. Lo que tienen en común estas personas es su interés por las artes visuales mediante distintos soportes; además han nacido en Tijuana o han radicado en la ciudad por tantos años que se identifican a sí mismas como tijuanaenses, pero también comparten el reconocimiento de su interés por la subversión del binario sexogénico a través de su trabajo y su vida cotidiana. Esta tesis presenta el análisis narrativo multitextual de las entrevistas realizadas a estas seis artistas, del registro visual de su obra y de los datos obtenidos a partir de un taller/grupo focal realizado con varias de ellas.

En mi papel como investigadora y facilitadora, y en atención a un paradigma participativo de investigación (Heron y Reason, 1997), propuse a las artistas integrar el proyecto colectivo *No fit da cuir*. Planteé dicho proyecto para los fines de esta investigación intentando, a su vez, que el proyecto no se acotara a la misma. Esto es, se buscó la colaboración de las artistas con la intención de que la realización y los resultados de la investigación impulsara un trabajo que pudiera continuarse y de algún modo ser útil tanto para quienes participaron en ella, como para la comunidad a la que pertenecen. Dicha idea pudo lograrse siguiendo las propuestas de Maggie O'Neill (2012) en torno a una academia pública o *public scholarship* y en torno a la *ethno-mimesis*: la combinación entre el trabajo etnográfico participativo y la representación artística/visual o poética de la investigación (O'Neill, 2012, p. 158). El presente documento es un esfuerzo por sistematizar iniciativas prácticas, planteamientos teóricos e inquietudes afectivas gestadas durante los últimos tres años. Desde el in-between del ejercicio académico y la práctica etnográfica, la crítica cultural y la convivialidad, este proyecto es resultado de la búsqueda de un caminar empático, constructivo, no seccionado entre saberes y conocimientos, entre afectos y responsabilidades con el mundo vivo. En un

ambiente académico dominado por el pensamiento categorial, una propuesta de este tipo compone a quienes le defienden en algo más que *outsiders*.

Frente a las dificultades, que esta tarea se haya concretado dependió de las complicidades encontradas en quienes se sumaron a dicho proyecto. Estas alianzas se tejieron porque encontramos interlocución. Cabe decir que se logró cohesión porque vimos reflejadas nuestras preocupaciones en el trabajo y las palabras de las otras, lo cual resulta clave cuando se integra una colectividad solidaria. Así, el interés de este trabajo está en la localización de identificaciones negativas reapropiadas como estrategias políticas, a la manera en que Beatriz Preciado (2004) describe las identificaciones estratégicas como una de las estrategias políticas de las multitudes *queer*.

Asimismo, debe señalarse que aquí el término localización alude a la reflexión de Irit Rogoff (2014) sobre la geografía pensando en esta última en términos de la relación entre el espacio, la formación de la identidad y la resistencia social a las coerciones por parte de los Estados en torno a la (no) pertenencia y los derechos. Dicho análisis es relevante para el contexto de la ciudad de Tijuana, donde se encarna una identidad transfronteriza que no está exenta de las relaciones de poder establecidas por la dinámica del Mercado-nación (Valencia, 2010).

Por ello es vital reconocer los elementos del modelo capitalista eurocentrado y global, así como la manera en que la colonialidad del poder permea en la organización de lo social. Subrayando la relación de constitución mutua entre la colonialidad del poder y el sistema de género colonial/moderno (Lugones, 2008) se busca evitar la separación categorial de raza, género, clase y sexualidad, en la búsqueda de un análisis interseccional. En el mismo sentido, Romero Caballero (2015) reconoce el vínculo estrecho entre la reproducción del poder y la conformación de la colonialidad del ver, rastreando maniobras de contra-visualización llamadas así por su potencial como dispositivos decoloniales.

Tomando en cuenta lo anterior, el nombre “No fit da cuir” hace referencia a la producción de contravisualidades estratégicas por parte de sujetos minorizados quienes, a partir de la identificación de la inadecuación a lo “normal” y el agrupamiento identitario, subvierten la minorización desde sus prácticas dentro de las artes visuales. En este sentido podemos decir que su trabajo contiene cierta potencia política, por lo que resulta relevante un breve acercamiento teórico al arte crítico. “No fit” alude al rechazo de las prescripciones que

encierra el concepto de la *fitness*, criterio guía de la bioeconomía que refiere a la domesticación del ser en nombre del progreso, la maximización de la vida, el mantenimiento de las condiciones vitales óptimas para el trabajo o la idoneidad para la supervivencia en el contexto contemporáneo (Bazzicalupo, 2016). Como ha indicado Preciado (2004), frente a las políticas de normalización instrumentadas por las instituciones bajo epistemologías sexopolíticas heterocentradas, una multiplicidad de cuerpos ha gestado resistencias a través de la reapropiación de los dispositivos sexopolíticos: las multitudes *queer*.

En ese sentido, podemos decir “no fit da cuir” para recordar que el rechazo a la normalización que prescribe la *fitness* puede llevar a la conformación de multitudes *cuir*, en lugar de *queer*, (Valencia, 2015) siguiendo la propuesta de tender puentes comunicativos entre el conocimiento situado de las disidencias sexuales tercermundizadas tanto en el norte como en el sur global. El trayecto conceptual descrito en los párrafos anteriores se desarrolla a detalle en el Capítulo I, en el cual se presenta el marco teórico-conceptual.

En el Capítulo II se expone el diseño metodológico: Como se señaló arriba, teniendo en cuenta un paradigma participativo, y animada por la reflexión de Maggie O’Neill sobre una combinación entre la *public scholarship* y la investigación participativa, me pareció importante hacer un esfuerzo de vinculación entre las discusiones sostenidas en El Colef y las experiencias de agentes de la producción artística tijuanaense. Para ello se adoptaron *estrategias participativas de investigación* (Heron y Reason, 1997; Lykes, 2001; O’Neill, 2012) con el interés de promover la generación de conocimiento práctico que pudiera alcanzar audiencias más allá de las comunidades académicas. Tal ejercicio se enmarca en la denominada *public scholarship*, cuyo objetivo es llevar al ámbito público la reflexión de ciertos tópicos socialmente significativos (O’Neill, 2012).

En ese sentido, la intención fue poner en diálogo los contenidos académicos sobre la construcción del sistema binario del género y la sexualidad con agentes de producción artística en el contexto de Tijuana. Considero que este ejercicio tiene el potencial de construir en conjunto propuestas culturales de visibilización y problematización del origen común de las estrategias de minorización que la población tijuanaense vive en carne propia. Por esa razón, es importante señalar cómo fue que el tema de investigación emergió del espacio mismo donde se ha realizado el proyecto. Si bien no es el objeto de estudio de esta tesis, el

parteaguas de esta investigación fue el festival *Imperfectu*: Festival Internacional de Cine y Estudios de Género o *Imperfectu fest*. A través de la socialización de mis intereses entre la comunidad escolar, compañeras y profesoras me sugirieron conocer las actividades del equipo de Imperfectu. Así lo hice. Mediante conversaciones iniciales con las organizadoras del festival, pude notar que una parte de la comunidad de El Colef dedicada a la línea de investigación Género, sexualidad y poder en la maestría y el doctorado en estudios culturales comparte con el equipo de Imperfectu un interés por la discusión de ciertos tópicos como la no binariedad sexogenérica, o la reapropiación de las tecnologías sexopolíticas de producción de los cuerpos hacia la no binariedad.

Imperfectu se presenta como un esfuerzo por fomentar la reflexión y el análisis interdisciplinario en torno al sexo, el género y la sexualidad. Cuestionando el sistema binario de género y la heteronormatividad, busca incidir en dichas representaciones hegemónicas a través del cine, el arte y los estudios de género (Imperfectu, 2017). De esta manera, podemos advertir que el colectivo guarda un interés por la reconfiguración de las relaciones de poder a través de la modificación de las representaciones visuales hegemónicas. El tema del festival me pareció buen punto de partida para la convocatoria de No fit da cuir con la idea de conformar un grupo de artistas para generar un diálogo transdisciplinar y conocimiento reflexivo/participativo. En línea con la propuesta de la *public scholarship*, señalar la edición 2017 de Imperfectu como antecedente de No fit da cuir permite hacer notar que es una discusión emergida de los intereses de la comunidad tijuanense dedicada al género, las artes y la cultura. Asimismo, permite afianzar lazos entre la academia tijuanense en la figura de la comunidad de El Colef, gestoras de la cultura como las organizadoras de Imperfectu Fest, y productoras de contenido cultural y artístico de Tijuana.

En ese sentido, la IV edición de Imperfectu realizada en noviembre de 2017 estuvo dedicada a los tópicos “Cuerpo, ciencia y tecnología” y se articuló en torno a las siguientes preguntas: “¿Cómo imaginar un mundo futuro sin géneros y sin sexualidades dominantes? ¿Qué pasaría con las ideas binarias de género, sexo y sexualidad? ¿Somos capaces de hacer uso de la ciencia y la tecnología en beneficio de un mundo más equitativo para todos los cuerpos y todas las sexualidades existentes y emergentes?” (Imperfectu, 2017). La puesta en marcha del evento incluyó la proyección de una selección de filmes, charlas, presentación de música y

performance durante tres días. Considerando que el tema no ha sido agotado, esta investigación apareció como buena oportunidad continuar con dichas reflexiones. De manera simultánea, la relación con las organizadoras de Imperfectu permitió contactar y conformar el grupo de artistas colaboradoras y con las cuales se busca continuar con la producción de obra y una exposición colectiva. El trabajo aquí presentado incluye el análisis narrativo de múltiples textos (Keats, 2009) utilizando datos obtenidos mediante entrevistas semiestructuradas con materiales visuales como videos, fotografías digitales, portafolios digitales de artista y obras físicas como esculturas e instalaciones.

El Capítulo III permite, por una parte, trazar el marco contextual de la investigación y, después, presenta el análisis narrativo de la colaboración con las artistas. Cabe mencionar desde ya que Tijuana es particularmente activa en términos de producción artística, destacando aquí el cine y las artes visuales. Como ciudad fronteriza, es la dinámica económica generada por la oferta y la demanda de bienes, productos y servicios del lado estadounidense lo que moldea sus espacios y sus procesos culturales de manera significativa (Valenzuela, 2005, p. 222). El origen de la ciudad de está marcado por la demanda de espacios para el entretenimiento de la sociedad californiana, para el consumo de alcohol y prostitución como efectos de la prohibición estadounidense de principios del siglo XX.

Al mismo tiempo, su cercanía con California y las constantes olas migratorias le dotaron de un carácter cosmopolita y abierto, lo cual ha resultado en la ebullición cultural decantada en una multiplicidad de manifestaciones artísticas. Hollywood tuvo en Tijuana uno de los mayores centros de entretenimiento de América, por lo que, a su vez, la producción y reflexión en torno al cine han sido uno de los mayores focos de atención para la comunidad tijuanense, lo cual permite entender la emergencia de Imperfectu Fest.

Con dicho panorama en cuenta, El Colegio de la Frontera Norte fue creado justamente debido a los “niveles contrastantes de desarrollo entre México y Estados Unidos aunados a las complejidades de una intensa interacción económica, social y cultural” (CONACYT, 1998, p. 381). En el mismo sentido se entiende la creación del posgrado en Estudios Culturales en la sede Tijuana de El Colef, cuyo Laboratorio de Proyectos Culturales se ha relacionado con iniciativas para la comunidad tijuanense desde el campo cinematográfico. La presente tesis intenta continuar cultivando dicha relación.

Ahora bien, vale mencionar que la importancia de proyectos como este radica en su potencial para entender y experimentar la producción de visualidades críticas a las políticas de control de los cuerpos impuestas por el mercado-nación. Esto es particularmente importante pues nos encontramos en un momento coyuntural en que la legislación en torno al control de la capacidad bioreproductora de los cuerpos de las biomujeres está siendo puesto a discusión en Latinoamérica.

Desde la investigación nos corresponde, entonces, producir imágenes de la sociedad: las formulaciones que los analistas sociales, en tanto agentes, producen para imaginar, figurar o representar lo “social” y las ideas en torno a ello que predominan en un momento determinado (Smith, 2009). La forma en que los investigadores sociales vinculan su trabajo con la realidad social es fundamental para guiar las prácticas políticas: “The connections, therefore, that engaged intellectuals make must be both interpretative connections between sectional meanings and the social connections that make possible the organizational field through which meaning as truth can be turn into reality in practice” (Smith, 2009, p. 47). De este modo, concuerdo con que las formulaciones que hacemos en torno a la realidad social inciden en las ideas generales y las decisiones que determinadas fuerzas políticas puedan implementar.

Desde mi punto de vista, es de suma importancia guiar el quehacer académico con una postura clara sobre las consecuencias de los productos de dicho trabajo. Al no tener una posición clara sobre ello se corre el peligro de abonar a las relaciones hegemónicas, las cuales son alimentadas en buena medida por la producción científica. De este modo, me permito apropiarme de las advertencias de Smith con respecto a una labor investigativa socialmente comprometida puesto que a partir de ello es posible intervenir en los flujos de saberes que sostienen los mecanismos de dominación de la matriz colonial del poder.

Estamos en un momento de pugna por la modificación de las ideas hegemónicas en torno a uno de los pilares ideológicos del orden capitalista: la negativa a renunciar a la producción del sujeto mujer como reproductora obligatoria de la vida humana y su sujeción a la economía del cuidado, la cual es fundamental para el orden contemporáneo como lo fue desde los inicios del despliegue de las formas de relación capitalistas. Tanto los intereses específicos de este trabajo, como los intereses de las artistas colaboradoras, al igual que los

intereses de Imperfectu responden a una dinámica g-local cuyo marco de referencia común, expresado en una red de relaciones de coerción y consenso, actualmente se encuentra en profunda tensión.

Así pues, la pregunta principal de esta investigación es: ¿cómo las narrativas del colectivo No fit da cuir configuran contravisualidades estratégicas en Tijuana? Para dar luz sobre ello es necesario responder: ¿cómo se presenta la matriz colonial del poder en las narrativas de No fit da cuir?

Bajo tales consideraciones se plantearon los siguientes objetivos:

Objetivo general: Identificar contravisualidades estratégicas en las narrativas de las artistas colaboradoras de No fit da cuir en el contexto transfronterizo de Tijuana.

- Localizar las particularidades de la obra de las artistas participantes en relación con su experiencia como tijuanaenses.
- Determinar las formas de minorización generadas por la matriz colonial del poder que están implicadas en las narrativas y en la obra de las artistas participantes.
- Identificar los elementos relacionados con la no binariedad sexo/genérica presentes en las narrativas y en la obra de las artistas colaboradoras.

Por último, cabe aclarar que, buscando atender a las normas de presentación de tesis de El Colef, la mayor parte de este trabajo está redactada en forma impersonal. Sin embargo, en algunos fragmentos ha sido necesario utilizar la voz singular en primera persona, ello apelando a la objetividad como racionalidad posicionada tal como Haraway (1995) define el conocimiento situado. Asimismo, para efectos de coherencia con el paradigma de investigación participativa que aquí se considera, en algunos momentos fue importante enunciar en colectivo, por lo que en esos casos se utilizó la primera persona del plural.

Capítulo I: Marco teórico-conceptual

En este apartado se abordan los elementos teóricos y conceptuales que vertebran la investigación. Se parte de una reflexión sobre los estudios visuales y la cultura visual, adscribiendo este trabajo a una concepción intersubjetiva de la cultura visual (Mitchell, 2003). Hecho este planteamiento, se describe lo que en este trabajo entendemos como la matriz colonial de poder retomando las propuestas de Lugones (2008) sobre la mutualidad de la colonialidad del poder y el sistema de género colonial/moderno, y de Barriandos (2011) en torno a la colonialidad del ver. Dicha elaboración tiene la intención de contextualizar y posteriormente definir las prácticas de contravisualización como dispositivos decoloniales (Romero Caballero, 2015). Finalmente, se desarrollará el concepto de biopolítica y sus implicaciones bajo el concepto de fitness, así como su relación con las multitudes *queer* (Preciado, 2004). Ello será particularmente útil para el análisis de la producción de las colaboradoras como contravisualidades estratégicas, lo cual se presentará en el siguiente capítulo.

1.1. La cultura visual

El estudio de lo visual en sus dimensiones sociales, culturales y políticas parte del señalamiento de la inexistencia de neutralidad tanto en el ejercicio de mirar como en el de producir materialidades susceptibles de ser percibidas a través de la vista (Ardévol, 2004; Berger, 1972; Hall, 1997; Martínez Luna, 2014). En otras palabras, según varios autores, el estudio de las visualidades se ocupa de la imagen en tanto que está atravesada por la política, la cultura, el lenguaje y los sentidos (Ardévol, 2004 Martínez Luna, 2014). Asimismo, la centralidad que las tecnologías de información y comunicación han alcanzado en la vida cotidiana llama la atención sobre el papel de lo visual en los procesos de legitimación y reproducción de las relaciones de poder, las dinámicas de enseñanza-aprendizaje o las formas socialización en la época contemporánea; de modo que es posible analizar las imágenes tanto en su dimensión mediadora como en su dimensión productiva, experiencial y política (Martínez Luna, 2014).

Ahora bien, si la particularidad de los estudios culturales radica en el análisis de la intersección entre la cultura y el poder (Hall y Mellino, 2011), los estudios de cultura visual han sido definidos como un conjunto interdisciplinario de estrategias para el análisis de la cultura visual, entendida como el campo de encuentro, mediación o superposición entre imagen, objeto, sujeto y contexto (Smith, 2008). Desde una postura constructivista, Stuart Hall propone una relación compleja y mediada entre lo que existen en el mundo (ya sean personas, objetos u eventos), nuestras imágenes mentales de ellas (conceptos) y la forma en que las nombramos para compartirlas (signos): los significados se producen dentro y por medio del lenguaje (Hall, 1997).

Siguiendo a Hall (1997), el concepto de representación refiere al proceso de la producción de sentido entre los miembros de una cultura a través del lenguaje, este último entendido lato sensu como un sistema de conceptos organizados, clasificados y distribuidos a partir de las relaciones que guardan entre sí. Los sonidos y los signos e imágenes visuales también pueden componer sistemas de representación pues, incluso cuando guardan una gran semejanza con las cosas a las que se refieren, siguen siendo signos: tienen un significado compartido culturalmente y, por lo tanto, deben ser interpretados. Para interpretarlos debemos tener acceso a dos sistemas de representación: primero, un conjunto de conceptos o representaciones mentales y, segundo, un sistema de lenguaje que permite la comunicación y que en lenguaje visual guarda alguna semejanza con el “objeto” real o luce como tal de alguna manera (Hall, 1997, p. 15-17).

Hasta este punto podemos sostener que así, materializados, los sonidos y las imágenes también conforman distintos sistemas de representación por lo cual es común clasificar a partir de las representaciones hegemónicas del género, la sexualidad, la racialización y la posición de clase en las visualidades cotidianas, y con ello abonar a la reproducción de las relaciones de poder. No obstante, es notable la crítica que W.J. Mitchell (2003) hace con respecto a las falacias y mitos que, tanto detractores como defensores han socializado con respecto al estudio de la cultura visual.

El autor está de acuerdo con que el campo de los **estudios visuales** es un espacio interdisciplinario para el estudio de la cultura visual. Ello implica entender que el análisis de la cultura visual no busca cubrir las limitaciones o entorpecer las fronteras disciplinarias ni de

la estética como “estudio de la percepción y la sensación” ni de la historia del arte como “iconología o hermenéutica de las obras visuales” (p. 20). En ese entendido, la cultura visual comprendería un campo más amplio que el de lo no-artístico o lo no-estético: el campo de la mirada cotidiana.

Desde una concepción cercana a la antropología, el autor aclara “vivir en una cultura implica vivir en una cultura visual”, de modo que la tarea importante es trazar “las relaciones específicas de la visión con las prácticas culturales particulares” (p.32). Mitchell sostiene que la **cultura visual** no es solamente la construcción social de la visión, sino la *construcción visual de lo social*. Además, la “idea de la visión como una actividad cultural lleva implícita una investigación de sus dimensiones no culturales, de su pervivencia como un mecanismo sensorial que opera en todos los tipos de organismos animales” (p. 27). Esta concepción dialéctica de la cultura visual es relevante puesto que resulta acorde al marco metodológico de la tesis:

No se trata sólo de que, en tanto que animales sociales que somos, veamos el modo en que ejercemos la visión, sino, de igual modo, que, en tanto que animales con capacidad para ver, comprobemos la forma adquirida por nuestros compromisos sociales.(Mitchell, 2003, p. 28)

Sus planteamientos son particularmente importantes para este trabajo pues devela un compromiso con el mundo vivo. Sin embargo, también advirtiendo sobre los peligros del reduccionismo de las formas visuales como fuerzas políticas, esto es: la creencia de que la sola subversión de los regímenes escópicos modifica la cultura política o visual. Ante ello, el autor prefiere entender la “cultura visual, en general y las formas visuales que la conforman como ‘enlaces’ entre las diferentes transacciones sociales, como un repertorio de tamices y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos” (p. 34).

Así pues, el terreno o escenario de la cultura visual se da justo en el encuentro con los ojos de otro organismo, siendo las imágenes los filtros, las mediaciones que posibilitan lo “no mediado”, es decir, las imágenes actúan como mediaciones que posibilitan las relaciones sujeto-objeto, observador-observado que dan origen a la sociedad. De este modo, ocurre que la construcción social del campo visual debe ser reeditada continuamente como la construcción visual del campo social. Para esta investigación resulta útil adscribirse a este modelo psico-social de la visión como proceso intersubjetivo ya que permite, a su vez, hacer

un análisis del diálogo que pueden detonarse a partir del encuentro entre agentes de la producción visual y reflexionar sobre las implicaciones del trabajo colaborativo de enunciación colectiva.

1.2. Relaciones hegemónicas y el carácter procesual de la cultura

Si buscáramos hablar de una disciplina encargada del estudio de la cultura sería necesario remitirnos a la antropología, cuyo gran lastre es haber sido como fruto del colonialismo y el imperialismo. Al respecto, el haitiano Michel-Rolph Trouillot (2011) señala que desde el inicio del capitalismo global, cuando durante el Renacimiento Europa creó “Occidente” con éste se instauró una geografía de la imaginación con una pretensión de universalidad que persiste a la fecha. Sin embargo, la antropología ha explicitado tales ficciones de Occidente; dando cuenta de la ficción de la otredad es posible señalar que:

no hay esencia de la cultura, ni siquiera un contenido fijo de culturas específicas, por no hablar de un contenido fijo de Occidente. Obtenemos un conocimiento más grande de la nación, el Estado, la tribu, la modernidad o la globalización cuando los vemos como un grupo de relaciones y procesos más que como esencias ahistóricas. (Trouillot, pp. 40-41)

Trouillot nos ayuda a comenzar poniendo en la mesa el carácter relacional (embebido en las relaciones de poder) y procesual de la cultura. Puesto que este trabajo se presenta como un ejercicio desde los estudios culturales, vale la pena revisar el significado del término cultura en el contexto del Círculo de Birmingham. Según la genealogía que presenta Raymond Williams (2001), el autor sitúa el origen del término como parte de un “cambio general de nuestros modos característicos de pensar la vida en común” (p. 13). Esto es rastreado por el autor a partir de las transformaciones en los significados de los términos industria, democracia, clase, arte y cultura. Este último término adquiere relevancia pues “el desarrollo de la palabra cultura es el registro de una serie de importantes reacciones permanentes a estos cambios en nuestra vida social, económica y política” (p. 16), de manera que la palabra **cultura** encierra:

El reconocimiento de un *corpus* independiente de actividades morales e intelectuales y la propuesta de un tribunal de apelación humana, que abarca los primeros significados de la palabra, se unen y cambian en sí mismos por obra de la creciente afirmación de todo un modo de vida, no sólo como una escala de integridad, sino como una manera de interpretar toda nuestra experiencia común y, en esta nueva interpretación, cambiarla. (Williams, 2001, p. 17)

Si bien el autor menciona que las modificaciones en la idea de cultura tienen relación con la aparición de problemáticas emergentes vinculadas con la clase social. El reconocimiento de ese corpus independiente devino en la institucionalización de lo que se entiende por **arte** en su sentido más convencional: la idea de una esfera de actividades intelectuales y creativas, destrezas selectas contenidas en la experiencia personal de la cultura (Williams, 2001, p. 15). Sin embargo, aún puede correrse el riesgo de dejar de lado el esfuerzo de Williams por dotar de carácter procesual a dicho concepto. De acuerdo con Kate Crehan (2002), si lo último ocurre y se entiende la cultura como modo de vida, dando por sentado que existe una oposición entre “tradicición” y “modernidad” o bien, que las culturas son totalidades acotadas o sistemas ordenados que responden a una lógica propia que debe ser develada por la antropología, entonces estaremos perdiendo de vista (o, desde mi perspectiva, incluso ocultando y reforzando) la existencia de relaciones de poder dadas en tiempos y espacios particulares.

Siguiendo a la autora, para Gramsci una sociedad no es un “mosaico de distintas culturas, sean o no híbridas, sino una constelación de diferentes grupos de poder, donde las categorías fundamentales son las clases” (Crehan, 2002, p. 86) mientras que una cultura es la “manera en que se viven las realidades de clase” (p. 16). Asimismo, aunque Gramsci llegó a escribir sobre identidad histórica, política o nacional, para él la oposición básica en una sociedad es la dada entre dominadores y dominados, de modo que se hablaría entonces de cultura subalterna y cultura hegemónica. La cultura hegemónica, se “presenta como representante no solo de sus propios intereses, sino también de los intereses de la sociedad en su conjunto” (p. 117).

No obstante, diferenciar las prácticas culturales subalternas de las hegemónicas como dos entidades separadas genera cierta confusión cuando se busca analizar las relaciones de poder en el contexto actual, donde el proceso global de occidentalización ha difuminado, si no subyugado o exterminado grupos culturales enteros a partir de y en nombre del progreso y la industrialización. Antes de analizar dicho proceso a detalle, sería entonces más acertado acercarse a la lectura de William Roseberry (2002) en torno a un análisis gramsciano. Para el autor es preciso considerar que las relaciones de dominación se tejen en una unidad compleja entre coerción y consenso, de modo que la **hegemonía** no constituiría una “ideología compartida, sino un marco común material y significativo para vivir a través de los órdenes

sociales caracterizados por la dominación, hablar de ellos y actuar sobre ellos” (p. 220). Es entonces que, para Roseberry, partir de la idea de un marco de referencia común a dominados y dominadores permite localizar puntos de ruptura los cuales moldean las posiciones tanto del Estado como de los subalternos dentro de un proceso de mutua influencia.

1.3. La matriz colonial del poder

Hasta este punto es posible referimos a las *representaciones hegemónicas* como producciones de sentido acordes con la lógica del capitalismo tardío, masificadas y consumidas como medida de la norma: de lo normal, lo cual se va modificando en una constante disputa entre el poder hegemónico y los grupos subalternos. En ese tenor, vale recordar que el interés de este trabajo está en los procesos de modificación de las representaciones hegemónicas desde el análisis de producciones visuales que lleven a articular contravisualidades estratégicas. Para ello es importante explicitar el esquema del poder global con la cual, como se verá más adelante, se mantiene una correlación con lo que María Lugones denomina el sistema moderno/colonial de género (Lugones, 2008).

En este trabajo llamamos **matriz colonial del poder** a la clasificación social globalmente impuesta a través de los procesos históricos de dominación, despojo y exterminio, mediante los cuales se propició el colonialismo europeo y a partir de los cuales lo que conocemos como occidente declara su supuesta universalidad anclada al sistema de producción capitalista. Enunciar un ejercicio analítico desde una perspectiva decolonial implica hacer visibles los mecanismos de este modelo capitalista de poder eurocentrado y global buscando, como indica Lugones, estrategias para la recuperación de las relaciones comunales disueltas por dicho modelo. Usamos la expresión *matriz colonial del poder* para hacer énfasis en la inseparabilidad de los componentes de esta clasificación:

Los elementos que constituyen el modelo capitalista de poder eurocentrado y global no están separados el uno del otro y ninguno de ellos pre-existe a los procesos que constituyen el patrón de poder. [...] La presentación mítica de estos elementos como antecedentes, en términos metafísicos, es un aspecto importante del modelo cognitivo del capitalismo, euro centrado y global (Lugones, 2008, p. 79).

Un ejemplo de cómo ciertas ideas legitimadas en tanto que forman parte del saber científico, han sido instrumentadas en favor de ciertos intereses políticos se encuentra desarrollado en el

trabajo de Paul Gilroy. Para Gilroy, como para autores como Aníbal Quijano, la idea de **raza** es una categoría fundacional que está fuertemente enquistada en las prácticas de dominación a escala planetaria. Desde su origen en el siglo XIX a partir de la popularización de los postulados darwinianos, la noción de raza permite sostener la ideología imperialista de la geopolítica europea (Gilroy, 2004). Siguiendo al autor, durante el siglo pasado el rechazo a las referencias naturalistas de esta elaboración sólo fue reemplazado por las creencias sobre el progreso, la nacionalidad y la supervivencia las cuales finalmente se correspondían con varias formas de teoría racial (p. 30).

Si bien hasta este punto no estoy en desacuerdo con Gilroy, el autor pierde de vista que el sistema de dominación patriarcal también está asentado en la diferencia sexual, es decir, en diferencias naturales que legitiman la jerarquización, no de un grupo étnico sobre otros, sino de una mitad de la población mundial sobre la otra, de modo que el componente de subordinación racial debería ser analizado en conjunto con el sistema de dominación del patriarcado. Es justamente dicha crítica la que María Lugones hace al minucioso análisis de la colonialidad del poder propuesto por Aníbal Quijano.

1.3.1. Interseccionalidad y género

Las representaciones hegemónicas del género y la sexualidad en occidente se han estructurado a partir de caracteres dicotómicos. Las características que han configurado lo validado como lo masculino o lo femenino se presentan dispuestas como entidades antagónicas y, al mismo tiempo, como únicas posibilidades dentro de la norma. Este proyecto se propone interpelar tal discurso mediante el reconocimiento de que el espectro de jerarquización depende del reconocimiento visual de las representaciones hegemónicas: lo masculino, blanco, occidental, heterosexual.

María Lugones recuerda el trabajo de los feminismos de mujeres de color de Estados Unidos, los feminismos del Tercer mundo y los análisis producidos en las escuelas de jurisprudencia Lat Crit y Citical Race Theory, movimientos que mediante su trabajo sobre género, raza y colonización insistieron sobre la importancia del concepto de interseccionalidad, denunciando, a su vez, la universalización del sujeto del feminismo en torno a la figura de la mujer blanca:

A pesar de que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico. Kimberlé Crenshaw y otras mujeres de color feministas hemos argumentado que las categorías han sido entendidas como homogéneas y que seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma. (Lugones, 2008, p. 82)

De este modo, la interseccionalidad muestra lo que se ha invisibilizado mientras la denominación categorial construye lo que domina: reconceptualizar a través de la lógica de la intersección permite evitar el pensamiento categorial, a través del cual se han creado categorías como género y raza con la intención de disociarlas y difuminar su origen común e indisoluble. Con la intención de conjuntar el análisis interseccional con el de la colonialidad del poder, Lugones señala la necesidad de rechazar el **sistema de género colonial/moderno** al tiempo que realizamos una transformación de las relaciones comunales, cuyo desmantelamiento ha sido clave para los procesos constitutivos del capitalismo.

Mediante documentación etnográfica detallada, la autora concluye que a través del proceso colonial se implantaron importantes cambios en la estructura social que destruyeron formas igualitarias de organización en diversas culturas. Tales modificaciones estarían directamente relacionadas con la erradicación de formas de entender el género radicalmente distintas al sistema moderno/colonial de género, introduciendo diferencias de género donde antes no existían.

De ello resultó la inferiorización de las mujeres colonizadas y la eliminación la relevancia política que pudieran tener en las sociedades precolombinas, la implantación de la heterosexualidad obligatoria, la instauración de la binariedad sexogenérica y el borramiento de la intersexualidad junto con el rechazo a cualquier manifestación que no pudiera acotarse al binario. Estas transformaciones pasaron de manera simultánea al despojo de las tierras, la eliminación de formas de organización política, filosofías ginecráticas o no-engenerizadas, estructuras de parentesco distintas a la figura de la familia nuclear o formas de organización económica basadas en la reciprocidad. Habiendo hecho esta revisión, para la autora es vital hacer énfasis en que la colonialidad del poder y el sistema de género colonial/moderno están relacionados mediante una lógica de constitución mutua.

Dicho rastreo es importante para esta tesis pues permite entender la necesidad de hacer una localización de los elementos que se manifiestan al respecto de la matriz colonial del poder,

contenidas en las narrativas de las artistas del colectivo No fit da cuir. Desde ya es posible argüir que las propuestas artísticas de las colaboradoras parecen enunciarse desde el rechazo a ciertas manifestaciones de la colonialidad del poder, como la binariedad sexogenérica o la inferiorización racial.

El análisis del engranaje particular de la matriz colonial del poder en el contexto de Tijuana, a través de la experiencia y la obra de estas artistas, puede ofrecer una mejor comprensión de las posibilidades para la rearticulación de las relaciones comunales. Si en este trabajo emerge esa cualidad propia del análisis interseccional de “mostrar lo que se pierde”, entonces se tendrá oportunidad de localizar lo que consideramos contravisualidades estratégicas. Para entender en qué consisten estas últimas se requiere desarrollar, a su vez nuestro marco de referencia con respecto a la biopolítica y las identificaciones estratégicas, lo cual se tratará a continuación.

1.4. Biopolítica, Sexopolítica y tecnogénero

Para entender la trascendencia de la biopolítica, poniéndola en relación con el esquema de la matriz colonial del poder, es útil entender cómo se gestaron los elementos que definen al neoliberalismo. En *El nacimiento de la biopolítica* (2007) Foucault examina el Coloquio Walter Lippmann, evento de 1938 durante el cual los más importantes intelectuales liberales de la época decidieron los lineamientos de un nuevo proyecto liberal, al cual en principio se le llamó liberalismo positivo y que básicamente sería un liberalismo interventor.

Foucault revela que como política social para instrumentar este modelo liberal se estableció un plan global que incluiría medidas para el control de los flujos migratorios, la densidad poblacional, el aumento o la disminución de las poblaciones (las guerras serían parte de esta estrategia), el control del medio ambiente y el clima (como la propiciación de lluvias, por ejemplo) para controlar a su vez la agricultura, con el objetivo de que todo esté organizado en función del libre mercado, ateniéndose a la lógica empresa, y para poder implantar una individualización de la política social.

El objetivo de la acción gubernamental radica en intervenir sobre la sociedad para que los mecanismos competitivos puedan cumplir el papel de reguladores. Esta multiplicación de la forma empresa dentro del cuerpo social constituye el objetivo de la política neoliberal, es

decir, una economía en la que se le exige a cada individuo que tenga ingresos lo bastante altos para poder autoasegurarse su propia reserva privada contra los riesgos existentes o contra los riesgos de la existencia. Es este cambio de paradigma dentro del liberalismo es lo que Foucault atribuye al nacimiento de la biopolítica.

Laura Bazzicalupo (2016) reconoce el campo de la **biopolítica** como el campo de los procesos de adecuación del cuerpo para la producción y reproducción de la vida biológica y económica a través de mediaciones institucionales y jurídicas. Sin embargo, añade, las categorías jurídicas y políticas sobre la vida generadas en la modernidad se muestran insuficientes para tratar los fenómenos contemporáneos, de manera que lo jurídico ha hecho espacio a argumentos morales para legitimar y organizar las normas sociales: las opiniones y decisiones políticas apelan menos al Estado, los derechos o la ciudadanía y más a argumentos dirigidos al sentir público, cuyos contenidos entrañan la vida o la muerte, el bienestar o la pobreza. Así, el discurso de la opinión pública resulta en un discurso simple, reduccionista, validado mediante la autoridad de los que aparecen como saberes expertos.

1.4.1. El concepto de fitness

Siguiendo a Bazzicalupo la *fitness* es el punto de unión entre la biología evolucionista y las ciencias sociales prácticas: Desde su aparición en el s. XIX hasta la época contemporánea, el concepto hace referencia a la organización social de la adecuación, a la cualidad forzada o voluntaria-interiorizada de la adaptación para la supervivencia en el contexto económico y social imperante y por la cual se mantendría el equilibrio de dicho sistema; así, aparece como el criterio principal del progreso o la evolución humana. Dicho planteamiento está en corazón de las investigaciones que involucran el discernimiento de la composición biológica y política del “animal humano”: la genética, la biología molecular, la neurología, la farmacología, la etología, etcétera, para descifrar, influir e incluso predecir en el comportamiento político. Al igual que en la propuesta neodarwiniana, esta adaptación implica la “adopción de modelos de maximización de la propia ventaja que pueden pasar por la cooperación” (p. 59). Así, en tanto que la coerción no parece necesaria, su análisis encuentra cercanía con el concepto foucaultiano de gubernamentalidad como autorregulación.

Finalmente, desde una lectura del trabajo de Bazzicalupo, si *to fit* se traduce del inglés como “caber”, “servir”, “estar cualificado para”, o “ser competente”, la fitness se presenta como maquinaria ideológico-tecnológica de la biopolítica para la construcción del sujeto en la sociedad de control o, en otras palabras, como la interiorización del sujeto del cuidado de sí para mantenerse útil para el orden económico y social. Se trata de cuidar la salud física y mental, la apariencia, localizar las propias habilidades para alcanzar la productividad y eliminar las imperfecciones¹.

Estas ideas en torno a la autorregulación presentadas bajo argumentos científicos legitiman posturas políticas acordes al modelo capitalista eurocentrado y global contemporáneo: desde dichos argumentos se valida el individualismo de sentido común pues el incremento del bienestar y la maximización de la vida individual se asumen como necesarios para la existencia. A la luz de lo mencionado arriba, es posible reformular el interés de este trabajo mediante la pregunta: ¿cómo se representan-encarnan prácticas de desprendimiento del modelo interiorizado de la fitness?

1.4.2. Tecnogénero, multitudes cuir e identificaciones estratégicas

En este apartado se busca trazar la relación entre la biopolítica, el género, la sexualidad y las identificaciones estratégicas. En la *Historia de la sexualidad* Foucault examina la relevancia del dispositivo de la sexualidad dentro de la gran tecnología del poder gestada en el occidente moderno. El autor sostiene que la noción de **sexo** permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones y placeres, uniendo una

¹ En las producciones de masas, podríamos encontrar una imagen arquetípica de la fitness en acción en la serie televisiva *Suits* (2011-2018) donde vemos una actualización de la representación del trabajador de cuello blanco: Un brillante joven que no pudo acceder a la universidad se gana la vida resolviendo exámenes de admisión de otras personas, entre otras actividades ilícitas relacionadas con la academia. El dinero que genera no es suficiente para pagar los gastos médicos de su abuela internada en un asilo, por lo que se ve orillado a contratarse como *mula* en lo que, sus empleadores sospechaban, era una trampa de la policía. En un golpe de astucia evita ser capturado y, al mismo tiempo, consigue empleo en un importante bufete jurídico neoyorkino en el que se somete a jornadas laborales de hasta 24 horas, lo cual hace con empeño pues está utilizando su potencial y demostrando su valía dentro de la “firma”. Su ingreso a la empresa le obliga a cambiar de estilo vida: aparece la discusión del uso recreativo de cannabis en un discurso de cuidado de la salud pero también de manejo de la productividad. Como el maquillaje y las cirugías plásticas, en la serie el uso de costosos trajes de vestir es fundamental para su inserción en la firma, independientemente de que no pueda pagarlos.

serie de saberes de la sexualidad humana con las ciencias biológicas por medio de analogías inciertas y algunos conceptos trasplantados, de manera que recibió por “privilegio de vecindad” una garantía de cuasi-cientificidad. Así, la noción de sexo aseguró un vuelco esencial: permitió esconder la relación directa entre la sexualidad y el poder, haciendo parecer a la sexualidad como una unidad independiente, específica e irreductible, respondiente a sus propias dinámicas, las cuales el poder supuestamente intentaría dominar.

Bebiendo de la influencia de Haraway, (1995) y De Lauretis (1996), quienes hicieron una lectura crítica de lo señalado en los párrafos anteriores, es posible decir que el género y la sexualidad son producciones tecnológicas montadas en la ficción de su supuesta correspondencia con la biología. La cuestión de la asimetría de poder contenida en la estructura del binario sexogenérico, la cual fue obviada por Foucault, puede comenzar a resarcirse recuperando el concepto de **sexopolítica** como:

una de las formas principales de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados «sexuales», las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y de la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida. (Preciado, 2004, p. 157)

Asimismo, Beatriz Preciado detalla:

Toda sexualidad implica siempre una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano. De este modo el pensamiento heterocentrado asegura el vínculo estructural entre la producción de la identidad de género y la producción de ciertos órganos sexuales y reproductores. Capitalismo sexual y sexo del capitalismo. El sexo del ser vivo se convierte en un objeto central de la política y de la gobernabilidad. (2004, p. 159)

Siguiendo a Preciado (2008) la invención de la noción *género* formulada por G. Money es un instrumento de racionalización del ser vivo, la cual fue necesaria para la aparición y el desarrollo de técnicas farmacopornográficas que permitirían definir lo normal/anormal, convirtiendo a los cuerpos intersexuales o transexuales en minorías mientras se daba la regulación normativa de la masa straight (2004; 2008, p. 86). Asimismo, la invención de la fotografía permitió la producción de la diferencia sexual como una revelación visual (2008, p. 86-87). Mediante esta representación instalada como verdad visual, la medicina pudo delinear lo normal/anormal para luego llevar a cabo el proceso de normalización, llamada actualmente “reasignación sexual”, mediante técnicas quirúrgicas y endocrinológicas (p. 87).

Preciado sugiere el uso del concepto **tecnogénero** para “dar cuenta del conjunto de técnicas fotográficas, biotecnológicas, quirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas o cibernéticas que constituyen performativamente la materialidad de los sexos” (p. 86). Para la autora, tanto el estatuto de género *bio* como *trans* son técnicamente producidos: “ambos dependen de métodos de reconocimiento visual, de producción performativa y de control morfológico comunes” (pp. 85-86). En la misma obra Preciado señala que una de las diferencias entre *bio* y *trans* es que las subjetividades *trans* han adquirido conciencia de los procesos farmacopornográficos del género. El interés de este proyecto se centra en reconocer tales procesos en la obra: la apropiación del tecnogénero para la descolocación del binario y la jerarquización, para distanciarse del estatuto mujer como fuerza clave en el funcionamiento del capital y para generar agenciamientos, intersticios para la articulación política. Habrá que tener cuidado al recordar que la **performatividad de género** no es únicamente una cuestión de elección libre si esta no es favorecida por las condiciones histórico-sociales:

Cuando actuamos, y nosotros actuamos políticamente, lo hacemos ya con una serie de normas que están actuando sobre nosotros, y en maneras que no siempre conocemos. Cuando actuamos, en caso de que sea posible, a través de la subversión o la resistencia, no lo hacemos porque seamos sujetos soberanos, sino porque hay una serie de normas históricas que convergen hacia el lugar de nuestra personalidad corporizada y que permite posibilidades de actuación (Butler, 2008, p. 334).

Entendiendo la performatividad del género se comprende que la identidad de género requiere de su práctica reiterativa cotidiana. Ello entonces puede dar paso a la subversión misma de las entidades normativas del sistema de género colonial/moderno, recordando la terminología decolonial. En ese sentido se explica el surgimiento de las multitudes *queer* como agentes políticos frente al impacto del reaganismo en Estados Unidos (Valencia, 2015). Siguiendo a la autora, el despliegue de las políticas neoliberales de los años 80 en este país afectó especialmente a las poblaciones pobres, racializadas, migrantes, minorizadas sexualmente y atacadas por la pandemia del SIDA, características que regularmente se presentaban interseccionalmente². Como reacción a la precarización de las vidas de estas se configuró el agenciamiento político de esta multitud de cuerpos minoritarios, de manera que las concepciones del sujeto político traídas de los años 60's y 70's fueron cuestionadas,

² El documental *Paris is burning* () en torno a es particularmente ilustrativo con respecto a las condiciones de precariedad y persecución policial a la que se sometía a la población *trans*, pobre en los ghettos de Nueva York, compuesta en su mayoría eran personas negras o migrantes de color y que fue invisibilizada por el movimiento gay de los años 70's. grupos *trans*

principalmente las relacionadas con la misoginia y la homofobia. Así se reivindicó una política interseccional, contestataria al modelo identitario dicotómico, mediante la cual

rechazan definirse como mujeres, lesbianas u homosexuales para reivindicarse como sujetos *queer* es decir, como lo diferente, lo raro, lo minoritario, incluso lo precario. Puntualizando que esta nueva forma de política de lo minoritario no es exclusiva la disidencia sexual sino que en ella se articulan distintas luchas y alianzas estratégicas entre los feminismos no blancos, el poscolonialismo, el movimiento transgénero, la precariedad, etc.

Alianzas capaces de crear agenciamientos inesperados, a través de la reapropiación de nomenclaturas estigmatizantes, cambiando el sujeto de enunciación de las injurias y desactivándolas. Arrebatando el autoproclamado “derecho” del heteropatriarcado blanco para construir lenguaje, legitimidad y agenciamiento. (Valencia, 2015, p. 5)

En el contexto en que nos situamos tiene sentido recuperar la discusión en torno a las multitudes *queer* por dos aspectos. Por un lado, en la transfrontera se convive cotidianamente con los procesos de exclusión propios del control fronterizo, visibilizando la precarización relacionada con los mecanismos jerárquicos de la hegemonía imperialista estadounidense. Por otra parte, se tiene la oportunidad de redirigir la mirada a la articulación del feminismo del tercer mundo estadounidense entre feministas afroamericanas, lesbianas chicanas, asiático-americanas y otros cuerpos minorizados, apelando a la posibilidad de tender lazos entre las distintas luchas ante la matriz colonial del poder. Atendiendo a dicho llamado, en este trabajo se retoma el uso del término *cuir* con la intención de

tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida; entre los procesos de minorización —que emergieron como protesta crítica en el tercer mundo estadounidense— a través de las multitudes *queer* con los procesos de subalternización histórica que se implantaron en nuestros territorios a partir de la colonización y nuestros propios devenires minoritarios y que se actualizan constantemente a través de los aparatos de producción y verificación de la razón blanca heteropatriarcal. (Valencia, 2015, p. 18)

Para este trabajo vale entonces apoyarse en las **identificaciones estratégicas**, una de las estrategias políticas de las multitudes *queer*. Siguiendo a Preciado, las identificaciones estratégicas son estrategias “hiper-identitarias” y “pos-identitarias”: son identificaciones negativas subvertidas en lugares de producción de identidad en resistencia a la normalización, instrumentando sus posiciones de sujetos “abyectos” para convertirse en sujetos de enunciación: las bolleras, los maricas, los negros y las personas transgénero (Preciado, 2004, p.162), los cuerpos gordos (Contrera y Cuello, 2016), las personas neurodiversas; aquellas que se resisten a la fitness al tiempo que se enuncian políticamente

frente al sistema de género colonial/moderno y la matriz colonial del poder que pende de este.

1.5. Contravisualidades estratégicas

Este trabajo se apoya en la conceptualización de las contra-visualizaciones decoloniales analizadas por Belén Romero Caballero (2015). Su propuesta parte de señalar la colonialidad del ver, la cual a través de la misión civilizadora de la primera modernidad introduce las jerarquías naturaleza/cultura, en una estrecha relación entre la naturaleza y la deshumanización, y de donde se desprenderían las jerarquías eurocéntricas del género, presentando visualmente el símil entre hembra-tierra conquistada, barbarie y naturaleza por dominar (p. 12). Con dicha premisa, y a partir del análisis del performance *Dos amerindios no descubiertos visitan...*, la autora designa la práctica de **contravisualización** como una estrategia mimética en la que el colonizado se apropia del discurso que le ha asignado el colonizador y, a través de ello, se distancia del mismo:

Esta particular interpretación hace que la estrategia de los performers de contra-visualizar la convención visual y simbólica del estereotipo contemporáneo del otro como natural, perturbando el concepto de representación implantado autoritariamente por la mirada panóptica colonial de género, adquiera un doble sentido. Por un lado, en tanto estética y política de articulación, posee un potencial reflexivo para deconstruir las representaciones y las prácticas hegemónicas. Desvela el andamiaje a partir del cual se sostienen las relaciones de poder camufladas en los actos de ver y ser vistos, con el fin de mostrar que no existen sujetos que sean por naturaleza, sino la persistencia de unas prácticas del ver y del mostrar eurocéntricas que así lo han establecido. (Romero Caballero, 2015, pp. 15-16)

Para este trabajo son importantes las contravisualizaciones pues se presentan como dispositivos decoloniales de desfamiliarización de la visualidad colonial, apuntando a la reflexión geo-corpo-política para la configuración de lo humano y lo no-humano hacia una nueva familiaridad con la vida (Romero Caballero, 2015, p. 19). Sin embargo, para esta tesis se prefiere el término contravisualidad en lugar de contravisualización. Ello se debe a que se entiende contravisualización como resultado de una relación sujeto/objeto/sujeto, como acto producido a través de dicha relación compuesta de antemano mediante el montaje de lo visible, mientras que contravisualidad puede remitir al ejercicio sensible o proceso abierto para la construcción de dicha relación.

Esta reflexión geo-corpo-política se fortalece Irit Rotgoff (2014) invita a darle a la geografía como categoría epistémica la misma importancia que se le da a categorías como el género o la raza. Rotgoff enfatiza el papel de la geografía en los procesos de identificación y pertenencia: la construcción de las dicotomías del “yo” y el “otro” y alrededor de estrategias de “emplazamiento” y “desplazamiento” (21). De este modo, es ineludible el papel significativo que tiene la ciudad de Tijuana como espacio transfronterizo en la producción de las identidades cuir. Así, las **contravisualidades estratégicas** son ejercicios visuales intersubjetivos, performados como espacios de enunciación y producción de identidades situadas, alejadas del modelo de la fitness y en resistencia a la normalización colonial y, en tanto localizadas geográficamente, se potencian como identidades cuir.

Capítulo II: Diseño metodológico

En el primer capítulo se trazaron las herramientas teóricas que guiarán la presente investigación. Sin embargo, es necesario detallar las consideraciones metodológicas que han delineado el proyecto. Por ello en el presente capítulo se explicarán los fundamentos del paradigma de investigación participativo (Heron y Reason, 1997), el cual propone una ontología subjetiva/objetiva y una epistemología experiencial, presentacional, proposicional y práctica a través de una subjetividad crítica. En ese sentido, los sujetos participantes en esta investigación no son considerados sujetos de estudio, sino colaboradores (*co-researchers*).

En torno a las cuestiones de método, se parte del uso de múltiples textos escritos, hablados y audiovisuales (Keats, 2009) para la realización de entrevistas que permitieran conocer las narrativas de las artistas en torno al tema de investigación. Para delinear dichas narrativas a la luz del marco teórico se realizó una codificación axial de los textos, incluyendo las entrevistas, mediante el software ATLAS.ti. La representación del análisis, es decir, el producto de investigación se realizó a la manera del análisis narrativo propuesto por Keats.

El análisis narrativo generalmente se inserta en un marco transaccional, sin embargo, existen múltiples concepciones de lo narrativo dependiendo de la aproximación epistemológica en que se base una investigación (Dwyer, Davis, y emerald, 2017). Por ello cabe acotar que aquí se llamará **relato** a la estructura usada por un individuo para la comunicación de una experiencia como ocurre en una entrevista; se llamará **narrativa** al esquema mediante el cual las personas dan sentido a una experiencia (Dwyer et. al, 2017) y se llamará **análisis narrativo** al estudio de las experiencias transmitidas mediante relatos. En este caso nos aproximamos a los relatos que las artistas colaboradoras brindaron a través de entrevistas, considerando que existe una conexión fundamental entre la historia de vida de un sujeto y la estructura social global y la situación histórica en que este se inserta (Mallimaci y Jiménez Béliveau, 2007). Los resultados se presentaron mediante un análisis narrativo en que la investigadora pudo verter sus interpretaciones de los distintos textos.

2.1. Consideraciones metodológicas: la investigación participativa

Este trabajo se apoya en un paradigma de investigación participativa que permite proponer formas colaborativas de investigación, conectándonos con la totalidad del mundo vivo, con los derechos y obligaciones que ello implica (Storm, 1972, 1994, en Heron y Reason, 1997). Según Heron y Reason (1997) un problema básico del pensamiento positivista es que éste no puede reconocer su propio paradigma estructurante pues, al mismo tiempo, confunde el universo dado con la visión del mundo que el paradigma mismo ha generado para caracterizarlo. Al mismo tiempo, el paradigma constructivista afirma que, si bien no hay “construcciones más o menos verdaderas sino más o menos sofisticadas o informadas” asumir que la realidad es una construcción dentro de una mente individual, conlleva una dificultad en sí misma, pues no permite dar cuenta del encuentro entre la mente y la realidad dada a través de la participación subjetiva en dicha realidad objetiva.

Siguiendo a estos autores, el constructivismo y el paradigma participativo concuerdan en que no es posible en términos lingüísticos o conceptuales dar explicación final o absoluta de la realidad. Sin embargo, el paradigma participativo va más allá del relativismo a través de una ontología subjetiva-objetiva: desde una visión del mundo participativa se entiende que moldeamos perceptualmente lo que existe durante la misma relación que establecemos con ello, incluso aunque la mente esté relativamente libre de etiquetas conceptuales impuestas sobre su imagen de la realidad:

Mind and the given cosmos are engaged in a co-creative dance, so that what emerges as reality is the fruit of an interaction of the given cosmos and the way mind engages with it. Mind actively participates in the cosmos, and it is through this active participation that we meet what is Other. (Heron y Reason, 1997, p. 4)

El encuentro con el/la/lo Otro es interactivo, transaccional: tocar, ver o escuchar algo o a alguien no nos dice algo sobre nosotros ni sobre lo otro, sino sobre una interrelación y co-presencia. La actividad de conocer el mundo existe en esta relación interactiva, que pasa por los sentidos, entre un sujeto y lo que se encuentra. Esta ontología es subjetiva porque solo se conoce a través de la forma que la mente le da; y es objetiva porque la mente interpenetra el cosmos que le da forma a su existencia (Heron, 1996, p. 11 en Heron y Reason, 1997, p. 5).

Siguiendo a los autores, esta cosmovisión participativa conlleva a una epistemología que involucra una subjetividad crítica y cuatro modos/vías de conocimiento. Un sujeto participa del mundo al menos a través de cuatro formas interdependientes: experiencial, presentacional, proposicional y práctica, las cuales constituyen la diversidad de nuestra subjetividad pues poseemos amplia libertad tanto para reconocer sus componentes como para utilizarlos en asociación o disociación entre sí (Heron y Reason, 1997, p. 5).

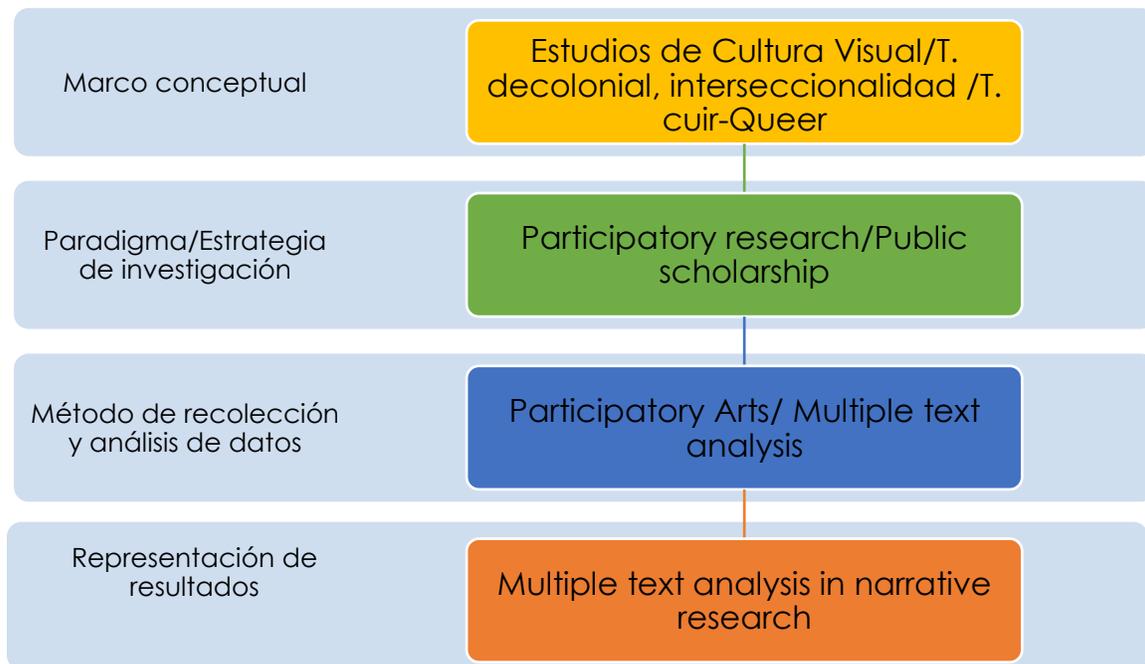
El conocimiento experiencial refiere al encuentro directo, cara a cara: “sentir e imaginar la presencia de alguna energía, entidad, persona, lugar, proceso o cosa” (p. 6). El conocimiento presentacional emerge de y se basa en el conocimiento experiencial, es decir, se genera mediante la simbolización de la aprehensión de nuestro conocimiento experiencial: viste nuestro conocimiento experiencial del mundo con metáforas estéticas, formas expresivas espacio-temporales del imaginario. El conocimiento proposicional es el conocimiento de cierta cuestión en términos conceptuales. El conocimiento práctico refiere al saber cómo hacer algo, demostrándolo mediante una habilidad o competencia. Para los autores el conocimiento práctico es un importante sentido primario.

Siguiendo dicha línea, en este trabajo se recupera la propuesta interdisciplinaria de Maggie O’Neill (2012) quien construye un diálogo entre la etnografía, las artes participativas y la *public scholarship*, la cual es cercana a la sociología pública. Entendiendo que sus intereses se anclaron inicialmente en la teoría crítica, el marxismo occidental y el feminismo, O’Neill posicionó su trabajo desde el compromiso por desafiar y modificar la desigualdad sexual y social con individuos, grupos y comunidades mediante estrategias participativas. La autora explica que a inicios de los años 90, mientras estudiaba la estética del modernismo en Adorno y, más antiguamente, el papel transformador del arte y la creatividad, se interesó por desarrollar una reflexión metodológica que potenciara el trabajo conjunto entre sociólogos y artistas.

La sociología pública se propone una re-traducción sistemática del conocimiento académico para devolverlo a la sociedad, con el interés de defender a esta última de la acción negativa de los mercados y Estados (Burawoy, 2005). Para O’Neill, la academia pública puede ir más allá del binario que separa la investigación legislativa, la cual sirve a los intereses del estado, de la investigación interpretativa, que es fácilmente ignorada por los gobiernos. Mediante

esta vía es posible acceder a modos más relacionales de promover la justicia social y el cambio social. De la misma forma, siguiendo a esta autora, la investigación acción participativa ofrece la posibilidad de producir conocimiento útil que puede llevar a procesos culturales de transformación social.

En el caso de este trabajo, la aplicación del conocimiento se piensa a través de la difusión de las contravisualidades estratégicas identificadas aquí por medio de exposiciones y sesiones de trabajo colaborativo con las artistas de No fit da cuir para la continuación de la discusión, así como talleres de arte participativo en contextos de marginación, invitando a construir narrativas apropiadas por sus participantes. Sin embargo, como se verá a continuación, el paradigma de investigación participativa tuvo otras implicaciones importantes en el diseño de este trabajo.



Cuadro 5. Esquema general de la investigación

2.2. El diseño de la investigación

Esta tesis se apoya en el uso de múltiples textos para el análisis narrativo siguiendo la propuesta de Patrice Keats (2009). La autora propone el uso de textos escritos, hablados y

visuales pues ello abre la posibilidad de crear nuevas realidades de sentido y conocimiento. La práctica de interpretar diferentes tipos de textos incrementa la capacidad de los investigadores para entender la complejidad de las conexiones intertextuales en el proceso de relatar. Por lo tanto, durante una entrevista resulta benéfico ofrecerles a los participantes la oportunidad de utilizar todo tipo de textos en el contexto de un estudio donde una pregunta de investigación puede responderse utilizando textos diferentes. En ese sentido, se aprovechó el uso de la obra de las/los mismos artistas para la realización de entrevistas semiestructuradas.

Durante las entrevistas se recurrió a materiales visuales digitales o plásticos: ya fuera de manera física, cuando se tuvo oportunidad de visitar sus estudios como sucedió en el caso particular de Marisa Raygoza³ quien permitió ver a detalle y tocar sus obras; a través de imágenes digitales en los portafolios de artista previamente compartidos por ellos y revisados en una computadora portátil mientras la conversación se desarrollaba, como se hizo durante la entrevista con Edin Solís; o pidiéndoles recordar y describir piezas que les recordaran tópicos particulares surgidos durante la conversación. En este último caso, la investigadora ya conocía las piezas de interés, por lo cual se tenían como referente común para la entrevista en curso.

En conjunto con el interés por la producción de visualidades críticas y la preocupación por la socialización de conocimiento, la literatura en torno a los estudios de cultura visual impide perder de vista la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación, especialmente el papel que el internet y los dispositivos electrónicos juegan en la masificación de la producción y distribución de la cultura (Ardévol, 2012). Con base en los apuntes de Elisenda Ardévol (2012) sobre los cruces metodológicos en la intersección de la investigación visual y la investigación del internet como herramienta metodológica y/o como objeto de estudio, así como en la línea de la *public scholarship* se decidió utilizar una serie de videos alojados en YouTube, los cuales fueron escritos y realizados en el marco del

³ Visitar el estudio de Marisa fue particularmente significativo pues la entrevista se realizó mientras revisamos buena parte de su obra. Tener la oportunidad de acceder fácilmente a las piezas, verlas a detalle e incluso tocarlas permitió enriquecer los tópicos de la conversación y la reflexividad. Además, en la obra de esta artista el uso del sentido del tacto es importante y poder tocar sus esculturas blandas incrementó las dimensiones de la interpretación de su narrativa.

Seminario Biopolítica, sexualidad y producción de la Maestría y el Doctorado en Estudios Culturales en un esfuerzo por socializar el conocimiento adquirido en dicho espacio.

Fue en ese sentido que, con base en el modelo de Keats (2009), con el objetivo de estimular la discusión durante las entrevistas, de manera previa, se compartieron los videos con las artistas participantes. Dichos videos contenían reseñas sobre algunos de los textos que conforman el marco teórico de este trabajo. De este modo, podíamos un marco de discusión en común, por lo cual se invitó a las entrevistadas a hablar de las correspondencias que encontrarán entre las ideas que se revisan en los videos y las ideas y obra de cada una, teniendo en mente la pregunta de Imperfectu ¿Cómo imaginar un mundo futuro sin géneros y sin sexualidades dominantes?

Así, mediante un documento enviado con antelación se les explicó que durante la entrevista buscaba conversar sobre las similitudes que encontrarán entre los planteamientos de los videos y su obra, métodos, técnicas o soportes; su experiencia de vida en Tijuana y la forma en que esta se relaciona con su obra; ideas para la producción inspiradas en los videos. Asimismo, se les explicó que el trabajo de la investigadora sería agrupar líneas de análisis o propuestas a partir de los resultados de las entrevistas, con respecto a las identificaciones estratégicas, concepto que en ese entonces era central para la tesis y que se complementó posteriormente a partir de la revisión de una de las lectoras de tesis. Se les explicó además que quedaría abierta la posibilidad de decidir de manera colectiva la forma en que podría materializarse del proyecto.

Materiales audiovisuales: enlaces e instrucciones

Al final de este documento encontrarás los enlaces a nuestras videoreseñas. Son videos breves, de entre 5 y 10 minutos. Te invito a verlas/escucharlas teniendo en mente los ejes de discusión.

Importante: No te preocupes por retener información, no es necesario que veas a detalle o que analices a profundidad los videos. **El objetivo es que puedas encontrar diferencias o similitudes entre las propuestas de las videoreseñas y tu propio trabajo, o herramientas conceptuales útiles para ti.**

Ejes de discusión

Cuando hayas visto los videos podremos encontrarnos para conversar teniendo en mente la pregunta de Imperfectu: *¿Cómo imaginar un mundo futuro sin géneros y sin sexualidades dominantes?*

Asimismo, me gustaría que conversáramos sobre las similitudes que encuentras entre las ideas de los videos y

1. Tu obra, tus métodos o técnicas
2. El contenido social que aboradas en tu obra
3. Tu experiencia de vida en Tijuana, y cómo está reflejada en tu obra
4. Ideas/motivaciones para la producción de obra.

Enlaces

1. Calibán y la Bruja (Silvia Federici)

https://youtu.be/K_9hIcwoZg8

2. El nacimiento de la biopolítica

<https://youtu.be/KVZYINCblDo>

3. Biopolítica, un mapa conceptual

<https://youtu.be/3uaLK49ohqs>

4. Teoría queer/cuir

<https://youtu.be/t7j5mN7viiY>

5. El pensamiento heterosexual

<https://youtu.be/TBDYW05Y--w>

6. La invención de la cultura heterosexual

<https://youtu.be/du5FiTZ4ghw>

7. Historia de la sexualidad I

<https://youtu.be/ygMcf-QLsqo>

Opcional: También puedes revisar los siguientes vínculos si algo es de tu interés:

<https://www.youtube.com/channel/UC-QIO7gbAVdoZHi5mdThVcA>

https://www.youtube.com/channel/UCDPSn6qKIRTur6U1gyBVtag/videos?view=0&shelf_id=0&sort=dd

Cuadro 6. Recomendaciones y enlaces. Documento para las colaboradoras.

2.2.1. Criterios muestrales

Se trabajó con seis artistas originarias o residentes de Tijuana que se identifican como tijuanaenses. Para la elección de colaboradoras o colaboradores se utilizó la técnica de muestreo en cadena partiendo de las redes personales de una de las organizadoras de Imperfectu. En su mayoría, el primer contacto se hizo a través de las páginas Facebook o Instagram. Ello me permitió ver con antelación los trabajos publicados en estos medios por las personas referidas. Posteriormente se realizaron conversaciones telefónicas previas para reconocer un mutuo interés por el marco teórico de este trabajo, su filiación política en relación con los feminismos, la interseccionalidad o la no binariedad sexogenérica, y su disponibilidad para participar del proceso de investigación. La pauta de entrevista se encuentra como anexo al final del documento.

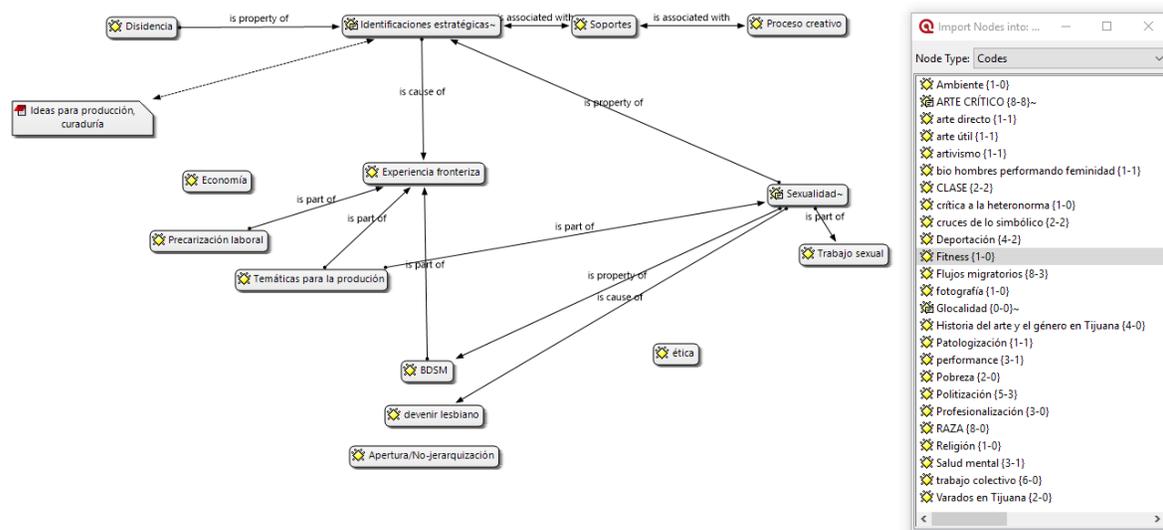
Artista	Lugar de nacimiento	Edad	Artista desde	Ocupación
Lídice Figueroa	Ciudad de México	54	1994	Artista y docente, arte terapeuta, terapeuta
Betania Fuentes	Tijuana	28	2012	Artista de performance teatro cabaret, becaria en comunicación
Lucy P. Tejeda	Puebla	26	2014	Ilustración, BDSM, estudiante de diseño gráfico
Edin Solís	California, E.U.	22	2014	Estudiante de artes plásticas, agente de <i>call center</i>
Marisa Raygoza	Tijuana	39	2013	Artista visual, videoasta, artista de animación
Valeria Ortega Osuna	Tijuana	22	2014	Estudiante de artes plásticas.

Cuadro 7. Tabla de colaboradoras

2.2.2. Procesamiento y análisis de datos

En este trabajo se siguió el proceso general de análisis de datos (Rodríguez et. al., 1999), el cual se compone de la reducción de datos, presentación de datos y extracción y verificación de conclusiones. Concretamente, durante abril y mayo de 2018 se llevaron a cabo seis entrevistas semiestructuradas, una por cada colaboradora. Estas entrevistas fueron grabadas en audio, transcritas y organizadas mediante el software ATLAS.ti. Con dicho programa se codificaron las transcripciones, audios y portafolios digitales de artistas con base en los principios de la codificación abierta y la codificación axial (Strauss y Corbin, 2002). De este modo, se generaron redes de códigos y familias de códigos que permitieron organizar el análisis y guiar la presentación de los resultados.

De manera necesaria, la reducción se hizo mediante la selección de los fragmentos que yo considere útiles de la información recopilada en las entrevistas a la luz del marco teórico conceptual. Para lograr una interpretación viable y verificada hice una comprobación de los resultados con las participantes entrevistadas.



Cuadro 8. Red de códigos en ATLAS.ti

2.2.3. El proceso participativo de la generación de datos

Como ya se indicó, las entrevistas se realizaron durante los meses de abril y mayo de 2018. Posteriormente se realizó el procesamiento y codificación de datos, cuyo resultado tuvo un primer documento. Acorde a la perspectiva de la investigación participativa, durante el mes de julio se llevó a cabo una reunión en el centro comunitario Enclave Caracol a la que acudieron cuatro de las seis artistas. Dicha actividad tuvo dos objetivos: si bien las colaboradoras con formación académica se conocían entre sí, ya habían trabajado juntas, coincidido en el aula u otros espacios; algunas personas no se conocían entre sí, por lo que tuvimos la oportunidad de que se aproximaran al trabajo de las otras mediante breves presentaciones. Mientras se sucedían las conversaciones, se utilizó una computadora para compartir la obra de algunas de ellas mediante sus cuentas en la plataforma virtual de Instagram.

El segundo objetivo requirió exponer una primera propuesta del análisis que se presenta en el último capítulo realizada entre mayo y junio de 2018, así como una síntesis del marco teórico que se estaba trabajando con la intención de recibir sus comentarios u acotaciones. Así se hizo y los comentarios fueron tomados en cuenta para la redacción de la versión final del análisis. En su conjunto, a través de esta actividad, se lograron generar lazos de empatía y solidaridad dentro del grupo.

2.3. Etnomimesis y artes participativas: hacia dónde vamos

El término Ethno-mimesis comprende el proceso combinado de realizar trabajo etnográfico participativo y de llevar la investigación a su representación visual, artística o poética. Entendiendo su colaboración con trabajadoras sexuales, solicitantes de asilo, personas marginalizadas o sin hogar, O'Neill sostiene que esta metodología permite explorar a detalle la cultura y la experiencia vividas a través del marco de referencia del grupo mediante conocimiento sensorial usando materiales biográficos, por lo cual el resultado tanto narrativo como visual puede definirse como teoría crítica en práctica y como ejemplo de public scholarship (O'Neill, 2012, p. 158).

Del uso del material narrativo contenido en las entrevistas, las visitas a los espacios de trabajo de algunas colaboradoras y la experiencia de la autora en la ciudad de Tijuana, se

trazaron puntos de encuentro analizados como contravisualidades estratégicas, las cuales están expuestas en el Capítulo IV. Las mismas fueron compartidas propuestas al grupo de artistas para la producción de obra y el posterior montaje de una investigación u otra serie de actividades colectivas elegidas a criterio del grupo. Ello con la intención de que lo generado durante este ejercicio sea eventualmente socializado con el público en general.

2.4. Hipótesis. Identificaciones estratégicas, articulación política y producción visual.

La hipótesis de la tesis es que las producciones visuales de las colaboradoras del proyecto *No fit da cuir* buscan alejarse de las representaciones hegemónicas en torno al binario sexogenérico partiendo de sus confrontaciones personales con la matriz colonial del poder. Esta exclusión resultante de los mecanismos de minorización de la matriz colonial del poder está marcada por la fuerte influencia ideológica del neoliberalismo estadounidense, con la cual conviven y van sorteando con cierta plasticidad. En consecuencia, este alejamiento no funciona como una ruptura radical, sino como gestos cotidianos, performances mediados a través de lo visual en continua iterabilidad: los ejercicios artísticos son más bien posicionamientos, formas de enunciarse que se confrontan y reflejan en la práctica cotidiana y que con ella se modifican.

2.5. Consideraciones éticas

El interés central de esta investigación es la generación de saberes, conocimientos y estrategias útiles para la acción política en la búsqueda de representaciones que promuevan justicia social, en términos de la generación y acceso a recursos económicos y culturales relacionados con las jerarquizaciones sexogenéricas, raciales, de clase y otras formas de minorización articuladas con las anteriores. A continuación, se indican las consideraciones éticas planteadas antes del inicio de la recolección de datos:

Cada participante, tendrá derecho a saber que los fines de esta investigación, así como el uso que se le dará a la información generada durante el proceso de trabajo y las entrevistas tienen un carácter estrictamente académico y cultural. Al acceder a participar en el proyecto, cada artista se comprometerá a participar activamente en el proyecto, teniendo el derecho de externar libremente sus puntos de vista siempre y cuando respete la integridad de las y los

otros, no se ponga en peligro a sí mismo o a los otros y no incurra en ningún delito. La investigadora tendrá la responsabilidad de guardar la privacidad de los participantes si así lo solicitan. Asimismo, cada participante tendrá derecho de mantener el anonimato, reservarse lo que considere necesario, así como de retirarse en cualquier momento.

La investigadora tendrá la responsabilidad de gestionar las condiciones necesarias para el desarrollo de las actividades acordadas, sin embargo, no podrá ofrecer remuneraciones ni compensaciones de otro tipo, aunque si se desea, se podrán conformar un grupo para la autogestión de otras actividades de interés. Asimismo, tanto los participantes como la investigadora no podrán ejercer ningún tipo de explotación o coerción hacia los otros, independientemente de las diferencias de edad, raciales, de género, estatus político o económico, idioma, etcétera, las cuales deberán ser respetadas.

Tanto las personas participantes como la investigadora no podrán obtener beneficios personales que pongan a las otras personas en condición de desventaja. Cada participante tendrá la responsabilidad de no lucrar, tanto con el trabajo de otros como con el trabajo logrado de manera colectiva. Cada participante conservará la autoría de sus obras. Será necesario entregar formatos de consentimiento informado que contengan esta información, las cuales deberán ser leídas y firmadas por cada uno de los participantes. Acorde con el consecuencialismo ético, se tomarán decisiones emergentes de acuerdo con lo que sea de utilidad o beneficio para la mayoría de las personas involucradas en esta investigación.

Capítulo III: Aproximaciones al análisis de la frontera en las voces de No fit da cuir

Este apartado apunta al cumplimiento de uno de los objetivos específicos de la tesis, esto es: la localización las particularidades de la obra de las artistas participantes en relación con su experiencia como tijuanaenses. Por ello, los próximos párrafos están destinados a la presentación de un marco contextual que simultáneamente permita la inclusión de las narraciones de las participantes. Así, se presenta una exposición dialógica entre varias propuestas teóricas sobre el estudio de la frontera, algunos elementos bibliográficos específicos sobre Tijuana como ciudad fronteriza y fragmentos de las entrevistas a las artistas colaboradoras que dan cuenta de las particularidades de su experiencia como tijuanaenses; posteriormente se aborda la relación entre dicha experiencia y sus obras.

3.1. El análisis de la frontera en la experiencia de No fit da cuir.

Comprender la prolificidad artística de la población tijuanaense requiere entender los orígenes de la ciudad misma. Moldeada a demanda de la sociedad californiana, a diferencia de otros asentamientos desarrollados alrededor de un punto topográfico clave para la subsistencia, se trata de una ciudad diseñada desde fuera como imagen de un *Come and visit the Old México*, lugar ilusorio, espacio pintoresco creado a manera de un set hollywoodense (Dávila, 2011) Sería entonces, según Olga María Dávila (2011), la permisibilidad el elemento clave para el florecimiento de esta ciudad. Si se ofertó como ciudad abierta y libertaria, donde los negocios fluirían “fácil y con la magia de la escenografía y el sensacionalismo”. Si así ha sido, entonces ¿cómo aprovechan sus habitantes esa permisibilidad para subvertir el andamiaje político-económico que la ha construido?

Para Lucy P. Tejeda la oportunidad de crecer en Tijuana y en el sur de California le dotó de una libertad para investigar sobre prácticas y reconocer deseos. Así, como hemos descrito, es la cualidad cosmopolita, la diversidad de códigos culturales que en su convergencia los relativiza, es lo que permite la disolución de ideologías tradicionales más arraigadas en el centro del país, pero también más visiblemente alineadas a las lógicas del mercado neoliberal. Las demandas estadounidenses en torno al turismo sexual, la industrialización y el

alto consumo de bienes materiales propician un espacio más abierto en torno a la sexualidad puesto que la lógica del comercio sexual en Tijuana es distinta a la de otras ciudades:

La libertad aquí es otro pedo. Tomando en cuenta que yo vengo de Puebla. Es que está bien cabrón. Aquí hay más libertad de hacer un chingo de cosas precisamente por fronterizos y que compartimos una bicultura. En Puebla hay muchos cines porno en estructuras coloniales, en los que también podías hacer cosas. Lo entiendo porque allá no existe la zona roja. Aquí el Hong Kong, la calidad de los shows y la diversidad de mujeres es comparable a la de Las Vegas. El sexo aquí es algo muy normalizado. Allá en Puebla hablar de sexo sigue siendo un tabú. (Lucy, entrevista, 2018)

Por una parte, se entrevistó una compleja relación entre la ruptura de discursos tradicionales y su consiguiente cooptación por parte de las lógicas del consumo neoliberal. En ese sentido, es importante señalar que la cercanía con California, estado pionero en términos de derechos sexuales, permiten el acceso a gran cantidad de mercancía especializada como son los objetos relacionados con las prácticas BDSM, aunque ello requiere recursos para el cruce de fronteras y para costear los precios en dólares. Al mismo tiempo, la modificación de los discursos sobre el sexo puede continuar negociando con los discursos correspondientes a referentes culturales más “tradicionales” y continuar operando como instrumentos de poder. En Tijuana la frontera como filtro permite entonces, en palabras de Dávila, la aglutinación de fragmentos de códigos pertenecientes a distintos lugares de origen:

Cada individuo que llega a este entorno incorpora los códigos sociales y culturales propios de su lugar de procedencia, los cuales se han ido conformando y desarrollando durante, quizá, más de 200 años -por lo menos-, y que responden a otra latitud y devenir social, y cuando comienza a interactuar en la realidad tijuanaense, estos signos culturales del individuo llegado de fuera determinan la interpretación de la nueva realidad y provocan también el surgimiento de necesidades que el individuo solicita al nuevo orden social al cual se ha incorporado. De esta manera, el individuo sobrecarga el espacio de Tijuana con sus códigos propios, por decir de Michoacán. Luego otro individuo, por decir de Sinaloa, llega y hace efectivo su código de colocación social de inicio, entrando primero en choque, con el de otras regiones, y luego en simbiosis formulando una conjunción. Luego llega alguien de Distrito Federal, alguien más de Guadalajara, alguien de Guerrero, y así con todo aquel que llega desde cualquier parte de la república o de otros países. (Dávila, 2011)

Así, puntualiza Dávila, los cambios en el desarrollo urbano tijuanaense influyeron en el crecimiento de la sociedad en términos culturales, lo cual fue asimilado por las y los artistas y traducido en distintos procesos creativos. Para Lídice Figueroa Lewis llegar a Tijuana significó apertura, pero también se encontró con un campo más propicio para las artes, siendo hija de una artista profesional egresada de una de las escuelas de pintura de mayor tradición

en el país. Su lazo con Baja California es transgeneracional pues sus padres crecieron en Ensenada y, tras una serie de eventos como el terremoto de 1985, Lídice decidió reunirse con su familia que ya se encontraba en Tijuana. Aunque durante toda su vida tuvo una relación con el arte, a su llegada encontró las condiciones que la llevarían a dedicarse a este campo con una facilidad que la Ciudad de México no le hubiera permitido:

En ese entonces, y todavía, Tijuana es una ciudad que está muy abierta a que puedas hacer proyectos, no es la Ciudad de México donde todo depende de los grupos sociales a los que perteneces y donde hay muchísima mafia: si eres cuate te abren las puertas, si no, ¡olvídalo! [En ese tiempo] mi mamá consigue un trabajo como coordinadora académica de la Casa de la Cultura. Todavía no había Instituto Municipal de Arte y Cultura. El CECUT era un lugar a donde venían a dar las exposiciones del centro, no estaba abierto a la comunidad. La Casa de la Cultura en ese entonces era [literalmente] la Casa de la Cultura de Tijuana, donde estaba mucha gente haciendo cosas. Y se dio, como de esos momentos coyunturales. A mi mamá le ofrecieron ser la directora de la Galería de la Ciudad y de las otras galerías del municipio. Y pues empezamos a conocer a mucha gente, a hacer muchos proyectos. (Lídice, entrevista, 2018)

Las entrevistadas también refieren las ventajas de encontrarse en la frontera en términos de educación, pues algunas han tenido la oportunidad de participar en cursos, exposiciones, trabajos u otras actividades. Pero es más bien la posibilidad de comparar las condiciones de vida de Tijuana, tanto con el centro-sur del país como con territorios estadounidenses. Dicha reflexividad compone sus procesos identitarios y, por ende, tiene un impacto específico en la producción de obra.

También me gusta mucho la comparación con el sur. Mi familia es originaria de Oaxaca y el Estado de México y me interesan esas comparaciones contextuales en las que Tijuana tiene la frontera como principal personaje, un ente que todo el tiempo nos está negando algo y al mismo tiempo es un límite físico que innegablemente media las vidas de cada una de las personas que vivimos en este lugar. Entonces las dinámicas que se dan en este lugar son muy diferentes a las que se dan en el sur y me gusta observar las similitudes o las variaciones en las que dos personas de un contexto y de otro pueden hacer la misma cosa pero posiblemente de diferentes formas. Entonces esa observación es lo que me ha alimentado para generar mis performances. (Betania, entrevista, 2018)

Además de las cuestiones sociales, la experiencia transfronteriza les ha permitido comparar las condiciones geográficas:

Yo no recuerdo algún tiempo en que no haya tenido la posibilidad de cruzar. Mi experiencia del cruce está muy naturalizada [...]. Y sí recuerdo la impresión de las primeras veces de ver un orden que aquí no se percibe. O como las carreteras y lo verde que está a los lados de las carreteras y acá pues seco. Pero allá es artificial, también es desértico nomás que allá ya está más transformado el panorama. Sí sentía la diferencia. Allá hay más reglas y más orden. (Marisa, entrevista, 2018)

Esa transformación del panorama que menciona Marisa es justamente la transformación instrumentada por el poder colonial. De manera que lo que puede contemplarse es un paisaje que, a su vez, reviste relaciones de poder:

El paisaje, entendido como medio cultural juega un doble papel en lo que respecta a algo parecido a la ideología: el paisaje naturaliza una construcción social y cultural, representando un mundo artificial como si este estuviera simplemente dado y fuera inevitable, y también logra esa representación operacional interpelando a quien la contempla en una relación más o menos determinada por su condición presupuesta como vista y sitio. (Mitchell, 1996, p. 2, traducción libre)

Tijuana definiría su origen por estar enclavada bajo condiciones desfavorables en varios sentidos: en tanto que su población precisaría defender su territorio de la “voracidad extranjera”, las características accidentadas del medio natural y la lejanía de un gobierno mexicano indiferente e ignorante de las particularidades de vivir entre dos culturas (Trujillo Muñoz, 2005). Esa “voracidad extranjera” no es sino parte del proceso colonizador. Entre las primeras conceptualizaciones de frontera desde las nascentes disciplinas científicas del siglo XIX, la de Frederick Jackson Turner fue particularmente significativa pues, en el contexto de la colonización de América del Norte, su trabajo modificó la definición general de frontera utilizada en Europa hasta entonces: de conocerse como un límite o tierra limítrofe lejana, se entendió como el lugar de confrontación entre el “hombre” y la naturaleza pues “el europeo fue sujeto a un proceso de americanización al responder al desafío del ambiente natural” (Taylor, 2007, p. 251).

De este modo la definición de frontera alimentó una ideología presente hasta nuestros días, entendiéndose como un espacio en transformación constante que se ampliaría a medida que se dominaran nuevas tierras:

Durante la década en que Turner presentó su ensayo sobre la importancia de la frontera en la evolución del país, los estadounidenses tenían liria fe inquebrantable en la nueva nación que les proporcionaba una prosperidad desacostumbrada, acompañada por un nacionalismo impetuoso que se tradujo en una política externa agresiva. (Taylor, 2007, p. 246)

Esta *mitología turneriana*, visión etnocéntrica y racializadora construyó un modelo civilizatorio jerárquico y jerarquizante en el cual los europeos tendrían derecho legítimo a apropiarse del territorio con el pretexto de “civilizarlo” (Brenna, 2011, p. 31). Asimismo, la colonia española y luego el nascente Estado nacional mexicano tuvieron dificultades para

integrar el territorio del norte del país, tanto físicamente como dentro del imaginario de nación, lo cual favoreció la ocupación europea, quedando en medio la suerte de los pueblos originarios de esta zona (Brenna, 2011, p. 25). De este modo, es posible localizar el fenómeno fronterizo del norte de México y el sur de Estados Unidos como un proceso histórico de larga data cuyas consecuencias y reconfiguraciones se viven día con día.

En el mismo sentido, se puede pensar la frontera como filtro (Heyman, 2011): las fronteras clasifican y filtran a través de distintos sistemas formales e informales de toma de decisiones. Mediante la recopilación de información, clasifican y filtran el acceso a un territorio a partir de categorías de clase, raza, origen étnico o estatus. Estas operaciones forman y canalizan la movilidad, incorporando bases de desigualdad y poder social. Las fronteras “efectúan una demarcación entre poblaciones en función de la relación que les vincula al estado territorial” (p. 88).

A la luz de la noción de frontera como filtro podemos pensar en mecanismos como la deportación o el negado de visa donde, como señala Heyman, están implicadas las categorías de jerarquización de la matriz colonial del poder. Seguramente no es coincidencia que, entre las colaboradoras del proyecto, quienes tienen la piel más oscura son quienes no tienen acceso a Estados Unidos, ya sea por deportación o por falta de recursos para costear los gastos de visado.

Otro marco de referencia útil dentro de las teorizaciones sobre la frontera está la triada IFO, cuyos elementos Identidades, Fronteras y Órdenes no sólo se interrelacionan si no que se determinan entre sí:

Una identidad es una dimensión socialmente construida de la ‘personidad’ (*personhood*) [...] Una identidad está definida en cierta medida por el hecho de estar dentro de una frontera o por el hecho de cruzarla. En cuanto a la palabra órdenes, implícita en "orden", se trata del ejercicio de formas oficiales y no-oficiales de poder para hacer distinciones territoriales, es decir, para trazar, definir y manejar fronteras sobre el terreno, las cuales influyen en las identidades. Así, de acuerdo con este uso, el aspecto limítrofe de una frontera es una demarcación que delimita a los Estados-nación y otras entidades territoriales, a la vez que tiene el poder de definir las identidades de las personas que las cruzan, y que están circunscritas y son excluidas por ellas. (Kearney, 2008, pp. 83-85)

Es posible leer la experiencia de Betania a partir de esta triada, componiendo su identidad tijuanense-transfronteriza en absoluta relación con la demarcación fronteriza y el orden en

que se estructuran los mecanismos del poder colonial. La forma en que ella vive dicha relación marca su producción visual:

Tijuana es mi ciudad natal, es la ciudad en que crecí y he tenido oportunidad de salir de ella y conocer otros contextos pero realmente mi formación y mi socialización ha transcurrido aquí en un 90% de mi vida. Ha sido lo que he conocido y es a través de observar las dinámicas que se dan en la ciudad que me comienzo a preguntar de dónde nacen estos flujos, expresiones, maneras de comunicar corporalmente, cómo se mezclan formas de vida, cómo se relacionan los individuos de este contexto entre sí, que gustos tienen, qué se consume.

Todos esos flujos migratorios fueron motivados por la búsqueda de un mejor futuro, mejores ingresos, muchos lograron cruzar a E.U. y muchos se quedaron aquí. Y muchas de esas personas que cruzaron a Estados Unidos por una o por otra razón en algún momento fueron deportados o deportadas y muchas de esas personas volvieron a quedarse aquí en Tijuana varados, varadas, y mucha de esa pobreza ellos la viven en carne propia. Y otra gente que no logró cruzar a E.U. se quedó aquí a sobrevivir que quizá en los 70's-80's sí había mejores ingresos o más trabajo que en el sur del país por la industria maquiladora pero eso ya se quedó en el pasado porque ahorita el costo de la vida aquí en la frontera sigue en aumento y eso genera un chingo de pobreza entre la gente que vive, trabaja y desarrolla su vida aquí en Tijuana que no tiene la posibilidad de ganar en dólares, que simplemente su vida transcurre aquí en la frontera. (Betania, entrevista, 2018)

Tampoco le extrañan las imágenes crudas que provoca el varamiento de quienes no lograron llegar a E.U. o los estragos de las drogas en quienes viven en la calle tras una deportación. Esa Tijuana descarnada se observa en la calle Primera. Es el *Come and visit the old rusted Mexico*, empolvado, avejentado, suspendido en el tiempo, montado y abandonado a su suerte. Para Beth es el escenario de trabajo cotidiano, pues ahí se ubica el Enclave Caracol, un espacio que recibe propuestas sociales, culturales y políticas de jóvenes fronterizos y que de lunes a jueves logra producir alimentos gratuitos para la población migrante y/o en situación de calle que habita los alrededores.

Puesto que ella señala que la frontera es “alimento para las disidencias”, Velvet encontró aquí el lugar para trabajar con los dolores que el sistema ha provocado: Es aquí el lugar para, si el capitalismo nos daña la salud y la psique, generar maneras de regresarle la molestia que tanto nos genera a nosotras”.

Si bien para Betania como para muchos otros la frontera constituye un elemento central en su quehacer, como ya se vio en la experiencia de Marisa, el drama de la barrera fronteriza puede ser naturalizado o vivido de manera menos violenta en tanto los privilegios lo permitan. A partir de esta forma de vivir la frontera, se puede entender otra manera en que se compone la

triada IFO, mirando por un lado las posibilidades comunicativas de la convivencia intercultural.

Y con este proyecto que te estaba mostrando hace rato era mostrar una parte de mi experiencia de estar aquí y de tener ciertas ventajas. Tener acceso a ciertos productos económicos porque son descartados de allá. Aquí la ropa llega por montones, y todos son descartado, es una sociedad que fácilmente se desprende de; super materialista. Mi experiencia en el sobreruedas, pensar sobre el origen de las cosas. Cruzar mis memorias con las memorias contenidas en los objetos. Un terreno entre yo y estos desconocidos que no sé quienes son pero me llegan sus cosas para acá y existen. Hay una bola de gente allá con historias y todo que yo no las conozco. Las conozco cuando voy y compro cosas o uso sus servicios, pero a la vez no las conozco. Y en los medios vemos puras cosas bien cliché de los gringos. *Friends*, series en que predomina el perfil del blanco. Casi no están bien representadas las minorías en lo que vemos en los medios. (Marisa, entrevista, 2018)

Nacida en esta ciudad, Marisa es hija de migrantes de Sinaloa, quienes a base de trabajo duro lograron una estabilidad económica que les permitiría tener la posibilidad de cruzar la frontera de manera cotidiana y con ello, acceder a los bienes culturales, incluyendo el idioma, que se ofrecen en el área estadounidense cercana a la ciudad.

Ropa de india, 2017.

Blusa bordada a mano con motivos florales típicos mexicanos, aplicaciones de lentejuela y 17 monedas de un centavo estadounidense (62cm x 63cm), junto a prenda tradicional hindú encontrada en un puesto callejero de artículos usados (40cm x 45cm).



Marisa Raygoza Bernal • marisaraygozabernal@gmail.com • T. +52 664 233 4040

Ilustración 1. Portafolio de artista de Marisa Raygoza. Captura de pantalla.

De ahí la empatía con una diversidad étnica que no es común en nuestro país y que la artista trabajó con objetos encontrados en los mercados móviles de segunda mano o “sobreruedas”, logrando hacer conexiones afectivas entre las memorias de la gente a la que pertenecían los objetos y las memorias de la propia Marisa. Además, su relación con el sobreruedas es estrecha porque ahí encuentra todos los materiales para su obra, especialmente la ropa, que también compra de forma cotidiana para su uso personal.

A E.U. va a dar mucha gente que se sale de sus países y tiene que renunciar a bastantes cosas sobre su cultura si se quieren integrar, por ejemplo alguien hindú va a querer asimilar la cultura norteamericana o no ser susceptible de que lo discriminen entonces se tiene que despojar de cosas y es así, me imagino yo, que vienen estas prendas tan tradicionales que se ven como vienen a descartarlas y vienen a dar aquí a puestos de segunda. Encontré fotos de personas de origen hindú, asiático o latino, hay todo este multiculturalismo que no se ve en los medios. Yo sí que tengo la oportunidad de cruzar a lo mejor voy a una tienda y veo trabajar a alguien oriental o asiático. Sí los voy a ver, pero a la vez no les piensas mucho sobre sus vidas porque ya estás acostumbrado a cómo consumes en los medios esta idea del gringo. Este proyecto me hizo pensar en las cosas que cruzan

no sólo las personas y los dramas de las personas sino los símbolos y otras cosas que también cruzan entre aquí y allá. Como estas nociones que tenemos los unos de los otros. (Marisa, entrevista, 2018)

Este proceso ha resultado en la reconfiguración territorial, mientras las mezclas culturales siempre se han dado como consecuencia de la porosidad fronteriza “aunque la reconfiguración cultural, a su vez, no fuera automática; al contrario, el reforzamiento de la memoria cultural y el reciclamiento de la memoria ancestral conformó -paradójicamente- la lógica fronteriza” (Brenna, 2011, p. 31), a lo cual se volverá más adelante.

Lídice también explica sus intereses, alejados de la imagen de la frontera como espacio de lo híbrido o lo bicultural, pero cercanos a discusiones del carácter global del sistema colonial de género.

Es curioso. Muchos artistas que viven en Tijuana han explorado el tema de lo fronterizo, esta cosa bicultural, híbrida. Yo no podría hablar de eso porque no está en mi cotidianidad. Me encabrona la injusticia. Trump. Me choca cruzar la frontera, me parece de una violencia espantosa pero no es un tema que yo trabaje porque mi cotidianidad tiene que ver con otras cosas. Tengo más que ver con las artistas feministas en el mundo y con lo cotidiano en Tijuana, la apertura que tiene Tijuana, lo multicultural que tiene Tijuana.

Soy bilingüe. En eso sí soy fronteriza, como entenderme dual. Nací en la Ciudad de México, pero ya no soy de la ciudad de México. La gente que habita Tijuana tiene este síndrome de que nunca terminas de armar una casa porque siempre tienes la idea de que te vas a ir. Sí, es mi casa, pero no sabes cuánto tiempo te vas a quedar. Ese es el signo de que me ha transformado Tijuana. (Lídice, entrevista, 2018)

Tijuana como lugar de paso y su población sedimento que habita desechos y tablas de madera, embudo que se evidencia desde una imagen satelital: al norte de la línea fronteriza vemos calles trazadas en armonía geométrica; al sur la mancha urbana se contiene con los muros de la frontera, ahoga los cerros y se arremolina en torno a las garitas. No por nada se recuerda como el sitio de las condiciones desfavorables, en tanto que creció sin que le detuvieran ni las características accidentadas del medio natural, ni la lejanía de un gobierno mexicano indiferente e ignorante de las particularidades de vivir entre dos culturas (Trujillo Muñoz, 2005).

Es histórica esta lógica de abandono por parte de un gobierno mexicano centralista debilitado por la corrupción, de manera que no es sorprendente que quienes han crecido bajo la cultura transfronteriza prefieran las condiciones materiales a las que se tiene acceso en el territorio

estadounidense cuando, además, subyace la visión colonial soportada por la mitología turneriana sobre el proceso civilizatorio:

Yo voy a Long Beach y a Los Ángeles una semana sí y una semana no y aparte ahorita que estoy pasando mucho tiempo en San Diego porque estoy en el museo y estoy totalmente americanizada sin ser americana. Nada más tengo nacionalidad mexicana pero yo soy totalmente de allá en cuanto a esos términos, y creo que el vivir en Tijuana es lo que me ha permitido esto, y el tener el privilegio de poder cruzar la frontera desde que era bebé, y haber tenido el privilegio de poder acudir a estos textos, de conocer a estas personas con las que me relaciono, de estar en aquellos ambientes en que me siento mucho más cómoda que aquí, entonces pues sí, creo que de esa manera ha influenciado mucho. Estando aquí no me abrió tantas cosas, sino el transitar entre la frontera me abrió muchas puertas y me abrió muchos conceptos y me ayudó a definirme y al llegar al punto en el que estoy y también a darme cuenta que hacen falta muchas cosas aquí. (Valeria, entrevista, 2018)

Acceder a otros repertorios culturales brindó a Valeria la posibilidad de generar vínculos afectivos y afinidades teóricopolíticas que hablan de la constitución de su proceso identitario, es decir, de esa dimensión socialmente intervenida de la personabilidad y que está mediada por la frontera y el orden en que el poder se estructura a través de ella.

El problema que yo he tenido muchas veces es los términos y además yo manejo términos y definiciones americanizadas, totalmente y principalmente porque cuando estaba informándome de todo esto acudí a textos en inglés, textos americanos, textos europeos, yo cuando escuche cuir con c, u, i, r, dije ¿qué es esto? pero yo soy *queer*, q, u, e, e, r, y para mí tiene sentido, vivo en frontera y me siento más familiarizada y más a gusto en la cultura de allá que aquí en cuanto a lo *queer* y considerando: mi novia vive allá, que resulta que es la mejor amiga de la pareja de mi mejor amigo y es como que ese grupito, que es como mi familia *queer*. (Valeria, entrevista, 2018)

Con este testimonio se prueba la relevancia de tender puentes comunicativos a través de la propuesta cuir. Sin embargo, como ya ha sido criticado en otros espacios, el riesgo ha estado en dejar avanzar la desactivación política de lo *queer*, lo cual sucede cuando se empata con la cultura del consumo de lo gay estructurado por la sociedad de mercado. De este modo, las llamadas de atención deben encaminarse a la proposición de estrategias de construcción de comunidad, tal como Lugones sugiere.

A ese respecto, Silvia Federici (2010) ha insistido en mirar la vida de manera integral dentro de las estrategias comunitarias. En la época contemporánea los procesos de acumulación originaria que se generan a partir de cada crisis del capital también renuevan los métodos de mercantilización de la vida (recursos naturales y conocimientos), por lo cual es necesaria la invención de nuevas formas de comunalismo (p. 414). Mientras tanto, siguiendo a Leticia

Sabsay, nos enfrentamos a esta ontología liberal del individuo de la que deriva la manera en que concebimos la politización de lo sexual (Viteri y Castellanos, 2013, p. 108).

Según la autora, aunque la ciudadanía sexual no es un campo claramente definido, es útil la distinción entre dos tipos de derechos sexuales. Por una parte, los derechos específicos a ciertos colectivos los cuales implican la transformación de las normas de género o sexuales, como los relacionados con la capacidad bioreproductora de las biomujeres, la descriminalización de la homosexualidad, el acceso a tratamientos de reasignación de sexo o el cese de las intervenciones quirúrgicas a bebés intersex. Por otro lado están los derechos relacionados con la extensión de derechos universales independientemente de la orientación sexual, género o preferencias sexuales individuales, como el derecho al matrimonio de parejas del mismo sexo. El campo de los derechos sexuales no está delimitado pues se modifica en relación con las luchas que se van generando a lo largo de la historia (p. 106). En este sentido, Sabsay recuerda que la crítica *queer* señala que la normalización de la homosexualidad jerarquiza, desarticula y compartimenta identidades:

1) que este tipo de política obstaculiza la posibilidad de alianzas entre distintos colectivos o demandas y 2) que bajo esta lógica cada identidad sexual se convierte en una categoría ideal, un modelo, y por tanto queda sujeta a lógicas de poder que, de hecho, la disidencia sexual siempre ha criticado. (Viteri, et. al., 2013, p. 108).

Este modelo es de carácter imperialista, se ha extendido globalmente junto con todos los presupuestos sobre quién es este sujeto sexual y cuáles son las formas apropiadas para politizar ciertos temas. Sabsay advierte que este modelo liberal del derecho no sólo limita el alcance de las políticas sexuales en torno a las nociones de justicia y libertad sino también ofrece una versión limitada de la política⁴. Actualmente es importante cómo se entiende lo

⁴ Releyendo el orientalismo de Edward Said, Sabsay (Viteri, et. al., 2013, p. 108, 2013, p. 108) sostiene que este modelo es colonialista y orientalista pues ha requerido la idea de “oriente” como lo “otro” para legitimarse como punto de referencia: como medida del progreso al que todo lo diferente debería aspirar (p. 109).

Si bien Said se refiere a la producción de Oriente en el contexto de la expansión colonial de Inglaterra y Francia, luego trabaja el desplazamiento que supone la hegemonía de Estados Unidos en el siglo XX. En ese contexto, una puede notar que hay una lógica de la colonialidad que, de hecho, se re-articula en el escenario postcolonial más tarde e incluso con respecto a otras configuraciones de fronteras, ya sea que ese otro sea Oriente, el Sur o los pueblos originarios. (p. 111)

sexual en la política pues es uno de los ejes desde los que se establecen los límites de lo democrático: “Las fronteras del ‘nosotros/ellos’, que en términos geopolíticos se asocian con la retórica de lo democrático, han venido sexualizándose de un modo particular, sobre todo a partir del impulso de ‘la guerra contra el terror’, inmediatamente después del 11 de septiembre de 2001” (p. 110).

3.2. La relación arte y frontera en Tijuana

Recapitulando, las ciudades fronterizas del norte mexicano han sido caracterizadas por su internacionalidad, su crecimiento urbano y poblacional, su proceso migratorio hacia Estados Unidos, su “vocación” económica a partir de la oferta y la demanda de bienes, productos y servicios del lado estadounidense, su población inmigrante como producto de la migración interna, su carácter de sitio de paso y por una importante oferta de empleos de lado mexicano (Valenzuela, 2005, p. 222-223). Como se ha mencionado, en calidad de ciudad fronteriza Tijuana se construyó en base a las necesidades terciarias de la población estadounidense, mayormente relacionadas con el turismo y actividades terciarias a consecuencia de la Ley Volstead de 1919, de lo cual se desprendió la representación de la ciudad en torno a los casinos y el hipódromo, la prostitución, la oferta culinaria o la venta de artesanías; pero al mismo tiempo su cercanía con California le dotó de la condición cosmopolita que diferencia a esta de otras ciudades del norte del país (García Canclini y Valenzuela Arce, 2000).

A raíz de ello se puede suponer que ese es el motivo por el cual, a pesar de haber sido fundada apenas en 1889, la importancia y visibilidad artística global de la producción artística tijuana se pondría a la altura de las ciudades mexicanas con gran tradición en la producción, enseñanza formal y consumo del arte, cuyos inicios se remontarían a finales del siglo XVIII. En suma, es necesario percatarse de que el desarrollo de la ciudad fue dejando repercusiones culturales en su población, mismas que fueron asimiladas por sus artistas a través de distintos procesos creativos (Dávila, 2011, p. 16).

Por otro lado, Tijuana no es sólo su leyenda negra sino también, para muchas personas de origen mexicano que viven en Estados Unidos es la única ventana de reencuentro con sus costumbres (García Canclini et. al., 2000). Siguiendo al autor, el arte chicano puede entenderse como una de las primeras manifestaciones de arte crítico que permearon el

territorio tijuanaense. Las obras que el muralismo mexicano dejó a su paso por Estados Unidos fueron el germen de lo que constituyera el referente visual de los movimientos sociopolíticos de los años sesenta y setenta entre la población de origen mexicano resultando en una mixtura de adscripciones étnicas, particularidades culturales y experiencias fronterizas cuyo eje sería, emulando al muralismo, el uso pedagógico del arte para la transformación social.

Tal como lo hicieron Rivera o Siqueiros influenciados por la tradición socialista y el movimiento obrero, los murales chicanos expresarían de manera gráfica el anticolonialismo y antirracismo efervescentes a través de la dignificación de la identidad indígena y campesina. La vinculación entre el arte chicano y la comunidad fronteriza de lado mexicano se daría a través de la identificación entre la segregación étnica presente en E. U. y la desigualdad social experimentada en México. De ello, señala Valenzuela (García Canclini et. al., 2000), devino el cholismo transfronterizo que floreció en los muros de los barrios populares, recreando aspectos centrales de la cultura popular contenidos en la simbología precolombina, elementos religiosos o mediante la representación de héroes de la historia nacional mexicana.

De entre los primeros esfuerzos formales de comunicación entre las/los artistas de ambos lados de la frontera podemos enlistar el Festival Internacional de la Raza (FIR) realizado en 1987 o el Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW-TAF). Vale recordar lo señalado en torno a la emergencia de las multitudes *queer*. En ese mismo año fue publicado *Borderlands/La frontera*, obra en la que Gloria Anzaldúa, desde un uso radical de los recursos del lenguaje literario que le valió su exclusión por parte de la academia, expresa con fuerza las implicaciones interseccionales de las opresiones que viviría una lesbiana chicana.

Nacida en Estados Unidos sin ser legitimada como “auténtica” estadounidense, de piel morena, de clase baja y lesbiana, de modo que se vuelve una confrontación con la cultura propia y con los poderes hegemónicos que también oprimen (las clases altas, la “raza blanca”, los discursos nacionalistas y misóginos que dan cuerpo a la colonialidad y lo heteronormativo). Asimismo, *Esta puente mi espalda*, obra clave de los feminismos del tercer mundo estadounidense fue publicado al año siguiente. Por su parte, Lídice Figueroa Lewis compartió una hebra de la historia sobre la intersección arte/género tijuanaense. Ello a través de su experiencia como migrante capitalina a mediados de los años 80, cercana a las

temáticas de visibilidad de lo (llamado entonces) LGB, “abriendo camino” para esta comunidad en Tijuana y, al mismo tiempo, siendo partícipe del proceso de profesionalización del arte en Tijuana:

Empezó a haber una gran, gran efervescencia. Los 90's en Tijuana fueron super importantes. Había sucedido algo antes: había estado Gomez-Peña en Tijuana, y él es también otro referente importante. Y se había constituido un colectivo... Había dos colectivos importantes: uno el de Las Comadres, que era un grupo que trabajaba temas feministas de mujeres de los dos lados de la frontera. Ellas realizaron una gran exposición en CECUT que tocó ver y me abrió los ojos a muchas cosas: temáticas, formas de trabajo, materiales. Y luego hubo otra gran exposición que se llamó Border.

Ahí no había exactamente esta postura feminista pero sí se hablaba sobre las minorías en Estados Unidos, la colectividad hispana, estos flujos en la frontera. En esa exhibición participó BAW/TAF *The Border Art Workshop/Taller De Arte Fronterizo*. Que fundamentalmente era gente que trabajaba aquí en Tijuana, en San Diego en la UCSD y en el *South Western College* en Chula Vista, donde muchos artistas se formaron porque no había escuela aquí en Tijuana. Entonces todas estas personas de repente coincidimos en tiempo y en lugar. todos los 90's fueron muy efervescentes. (Lídice, entrevista, 2018)

Del mismo modo, la artista narró el surgimiento de un grupo referente del que ella fue parte. Se trata del Colectivo Martes (1997) que emergió como reacción ante la falta de espacios para mujeres artistas, a partir de una conversación con Felipe Ehrenberg quien era solicitado, junto con otros artistas para formar a la comunidad artística tijuanaense en ciernes. Definido por ella como un grupo flexible, poroso y horizontal, a lo largo de dos décadas Martes ha tratado temas tan diversos como la tortura, la casa como espacio, el matrimonio, la propia muerte, o las “manualidades”. En la actualidad, otro grupo afín a la práctica de un arte crítico es el llamado Producciones del Tercer Mundo, quienes tocan problemáticas como la corrupción en el gobierno mexicano, los feminicidios o la fragilidad de la libertad en una sociedad de la hipervigilancia.

Cabe recordar que este trabajo se guía bajo un paradigma participativo de la investigación

Interpretaciones de la autora producto de la relación qaintersubjetiva establecida con las colaboradoras durante las entrevistas y el taller-grupo focal que se llevó a cabo con cuatro de ellas, así como de mis propias interpretaciones de su obra elaboradas a partir del diálogo con las artistas y las herramientas teórico-conceptuales explicitadas en el Capítulo I.

Capítulo IV: No fit da cuir, un análisis narrativo

Con la intención de encauzar la discusión hacia el análisis de las categorías principales y el cumplimiento de los objetivos de la tesis, este capítulo comienza con una descripción de las características generales de las colaboradoras de No fit da cuir. Posteriormente se analizan las narrativas y la obra que propone identificaciones estratégicas y muestra una relación predominante con las dimensiones raciales y de clase. El siguiente apartado está dedicado a la obra que presenta una crítica a la “mujer” como representación, reflexionando sobre la construcción del sujeto social mujer y su relación con la emergencia del capitalismo. Después se trata la obra que contraviene los efectos de la sexopolítica a través de la enunciación expresada en términos visuales, vislumbrando su papel en la articulación comunitaria. Finalmente se analizan las obras que manifiestan el uso subversivo de las técnicas farmacopornográficas de la producción de género.

A continuación se presentan las particularidades de cada artista en relación con los ejes: ocupación, soportes artísticos y años de trayectoria; origen y relación con el contexto transfronterizo tijuanaense; relación entre su obra y la discusión del orden de género.

- Betania Fuentes, Beth Velvet *a.k.a.* Feminasty

Beth Velvet *a.k.a.* Feminasty define su práctica como performance cabaret burlesque, lo cual realiza desde 2013. También estudió comunicación. Es hija de migrantes de Oaxaca y el Estado de México que profesan las doctrinas de los Testigos de Jehová. Nació en Tijuana en 1989 (28 años); en esta ciudad creció y es donde ha pasado la gran mayor parte de su vida. Sin embargo, viajar y conocer otros contextos, particularmente los del centro-sur mexicano, le ha permitido cuestionar la realidad fronteriza. Esta reflexión ha influenciado su producción visual, la cual gira en torno a los apresamientos impuestos por el binario sexogenérico y la moral religiosa.

- Lídice Figueroa Lewis

Es oceanóloga, terapeuta, arte-terapeuta, artista y docente de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California con 23 años de trayectoria. Nacida en la capital mexicana hace 54 años, Su lazo con Baja California es transgeneracional pero migró a la

península hasta mediados de los años 80. Lídice reconoce que creció en la Ciudad de México en la época conocida como de la “liberación sexual” y se mantuvo cercana al entonces llamado movimiento gay, tanto en la capital como junto a los pioneros del movimiento en Tijuana. Se encontró con las dificultades de ser una mujer artista y con ello a lo largo de su trayectoria ha tocado temas relacionados con las asimetrías sexogenéricas en los campos de la sexualidad, la feminidad, el trabajo sexual o el espacio doméstico. Su interés se ha centrado en la producción de pintura y arte objeto pero también en formas para articular su quehacer como artista y terapeuta.

- Marisa Raygoza

Desde 2013, es artista visual, videoasta y artista de animación egresada de la Facultad de Artes de la UABC. Nació hace 39 años en Tijuana como hija de migrantes sinaloenses y creció con la oportunidad de cruzar la frontera de manera constante. A consecuencia de ello, su obra está guiada por la posibilidad de construir lazos afectivos y de comunicación sensorial desde la interculturalidad. También trabaja con elaboraciones en torno a las asperezas del paisaje desértico y, al mismo tiempo, y en contraste con ello, en torno a la resignificación de los objetos desechados por el hiperconsumo estadounidense, mercancía gris comercializada de este lado de la frontera. Su trabajo visual no se enfoca exclusivamente en el tema de esta tesis. Sin embargo, como se verá más adelante, gran parte de su obra tiene una estructura que revela un abordaje crítico de las representaciones hegemónicas del género y la sexualidad. En este espacio nos centramos en las piezas de Marisa que refieren directamente a dichas representaciones.

- Lucy P. Tejeda

Es ilustradora, estudiante de diseño gráfico, practicante de BDSM (siglas para Bondage y Disciplina; Dominación y Sumisión; Sadismo y Masoquismo) y colaboradora en el desarrollo y manejo de una criptomoneda. Lucy nació en Puebla. Siendo niña fue traída a Tijuana por su familia, con quienes se trasladó a California, radicando ahí durante su niñez y hasta su adolescencia cuando les deportaron en conjunto, por lo que regresaron a Tijuana. Creció bajo una moral estricta, producto de la tradición católica poblana de su madre y padre y del hecho de que la profesión familiar sea la medicina. Sin embargo, reconoce que en estar en Tijuana se vive una normalización de la sexualidad, misma que le permitió cuestionar las enseñanzas

familiares. Además, en los últimos años tuvo oportunidad de cruzar la frontera nuevamente, lo cual le introdujo a ciertos circuitos en las prácticas BDSM en Los Ángeles, antes de ser deportada otra vez. De este modo, sus ilustraciones materializan sus intereses en torno al ejercicio del BDSM y la sexualidad de los cuerpos femeninos.

- Edin Solís

Con 22 años de edad, es originaria de Tijuana pero ha pasado varios periodos de su vida en Estados Unidos. A veces prefiere el pronombre *ella* o a veces *él*, generalmente es *ambxs* y se dice *transfronteriza*. Se identifica como *kuir* con *k* como gesto de apropiación y de rebeldía ante la academia clasista, pues sabe que hay quienes no están en condiciones ni medios para dominar el lenguaje académico. También está conforme con la etiqueta “jota” o “marica” en tanto que los términos parecen de género neutro, pero no se denominaría *trans* porque lo que habita en él/ella no fue de un lado a otro, sino está en constante movimiento dentro de sí. También enuncia su precariedad y su privilegio dentro de la precariedad pues, aunque debe trabajar en un *call center* de habla inglesa a cambio de un salario bajo, aún tiene la oportunidad de profesionalizarse a través de la licenciatura en artes plásticas de la UABC, producir arte desde 2014 y reflexionar en torno a ello. Estas experiencias son el tema de su obra: su sexualidad, la raza y la clase a la que pertenece materializados a través del *performance*, la pintura y la ilustración digital.

- Valeria Ortega Osuna

Nació en Tijuana pero también es *transfronteriza*, por lo que se identifica más con lo *queer* angloparlante, estadounidense que con la comunidad LGBTI de Tijuana. Identificada como *persona no conforme con el género asignado* ha explorado las técnicas de producción del género a través de la documentación de sus inquietudes personales y sus prácticas cotidianas que difuminan la binariedad las marcas estéticas que supuestamente debería ostentar el cuerpo de una *biomujer*. Su disconformidad con usar el cabello largo, con la existencia de sus mamas, con el trato que recibe por parte de la gente ante la cual ella no es inteligible son los temas de sus fotografías, pinturas y esculturas. A partir de su confrontación con las prácticas quirúrgicas, tras la mastectomía que viviera su madre, su perspectiva en torno a la aceptación del propio cuerpo se ha ido modificando con la plasticidad de los objetos que utiliza en su

vida diaria y que lleva hacia su obra. Valeria ha tenido la oportunidad de estudiar y realizar prácticas profesionales en California.

4.1. A la luz de la matriz colonial del poder

A continuación, se abordarán elementos para dar respuesta a la pregunta de investigación ¿cómo se presenta la matriz colonial del poder en las narrativas de *No fit da cuir*? En el capítulo I se dijo que la matriz colonial del poder es la clasificación social extendida de manera global a través del colonialismo europeo, con la cual el modelo capitalista de poder eurocentrado y global articula su funcionamiento y a partir de lo cual se establecen mecanismos de minorización y exterminio. En las próximas líneas se traerán a cuenta los elementos de la organización jerárquica del poder capitalístico, correspondientes a la intersección de las categorías raza/clase/sexualidad/género, encontrados en las narrativas de las colaboradoras de *No fit da cuir*. No obstante, puesto que más adelante se abordarán de manera más detallada los hallazgos relacionados con el género y la sexualidad, en este espacio se dará énfasis a las características correspondientes a las expresiones de los procesos de exclusión relacionados con la marginación económica y racial.

Es importante resaltar que, puesto que se intenta realizar un análisis interseccional, no es posible entender la emergencia de una categoría aislada de otras. En este espacio se da centralidad a las categorías raza y clase porque de algún modo predominan en las narrativas señaladas, sin olvidar que operan en el conjunto de la relación con las otras, las cuales están igualmente presentes. Para la tarea de identificar contravisualizaciones relacionadas con dichas categorías se traerán a cuenta las experiencias compartidas a través de las entrevistas, las fotografías, portafolios digitales, u otros medios tratados como textos, con el objetivo de develar y analizar las narrativas que subyacen a sus prácticas visuales.

Ahora bien, ya se dijo cómo la categoría de raza es una de las categorías fundacionales del aparato colonial. El marcador minorizante del color de la piel es particularmente importante en el trabajo artístico, siempre autorreferencial, de Edin Solís debido a dos características de su historia de vida que se entrelazan interseccionalmente. Por un lado, debido a la discriminación racial y homofóbica que vivió en su adolescencia mientras radicaba en Estados Unidos. Por el otro, a causa del vitíligo con el que vive y que justamente inició tras

su experiencia en dicho país vecino. Se trata de una alteración cutánea en tanto que limita la producción de melanina en la piel ocasionando la aparición de máculas acrómicas, por lo que, desde su experiencia, el contraste entre su piel morena y los fragmentos de piel despigmentada que ahora porta puede hacer un señalamiento a su condición de no-blanco.

Pese a ello, esta condición también le dio la posibilidad de cuestionar tal calificativo utilizando dicha característica corporal como estrategia de posicionamiento político ante los discursos racializantes, lo cual ha hecho a través de su obra. De esta manera, nos encontramos con una maniobra de identificación estratégica que se convierte en una práctica de contravisualidad estratégica al enunciarlo en su gráfica de manera permanente.

Edin tiene la sospecha de que tanto las malas condiciones de vida, como la falta de aceptación de su sexualidad desviada por parte de su entorno social cercano, fueron desencadenantes de su padecimiento pues existe la creencia de que el vitíligo es causado por la “presión”, el estrés o los “nervios”. Si se trata de una enfermedad producida por los estigmas, siguiendo nuestra propuesta teórica podemos argüir que Edin ha optado por recuperar esta identificación negativa, transformándola en un lugar de identidad frente a la matriz colonial del poder pues compartió que está planeando generar eventos del “orgullo vitíligo”. Abriendo paso a lo que sería la teoría *queer*, Teresa de Lauretis explicaba este proceso de reconceptualización teórica, política y personal, a través de tres etapas:

1) una reconceptualización del sujeto como una entidad cambiante, que se multiplica a lo largo de diversos ejes de diferencias; (2) una reflexión sobre la relación entre las formas de opresión y las formas de comprensión formal o de construcción de la teoría; (3) una emergente redefinición de la marginalidad como una ubicación, de su identidad como una desidentificación y (4) la hipótesis del autodesplazamiento que expresa al movimiento simultáneo social, subjetivo, interno y externo, que es en realidad un movimiento político y personal. (De Lauretis, 1993, p. 73)

Sin embargo, cabe recordar que la búsqueda de la normalización desde la compartimentalización identitaria desactiva su potencia política pues elimina la posibilidad de articular alianzas entre los distintos colectivos (Viteri y Castellanos, 2013). Ese proceso de desarticulación comunal fue bien desarrollado por María Lugones (2008) cuando se preguntaba por qué los hombres no blancos son cómplices del sistema heteropatriarcal contemporáneo al reproducir formas de violencia y exclusión hacia las mujeres, especialmente en sus propias comunidades, a pesar de que ellos también son víctimas de la

dominación y explotación colonial, en lugar de generar actitudes de horizontalidad para hacer frente a la opresión de manera conjunta. Con las evidencias que presenta deja claro cómo la colonización implementó un largo y discontinuo proceso de fragmentación, de la cual el aparato capitalista del poder se apoya a través del sistema moderno/colonial de género.

De ahí que resulte interesante que varios trabajos de Edin Solís se enuncian desde el proceso contrario: desde el engranaje de las varias formas de opresión que tienen un mismo origen, pero que el poder ha presentado como fenómenos disociados o aislados entre sí. En otras palabras, Edin tiene la intención explícitamente interseccional de presentar la relación entre las opresiones que atraviesan su cotidiano.

En mi trabajo va lo interseccional: soy una persona marica, de color, pobre. Tengo el privilegio de poder hacer arte. Aunque sea pobre, tengo mi familia que me apoya. Tengo que trabajar para mantener mi carrera, para poder venir y salir. Tengo un cierto nivel de privilegio que me permite hacer estas cosas sin tener que preocuparme de pagar renta o de qué voy a comer. (Edin, entrevista, 2018)

De este modo, aunque el género no es tema central de algunos de sus trabajos, en estos no deja de presentar los procesos biopolíticos que inciden directamente sobre su vida. La obra que se relata a continuación, y que refiere a su experiencia como empleado de un *call-center*, nos recuerda a la manera en que Foucault (2002) describe cómo el poder sobre la vida o biopoder se despliega a través de la anatomopolítica. El polo de la anatomopolítica del cuerpo humano busca el moldeamiento del cuerpo como máquina a través de la educación del cuerpo, el aumento de sus aptitudes, la extracción de sus fuerzas, el incremento de su utilidad y al mismo tiempo de su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas (Foucault, 2002).

En “Deshumanización del esclavo asalariado” presento la situación de una persona, o sea yo, y los procesos de deshumanización que hacen las compañías. El proceso lo dividí en tres etapas. Durante cada etapa te van quitando distracciones. Al inicio no puedes leer, dibujar, para que tu como trabajadora dejes de cometer errores. Al momento en que no cometes un error te vuelves un autómata. No como lo humanos que tenemos nuestras distracciones que son las que nos dan humanidad, si estoy leyendo es lo que me da humanidad, si estoy jugando es lo que me da humanidad, y sí, cometo errores porque soy humano. Tengo mis placeres, distracciones, mis gustos. En la primera iba de algo pequeño, en la segunda pues no puedes dibujar, no puedes hacer trabajos de la escuela, que ya era un proceso más profundo en mí porque yo estudio arte, yo dibujo, ese es mi trabajo, es como un ataque más íntimo, y ya en el tercero ya no cuestionas lo que te están diciendo y ya es como que hay que ir a trabajar y si hay un error hay un castigo. El rojo es de advertencia, el morado de inseguridad y el

verde de algo muy dócil. [...] Leí un reporte de un noticiero del otro lado que decía que lo bueno era que las personas que están siendo deportadas están encontrando trabajo en *call-centers*. Pero sí, trabajan sin contrato, sin seguro. (Edin, entrevista, 2018)

Para Foucault, las disciplinas son aquellos “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad” (Foucault, 2001, p. 126). Una disciplina, como método de docilización, disocia el poder del cuerpo aumentando sus fuerzas en términos de utilidad económica y disminuyéndolas en términos de obediencia política (Foucault, 2001, p. 126-127). La experiencia del artista como agente de *call-center* en Tijuana recuerda la manera en que se despliega el biopoder a través de la anatomopolítica refiriéndose a este proceso de docilización como deshumanización, llamando la atención sobre la restricción de placeres y afectos.

“Deshumanización del esclavo asalariado” es un buen ejemplo contextualizado de los efectos de las operaciones anatomopolíticas en Tijuana en la época contemporánea pues, efectivamente, detrás del florecimiento de los *call-centers* se encuentra la crisis de deportación y su utilidad para el endurecimiento de las políticas neoliberales que agudizan la precarización laboral. Así, encubre la dinámica de cierre de fronteras como estrategia política para beneficio de la lógica de libre mercado:

Lo que vemos es una rearticulación constante de la fantasía de un norte occidental, el cual se va reconstruyendo y reconfigurando de acuerdo a los contextos históricos y a los pasados coloniales, pero también de acuerdo a los temas que están en discusión. Ese Norte global definirá sus fronteras de forma distinta en función de si hablamos de políticas de explotación económica, de índices internacionales de salud o educación o de intervenciones militares. (Viteri et. al., 2013, p. 112)

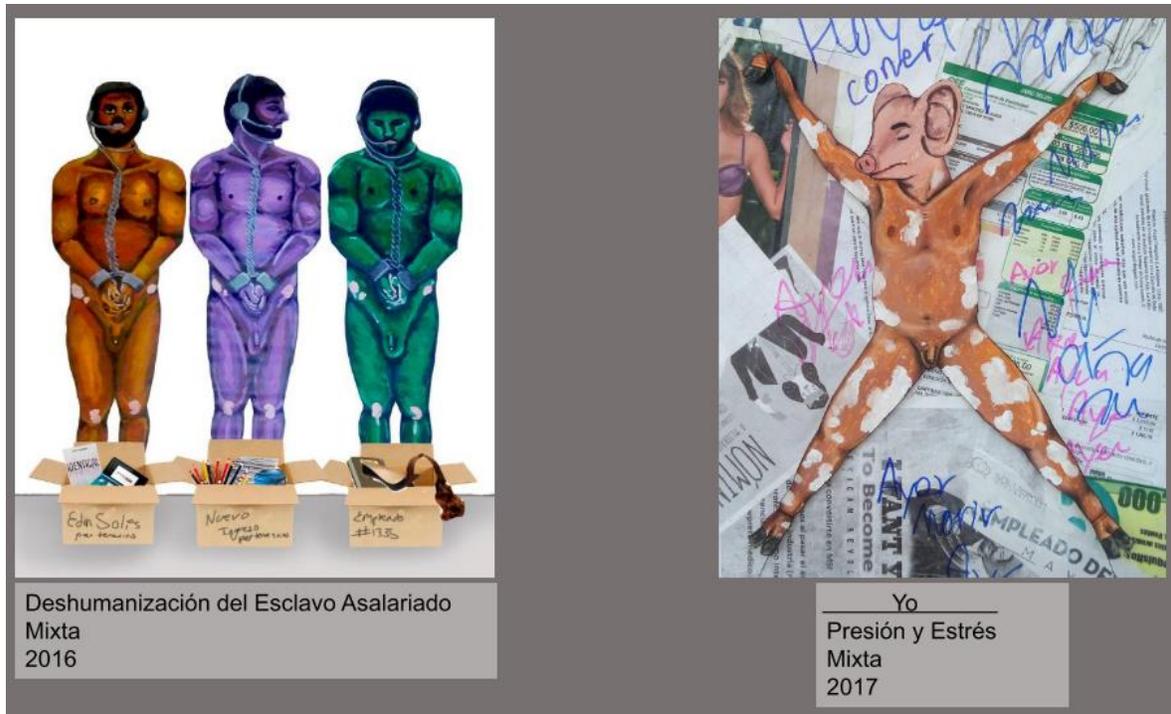


Ilustración 2 Portafolio de Edin Solís. Captura de Pantalla.

Otra obra de este artista que convoca a la interseccionalidad es “Yo sobre presión y estrés” pues refiere a la precariedad a la que se somete a las poblaciones tras la implantación de la individualización de la política social. Igualmente presente está el tema de las condiciones de vida como desencadenante de vitiligo y la dominación y explotación de lo clasificado como perteneciente al orden de la naturaleza.

Yo sobre presión y estrés se trata de factores que me causan estrés y presión, y cómo es que son cosas producidas por el sistema y cómo nos quitan humanidad. Imaginándome por lo que pasan los puercos que están bajo este sistema que en su vida les va a causar presión, estrés, todo este mal y están sólo siendo reproducidos y reproducidos. (Edin, entrevista, 2018)

La dicotomía naturaleza/cultura desde el inicio del proyecto civilizador marcó la diferencia entre los recursos para el enriquecimiento y quienes se beneficiarían de ello, quienes serían recursos vivos, tierras explotables, carne sacrificable, mano de obra esclava en alguna maquiladora clandestina. Es el binomio vigente que sostiene el avance de la crisis ambiental planetaria y, como se señaló, es el mismo que sostiene la colonialidad del ver.

4.2. Invención y crítica del sujeto social mujer

Uno de los objetivos específicos de la tesis fue identificar los elementos relacionados con la no binariedad sexo/genérica presentes en las narrativas y en la obra de las artistas colaboradoras. Aunque se pudieron rastrear varios de ello, como evidencias también emergieron elaboraciones críticas a los modelos hegemónicos del género que se concentran en la ampliación o modificación de los discursos en torno a la mujer y lo femenino, pero que no necesariamente apuestan por su disolución. Los relatos de Lídice Figueroa Lewis resultaron interesantes pues explicó su experiencia en torno a la emergencia del campo del arte en Tijuana, así como la manera en que se organizó con otras artistas mujeres para contrarrestar la misoginia y la exclusión en dicho campo.

De acuerdo con Griselda Pollock (s.f.) la ausencia de mujeres en la historia del arte no se debe a que no hayan existido mujeres artistas, sino a que el proyecto mismo de la historia del arte se constituyó como un proyecto de enaltecimiento de la masculinidad, el cual pasaba por la eliminación de la participación de las mujeres en dicho campo. La idea de la mujer burguesa, de los espacios engenerizados, de la mujer objeto, modelo o prostituta, requirieron no solo de la pintura para normalizarse, sino de la práctica sistemática masculina de eliminar el registro de representaciones contrarias al orden patriarcal de la diferencia sexual (Pollock, s.f.).

Por esfuerzos de mujeres como Lídice, tanto la historia del arte, como la historia en general, ha sido motivo de revisiones con la intención de “incluir” la participación de las mujeres; otras, en cambio, insistirían en escribir una historia de las mujeres. De cualquier modo, referirse al sujeto mujer como figura universal u homogénea esconde, como vimos, el complejo entramado de la dominación, tomando como único referente a la mujer blanca burguesa heterosexual.

De su trabajo con el Colectivo MArtes (Mujeres en las Artes), Lídice recuerda la pieza “La ropa sucia se lava en casa”, pieza sucesora de su obra “Jaula lunar”. Se trataba de una jaula-casa que recordaba a las jaulas-tendederos de las azoteas de la Ciudad de México. Dentro de la jaula-casa estarían tendidas prendas de muñecas de papel con distintas leyendas: *esquizofrénico, violador, suicida, ladrón, síndrome de down*, descripciones resultado de su

experiencia como terapeuta; confesiones que normalmente quedaría confinadas al espacio doméstico. Sin mayores datos, puede rastrearse una perspectiva cercana al feminismo de la diferencia, en tanto que trabaja con base en los códigos hegemónicos de la masculinidad y la feminidad.



Ilustración 3. Archivo de Lidice Figueroa. Captura de pantalla.

De manera similar, Marisa Raygoza, artista visual egresada de la Facultad de Artes de la UABC y exalumna de Lidice, ha explorado técnicas y actitudes tradicionalmente asociadas al ámbito de lo femenino. Bajo el recuerdo de su abuela, quien bordaba servilletas, se acercó a la práctica del bordado a pesar de la idea de “caer en el cliché”:

No me gustaba la idea de caer en el cliché pero yo tenía un interés genuino en la técnica y pues más bien ¡qué me valga! Voy a reafirmar que es algo que yo quiero hacer, no me siento obligada a tener que usar esta técnica. Más bien creo que es un acto de empoderamiento de llevar esta técnica asociada a las abuelitas o a una cosa de ociosidad en la privacidad de tu casa a llevarla a la esfera más pública. Era algo de empoderarme y decir con seguridad que esto también es arte y lo voy a usar como mi medio de expresión. (Marisa, entrevista, 2018)

La pugna por el reconocimiento de las mujeres en el arte, así como la búsqueda de legitimidad de las prácticas feminizadas como prácticas de valor son intentos por revertir los efectos del proceso de inferiorización de las mujeres durante el despliegue del capitalismo.

Tanto las labores domésticas tradicionalmente feminizadas como los códigos relacionados al sujeto mujer son producto del mismo proceso. Se trata de la invención del sujeto social mujer. Análisis históricos como el de Silvia Federici (2010) muestran que antes del despliegue global del capital, la noción del “lugar” de las mujeres en la sociedad no era una idea homogénea⁵. En un diálogo crítico con las discusiones de las feministas radicales y socialistas, así como con la obra de Marx y de Foucault, Federici argumenta que el control de los cuerpos de las mujeres fue determinante para la expansión global del capitalismo.

Para Marx, la acumulación originaria o acumulación primitiva consistió en la expropiación de las tierras del campesinado y la consiguiente formación del trabajador libre, dispuesto a vender su mano de obra, aunque también reconoce el papel del saqueo colonial. Sin embargo, Federici describe que en Europa el proceso no fue lineal sino que ocurrió como una serie de respuestas contrarrevolucionarias durante un periodo en que la economía feudal no pudo sostenerse frente a grandes movimientos comunistas emergentes, por lo que la clase dominante implementó una ofensiva global que no sólo implicó los elementos que Marx consideró sino también la destrucción del poder de las mujeres y su sometimiento, así como la acumulación de diferencias y divisiones entre las clases trabajadoras a través de las jerarquías de género, clase, raza y edad.

A partir del siglo XV, los grupos en el poder implementaron diversos mecanismos de exterminio contra aquellos sujetos incompatibles con dicho modelo, principalmente a través de la caza de brujas (Federici, 2010). Este proceso implantó el miedo al poder de las mujeres y degradó la posición de estas en relación con los hombres y la sociedad, culminando en el siglo XIX con la consolidación del modelo de feminidad en torno a la madre y ama de casa de tiempo completo (Federici, 2010, p. 90). Esta revisión genealógica de la intersección permite, desde un lenguaje materialista, reconocer que:

toda la vida deviene fuerza productiva y que todas las relaciones (familiares, sexuales) se convierten en relaciones de producción. Es decir, que el capitalismo se desarrolla no sólo dentro de la fábrica, sino en la sociedad, que deviene fábrica de relaciones capitalistas, como terreno fundamental de la acumulación capitalista. (p. 409)

⁵ Por ejemplo, Federici explica que a finales del siglo XIII tras la sustitución de la organización feudal por el régimen de arriendo de las tierras, el éxodo del campo a la ciudad produjo la participación de las mujeres en oficios que después serían considerados masculinos (p. 49-50).

Para Federici, en la época contemporánea los procesos de acumulación originaria que se generan a partir de cada crisis del capital también renuevan los métodos de mercantilización de la vida (recursos naturales y conocimientos), por lo cual es necesaria la invención de nuevas formas de comunalismo (Federici, 2010, p. 414). Mientras tanto, siguiendo a Leticia Sabsay, nos enfrentamos a esta ontología liberal del individuo de la que deriva la manera en que concebimos la politización de lo sexual (Viteri et. al 2013, p. 108). Al respecto de la invención de nuevas formas de comunalidad y respondiendo a la politización neoliberal de lo sexual, pueden encontrarse algunas estrategias en el siguiente apartado.

Ahora bien, si se tiene en cuenta el proceso de invención de la mujer y la minusvaloración de lo femenino, ese reconocimiento puede utilizarse como recurso para la reflexión en torno a las formas de socialización normalizadas en nuestra sociedad, donde el ejercicio de poder está en relación directa con el ejercicio de violencia. En la serie “La mona se viste como quiere”, Marisa presenta esculturas blandas fabricadas minuciosamente con tela y muñecas *barbie* de segunda mano, con las cuales abren posibilidades ante representaciones hegemónicas que podrían estropearse si estos fueran los juguetes con que se socializaran las nuevas generaciones.

Marisa encontró en la tela una vía para la interlocución: a diferencia de una pintura, una escultura blanda fabricada con tela permite extender el uso de los sentidos durante el proceso intersubjetivo, al tiempo que invita a construir intimidad, familiaridad, sensación de resguardo, o erotismo a través de la piel. Apelando al uso integral de los sentidos, al mismo tiempo puede invitarse a la eliminación del pacto cartesiano que introdujo, entre otras distinciones, la idea mente/cuerpo, razón/emoción, que privilegia el uso de la razón, masculinizada, en detrimento de las emociones, las cuales pertenecen al orden de lo femenino. La experiencia sensorial con esculturas de tela puede moldear la conexión que se establece con lo otro, con la carga semántica particular de cada escultura. En el entendido de que lo sensorial puede generar, encauzar o regular ciertas emociones y las emociones moldean lo que un cuerpo puede o no hacer, el encuentro promete mayor riqueza al impactar en el ámbito de la vulnerabilidad corporal.

Emotions shape the very surfaces of bodies, which take shape through the repetition of actions over time, as well as through orientations towards and away from others. Indeed, attending to emotions might show us how all actions are reactions, in the sense that what we do is shaped by the contact we

have with others. In Spinoza's terms, emotions shape what bodies can do, as 'the modifications of the body by which the power of action on the body is increased or diminished' (Spinoza 1959, p. 85 como se citó en Ahmed, 2014, p. 4).

En otras palabras, parece tener el potencial de descolocar los mecanismos anatomopolíticos. En "Ella usó su cabeza con un revólver", también de la serie "La mona se viste como quiere", la artista modifica la letra de una canción de rock argentino, y hace una operación prostética al sustituir la cabeza de la muñeca por un arma que tiene la capacidad de disparar sus pensamientos. Como artefacto lúdico resulta pedagógicamente útil para reestructurar los campos de significación, subvirtiendo la idea del uso de la violencia un arma hacia la asociación de lo femenino con el pensamiento racional. Frente al narco-estado, ella dispara pensamientos como balas.

Ella usó su cabeza como un revolver, 2016.

Escultura blanda, (plástico, guata, tela, hilo), 34.5 X 21 X 13 cm, de la serie "La mona se viste como quiere".



Marisa Raygoza Bernal • marisaraygozabernal@gmail.com • T. +52 664 233 4040

Ilustración 4 Ella usó su cabeza como un revolver. Portafolio de Marisa Raygoza. Captura de pantalla.

Otra pieza de la serie, "Cachanilla" explora la idea del desierto, la movilidad tijuanaense y la libertad sexual. No es un arbusto verde, ni de raíces bien prendidas a la tierra, sino la liviandad áspera de una cachanilla pendiente de los vientos del desierto, y al mismo tiempo

una representación de la mujer de sexualidad libre, fuerte.

Cachanilla, 2015

Escultura blanda. (plástico, guata, tela, hilo). 21 X 16.5 X 9 cm, de la serie "La mona se viste como quiere".



Marisa Raygoza Bernal • marisaraygozabernal@gmail.com • T. +52 664 233 4040

Ilustración 5. Cachanilla. Portafolio de Marisa Raygoza. Captura de pantalla.

La tesis de Silvia Federici es innegable. Por eso me identifico con la categoría política mujer. Hemos sido una categoría reprimida, violentada, masacrada y todo con el fin de que el heterocapitalismo tenga las dimensiones que ha llegado a tocar. Entonces me parece importante reunirme con esas otras personas identificadas como femeninas, mujer, biomujer, mujer trans, o no binarias pero que sean cuerpos feminizados, para trabajar porque creo en el rescate de una forma de organización entre nosotras y creo que me ha inspirado el texto de Federici por las razones de todo ese despojo. Yo siento que mi cuerpo pide venganza por todas esas mujeres, algo me hace sentir que hace falta una sacudida, un movimiento importante que venga de las mujeres.

A partir de la militancia feminista creo que es una de las formas en que se puede cagar el palo de diferentes maneras y también con el cuestionamiento del sistema sexo/género y de la heteronormatividad como sistema de dominación, como una forma de generar cuerpos que cumplan con los deseos del sistema capitalista y neoliberal. El cuestionarlos y comenzar a generar propuestas disidentes es una forma de crear, de ser una piedra en el zapato o una grieta en el muro. (Betania, entrevista, 2018)

En esa línea, es interesante notar la forma en que la crítica feminista ha sido integrada a las relaciones hegemónicas, los discursos y mecanismos institucionales y las prácticas cotidianas,

de modo que este periodo que se ha tendido a llamar postfeminismo vive una “doble implicación” (“double entanglement”) la cual comprende, por un lado, la “coexistencia de valores neoconservadores con relación al género, la sexualidad y la vida familiar [...] con procesos de liberalización de las decisiones y diversidad en las relaciones en el ámbito doméstico, sexuales y de parentesco” y por el otro la forma en que el feminismo se ha vuelto parte del sentido común y al mismo tiempo ha sido fuertemente repudiado (McRobbie, 2007, p. 28, traducción libre).

Los discursos hegemónicos sobre el género sostenidos por el orden capitalista contemporáneo, y a través de los cuales el mismo se sirve para llevar a cabo regulaciones de orden biopolítico, se han ido modificando en razón de las tensiones producidas entre quienes controlan la circulación de dichos discursos y grupos minorizados que logran articularse políticamente. En los trabajos analizados podemos localizar elementos de esa crítica, en este caso a refiriéndose a las representaciones hegemónicas de la “mujer” que, de manera procesual, si alguna de las identificaciones críticas que proponen se logra masificar, o si la dinámica de mercado las encuentran útiles, eventualmente se verán integradas al sentido común.

4.3. Sexopolítica y enunciación visual

Lucy P. Tejeda es originaria de Puebla. Creció en una familia de médicos por tradición y su padre es psiquiatra. Además, la ideología religiosa bajo la que creció sembró en ella una mezcla de culpa y curiosidad en torno a la sexualidad, lo cual inevitablemente explora a través de su gráfica. Para la artista, la oportunidad de crecer en Tijuana y en el sur de California le dotó de una libertad para investigar sobre prácticas y reconocer deseos. Así, como hemos descrito, es la cualidad cosmopolita, la diversidad de códigos culturales que en su convergencia los relativiza, lo que permite la disolución de ideologías tradicionales más arraigadas en el centro del país. Del mismo modo, como hemos visto, las demandas estadounidenses en torno al turismo sexual, la industrialización y el alto consumo de bienes materiales propician un espacio más abierto a la sexualidad.



Ilustración 6. Publicación de Instagram de Lucy P. Tejada. Captura de pantalla.

De ello derivó su conocimiento del BDSM (Bondage y Disciplina; Dominación y Sumisión; Sadismo y Masoquismo), por lo cual, puesto que eran intereses que las restricciones familiares y culturales le impedían poner en práctica, tomó la gráfica como estrategia para aventurarse en el tema:

Siento que como estaba reprimida sexualmente la forma más fácil para mí era ilustrar lo que quería hacer. Hasta hice un librito de colorear sobre BDSM. Que no son precisamente cosas que me gustaría hacer pero me gusta conocer que hay esas diversidades sexuales. Creo que el erotismo siempre ha estado marcado en mi trabajo aunque no quiera. Me puse de tarea: no dibujes nada que tenga que ver con el erotismo, la sexualidad, el sexo o la sexualidad y no puedo, es parte de mí.

Desde morra he tenido una afinidad al placer. Viniendo de una familia conservadora y de que el sexo es considerado uno de los pecados capitales, lo sentía muy reprimido. Pero desde niña me gustaban las niñas, los niños y no sentía nada malo al respecto. [...] Nunca he sentido la necesidad de reprimirlo personalmente, más bien por la familia. Mi papá me cuestionó. Mi mamá está bien decepcionada, dijo: es muy difícil ser así en sociedad, también lo decía por las posibilidades de ser abuela. Los pacientes de mi papá, tener esa dinámica diaria, vemos cómo la represión tiene reacciones muy feas. (Lucy, entrevista, 2018)

Las experiencias de Lucy recuerdan de manera precisa las maneras en que el dispositivo de la sexualidad tal como ha sido descrito en *La Historia de la sexualidad* (2002). Aunque la sexualidad suele entenderse como una cualidad íntima, oculta y misteriosa tendiente a

obedecerse a sí misma y alejada del sistema social y de su historia, esta se descifra a partir de las relaciones de poder: de arriba hacia abajo, desde el Estado con sus legislaciones, pasando por las instituciones educativas, el aparato médico y la psicología, hasta la familia y los castigos cotidianos. Así, para Foucault (2002) la sexualidad como dispositivo regulado y regularizador de saber y de poder ha funcionado, por lo menos desde el siglo XVII, mediante cuatro conjuntos estratégicos: La histerización del cuerpo de la mujer, confinado al espacio familiar y sometido a la obligatoriedad de la maternidad. La pedagogización del sexo del niño como natural y como contra-natura, conlleva peligros físicos y morales. La socialización de las conductas procreadoras, a través de la medicina se establecería el control de la fecundidad y la natalidad con fines económicos según requiera el cuerpo social. La psiquiatrización del placer perverso, a partir de la cual el impulso sexual se instituiría como instinto biológico y psíquico autónomo, toda expresión encontrada afuncional o fuera de la norma sería analizable clínicamente y considerada como una patología.

Justamente son los discursos de estas instituciones los que han mediado sus prácticas sexuales, específicamente la psiquiatría a través de la patologización de sus deseos, la familia mediante el rechazo a su incumplimiento del modelo heterosexual y la iglesia a partir de la culpa sobre el placer. Sin embargo, a través de la definición de sexopolítica, Preciado (2008) señaló las omisiones de Foucault quien dependió demasiado de la idea de disciplina del siglo XIX y, aunque los conocía, no tomó en cuenta la emergencia de los movimientos feministas americanos, la subcultura SM (del sadomasoquismo) o el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria fundado en París en 1971.

Desde esta crítica podemos entender que los discursos que han determinado las restricciones referidas por Lucy responden a las estrategias de la sexopolítica, como parte de la acción biopolítica contemporánea. Siendo así, las identidades anormales pueden entenderse como espacios de agenciamiento. En el caso de Lucy, la enunciación de su adscripción identitaria a partir de lo visual le ha permitido confrontar experiencias y conformar redes de apoyo y afinidad. En cuanto al proceso de desprendimiento de las restricciones del dispositivo sexopolítico, la historia de Betania es similar:

Mis primeros trabajos eran de liberación corporal. Por mi formación religiosa yo tenía demasiados tabús hacia mi cuerpo. Fue una experiencia liberadora hacer shows de burlesque y fue una forma de ganar confianza o de empoderarme de alguna forma de mi propio cuerpo. Después dije, ya me siento

segura de mostrar mi cuerpo al público: ahora vamos a trabajar de dónde venían estos miedos, prejuicios. Identifiqué que era la religión lo que siempre me había atravesado. (Betania, entrevista, 2018)

Betania Fuentes, Beth Velvet o Feminasty es originaria de Tijuana, hija de migrantes del centro y sur de México. De madre con estudios básicos, trabajadora de la maquila y padre que abandonó sus tierras istmeñas, Beth creció como Testigo de Jehová junto a sus tres hermanos. Por eso no le son ajenas ni la represión sexual ni las limitaciones económicas en la frontera. En un cartel que la anuncia como parte del evento Aquelarre Lesbofeminista 2017 realizado en el Enclave Caracol, su participación se describe de la siguiente manera:

Nacida en cuna religiosa, socializada como hija de dios, Beth Velvet a.k.a. “Feminasty”, pronto se dio cuenta que Dios no la amaba por puta, guarra y subversiva. Porque dios no ama a quienes se salen del orden social cuestionando su existencia y sus leyes. Mil veces malditas aquellas que alteren a la sociedad y su armonía impuesta. Velvet irrumpe en el espacio y muestra sus más profundos vicios demostrando cuán culpable es la sociedad heteropatriarcal de nuestra falta de autonomía. Catarsis escénico y psicomagia se reúnen en sus ceremonias exorcistas (sic) de demonios impuestos y engaños históricamente opresivos. Con ustedes Beth Velvet.

Al decidir plantarse en el escenario presentando shows de burlesque, ella encontró formas de revertir los tabús hacia su cuerpo, sus prácticas y sus deseos, que la formación religiosa y la violencia heteropatriarcal le había enquistado. Ello le permitió recuperarse y ganar confianza para trabajar con el origen ideológico de sus miedos y prejuicios a través del performance. Explorando temas como la anorexia o el erotismo, mediante de evocaciones de la religión y referentes étnicos y del sur mexicano, ella define su trabajo como un “producto antirreligioso y con una crítica a la heteronorma”.

En este sentido, identificada como bisexual, del diálogo entre su producción y los contenidos de las videoreseñas emergió su necesidad de vindicar una subjetividad lés-bi(sexual)-ca, en el sentido de articular propuestas en miras a un devenir lesbiano que no pierda de vista la categoría política mujer como estrategia de agrupamiento pues “poseer un cuerpo feminizado es algo que define políticamente a una persona y me parece que todavía trabajar desde una identidad política mujer es un frente muy importante en el cual hay mucho trabajo que hacer”.



Ilustración 7. “Señor, quitame lo puta”. Performance presentado por Beth Velvet. Archivo de la artista.

Como parteaguas de la teoría *queer* desde la crítica feminista, Teresa de Lauretis reflexionaba sobre el problema de centrarse en la mujer como sujeto político del feminismo:

Si la constitución del sujeto social depende del nexo que existe entre el lenguaje, la subjetividad y la conciencia, es decir que si, en otras palabras, lo personal es político, porque lo político se hace personal por medio del impacto subjetivo que tienen las experiencias de los sujetos, el objeto teórico o el campo de saber del feminismo y de los otros modos de saber que queremos como feministas (de metodología, saberes o conciencias) se encuentran atrapados en la paradoja de la mujer. (De Lauretis, 1993, p. 73)

Sin embargo, es significativo que a partir del acto de ser vista, en esta operación de reconocimiento, se generan posibilidades de subversión, a decir de Teresa de Lauretis, desde la marginalidad como ubicación. Una interpretación a este respecto, pensando en la construcción visual del campo social, es decir, considerando la visión como proceso intersubjetivo, podría ser como sigue. El

proceso de potenciamiento político comienza en la operación de presentar visualmente la experiencia corporal de confrontación con el aparato colonial, partiendo de experiencias visuales previas. El otro puede identificarse y reelaborarse mediante esta experiencia de ver, de modo que es en el diálogo intersubjetivo, en que se reconocen las vulnerabilidades propias en la otra, donde radica la potencia contravisual.

En ese sentido vale la pena reconocer las formas de organización distintas al modelo colonial, recordando la documentación sobre los grupos igualitarios y ginecráticos (Lugones, 2008, p. 89) como referentes para la construcción de propuestas visuales que remitan a experiencias sensoriales distintas a las que circulan regularmente bajo la lógica del mercado global.

4.4. El tecnogénero en la obra de No fit da cuir

Como se señala en el Capítulo I, la noción de género que John Money introdujo para la intervención quirúrgica de cuerpos intersex o trans, fue el parteaguas para la instauración contemporánea de lo que Monique Wittig llamaría el régimen heterosexual. Con ello, se impondría claramente la identificación de los cuerpos normales de los que tendrían que ser normalizados. Esta diferenciación dependería directamente de las tecnologías médicas, ello también dio pie a la posibilidad de apropiación de las técnicas farmacopornográficas por la población. En este apartado se revisa la obra de Valeria Ortega Osuna, quien explicita una preocupación directa por el uso de estas técnicas que colocan y descolocan los marcadores visuales del binario sexogenérico.

Como relata Preciado (2008), la emergencia de la fotografía como tecnología útil para la medicina fue fundamental para establecer los parámetros visuales de la normalidad. La examinación y documentación fotográfica de los cuerpos trazó las características morfológicas que permitirían discernir institucionalmente entre lo que podía y debía ser modificado quirúrgica y hormonalmente. En tanto que es autorreferencial, el trabajo Valeria Ortega Osuna relata la confrontación personal que ha tenido con la sexopolítica, al tiempo que evidencia las maneras en que se ha distanciado de ella utilizando los instrumentos del tecnogénero. Describiendo su obra “Breast and Chests” en su portafolio de artista, apunta:

Como seres humanos contamos con distintas inseguridades relacionadas a nuestro aspecto físico, incluyendo el bello y cicatrices. Solemos creer que estas características definen nuestra belleza y esta idea suele ser desatada por los medios y lo que se muestra como el “cuerpo ideal”, pero el cuerpo humano viene en muchas formas, colores y tamaños y ninguno es menos bello. La manera en que nos vemos a nosotros y a otros es subjetivo e inevitablemente influenciado por la distribución masiva de imágenes de cuerpos digitalmente modificados que no muestran la diversidad el cuerpo humano.

Breasts and Chests es un proyecto fotográfico que se enfoca en normalizar y visibilizar la variedad del pecho en el cuerpo humano, con la intención de causar una reacción positiva en las inseguridades que las personas podrían tener. (Valeria, entrevista, 2018)

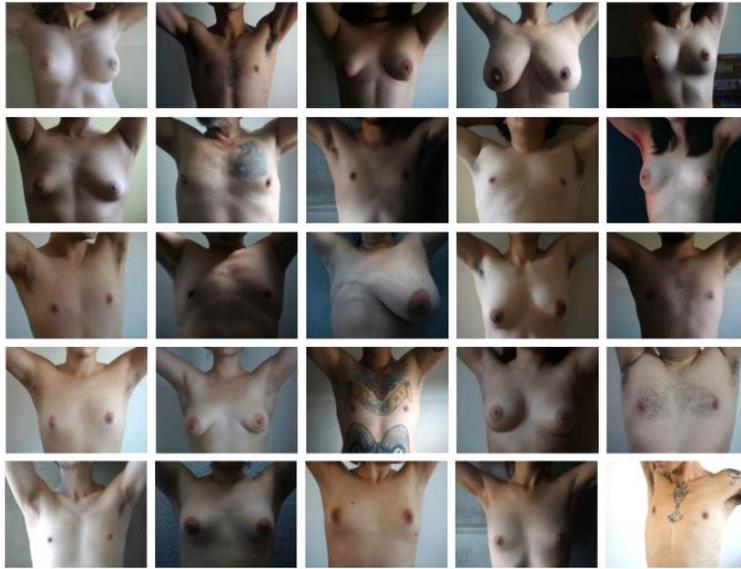


Ilustración 8. Breasts and chests. Portafolio de Artista. Valeria Ortega Osuna. Captura de pantalla.

En “Breathing Space”, proyecto de fotografía digital, Valeria documenta el trabajo dialógico que realizó con Ezra, un amigo muy cercano con quien transita cambios corporales centrados en los marcadores de género. Con el uso de la fotografía, se auxilian de la imagen para cristalizar referentes visuales del proceso de modificación identitaria de ambas personas:

Se llama Ezra mi amigo en ese entonces se llamaba Mía pero usaba pronombres masculinos desde entonces y en el momento que conocí a Ezra me abrió un sin fin de posibilidades y después de un tiempo pude autodefinirme, entonces esta pieza habla más de, habla sobre mi relación a distancia con Ezra y muestro fotos tanto en Tijuana, tanto en Los Ángeles y nuestra relación como fue intimándose poco a poco, de que cada vez que venía a mi casa se quedaba una o dos semanas y ya sabía, era como vamos a trabajar, en el momento en que yo le dije a Ezra “vamos a trabajar en esto, me vas a ayudar, y yo te voy a dar la cámara, yo no nada más voy a estar tomando fotos, tú también”.

Entonces fue toda una documentación y pensar en ciertas situaciones de entonces: como cuando yo comencé a cortarme el cabello fue algo súper significativo porque ¿qué significa el cabello en una persona nacida con mi cuerpo en México? ¿sabes? o sea, también pensando desde el momento en que salí del clóset por primera vez como gay a los diecisiete años que fui cortándome el cabello poco a poco, al momento en que me rapo que era algo que había querido hacer desde hace mucho y que totalmente me deshice de esa, ¿cómo se diría? es que es como estar atado a algo y que te preocupa tanto, que es deshacerse de eso, entonces desde... ya llevo rapándome más de un año y para este proyecto muestro en, menciono ciertas situaciones íntimas como el hecho de que yo me rapé mi cabello, tengo fotografías con Ezra rapándome mi cabello, tengo fotografías de Ezra bañándose y este es un proyecto que hemos continuado. (Valeria, entrevista, 2018)

Como hemos visto en las narrativas de otras participantes, la enunciación identitaria a través de la presentación visual fortalece la cohesión, las redes afectivas y las posibilidades de

Un proyecto igualmente relacionado con el cuestionamiento y apropiación de las técnicas de la producción del género, se concentra en la reflexión sobre las elaboraciones culturales en torno a la mamas, las prácticas quirúrgicas y las opciones técnicas para modificar la proyección visual del género. Después de que su madre fuera diagnosticada con cáncer de mama y se le practicara una mastectomía, las significaciones del propio cuerpo se ha ido modificando, entrando en conflicto con los mandatos sociales y los deseos.

Es que mi mamá tuvo cáncer hace unos años, como 4, tuvo mastectomía y sí fue un impacto totalmente para mí y influyó mucho en mi relación con mi pecho, yo uso *binders*, traigo puesta una, desde que las compré todo el tiempo cada vez que salgo a la calle son *binders* y he considerado hacer *top surgery* pero después de la cirugía de mi mamá entré en un conflicto total.

Estas 4 son *close ups* de mi pecho, el primero es como... no sería esta la distribución pero uno es mi pecho como tal, el otro es mi pecho como si tuviera *top surgery*, el otro es mi pecho con mi *binder* y el otro es mi pecho con la primera cicatriz de la cirugía de mi mamá. (Valeria, entrevista, 2018)



Su decisión por utilizar el concepto de género expansivo denota la misma plasticidad con la que decide utilizar ciertos objetos, o no, en su vida diaria. Se trata del uso de *chest binders for trans men*, así como de *packers hand made*. Puesto que los packers son productos costosos de silicón, su propuesta fue apropiarse de los medios sin depender de la industria.

La obra de Lucy P. Tejeda y de Edin Solís también recuerda la plasticidad del género mediante la satirización visual de la regulación sexopolítica. Al ilustrar cuerpos que no responden a los marcadores del régimen farmacopornográfico convierten su trabajo en representación de la estrategia identitaria de reconversión de las tecnologías del cuerpo (Preciado, 2004). En sus trabajos podemos encontrar referentes al cuestionamiento de las identidades sexuales binarias, a partir de la contravención de los discursos de la anatomía y la pornografía que produjeron la visualidad de la identidad “natural” hombre/mujer; el cuestionamiento de las prácticas sexuales normalizadas y la regulación del espacio y las técnicas corporales de gestión del placer; la presentación de la racialidad y el alejamiento de la *fitness* a través de la negación a la reproducción de las técnicas biopolíticas del cuidado de sí.



Ilustración 9. Portafolio de Edin Solís. Captura de pantalla.

Para finalizar es pertinente hacer algunas observaciones generales sobre el conjunto de las narrativas de las artistas. Lo que se busca destacar es que a través del análisis pudieron notarse regularidades y diferencias estético-políticas que pueden atribuirse a las modificaciones culturales y políticas que se han producido de la mano del orden neoliberal, pero también por influencia de las resistencias construidas alrededor de dicho orden. Aunque

en este espacio no es posible observarlas de manera detallada, sí vale la pena apuntar cuáles podrían ser los:

Las condiciones para la producción de obra como la de *Lídice*, donde se buscaría la visibilización de las mujeres en el campo social, pueden derivar de la consolidación del feminismo liberal, como consecuencia de la introducción de las políticas internacionales para las mujeres entre los años 70's y 80's del siglo pasado. Los temas y soportes de Marisa Raygoza nos remiten al “giro afectivo” de las ciencias sociales, donde ruptura con el pacto cartesiano permitiría reterritorializar el campo de las emociones.

En los procesos personales y creativos de Betania Fuentes y Lucy P. Tejeda se observa una ruptura con los valores familiares no secularizados, en correspondencia con su origen de clase media baja. En tanto que las artistas restantes pertenecen a la misma generación, podemos advertir que los cambios en torno a las nociones culturales sobre la sexualidad han permeado la subjetividad y las prácticas visuales de cada artista de una manera que permite la fluidez de género, pero dichas prácticas también contienen el riesgo permanente de ser adaptadas por y para las lógicas del mercado neoliberal. Ya que “la toma de la palabra por las minorías *queer* es un acontecimiento no tanto post-moderno como post-humano” (Preciado, 2004, p. 164), la estrategia requiere la asimilación de prácticas comunitarias de reconocimiento y responsabilidad con el mundo vivo.

Conclusiones

Para terminar, vale recordar que las preguntas de investigación de esta tesis fueron: ¿cómo las narrativas del colectivo No fit da cuir configuran contravisualidades estratégicas en Tijuana? y ¿cómo se presenta la matriz colonial del poder en las narrativas de No fit da cuir? Asimismo, el objetivo del trabajo fue identificar contravisualidades estratégicas en las narrativas de las artistas colaboradoras de No fit da cuir, en el contexto transfronterizo de Tijuana. Con ello en mente, podemos hacer las siguientes conclusiones.

Las particularidades de la obra de las artistas participantes en relación con su experiencia como tijuanaenses se basan en:

- La condición transfronteriza que desencadena la convergencia de códigos culturales diversos y, con ello, la relativización de normas tradicionales o no secularizadas, lo cual les ha permitido cuestionar discursos de poder del orden de la sexopolítica instrumentados desde las instituciones religiosas.
- La circulación de recursos materiales y simbólicos relacionados con las técnicas y tecnologías para la producción del género, la administración del placer, las lógicas de consumo y discursos críticos de la política sexual por su cercanía con California.
- La posibilidad de tender un diálogo intercultural a partir de la experiencia de tránsito por México y Estados Unidos, criticando la ficción colonial de la existencia de una mayoría blanca. La precariedad, la discriminación racial y los efectos del poder relacionados con el cierre de fronteras, en términos las restricciones del acceso a Estados Unidos y la deportación.
- Las condiciones agrestes del trujillopaisaje desértico puestas en comparación con las condiciones de pobreza, marginación y tránsito permanente, características del escenario fronterizo.

Las formas de minorización generadas por la matriz colonial del poder que están implicadas en las narrativas y en la obra de las artistas participantes se relacionan con la racialización y la ininteligibilidad del género, la feminización y minusvaloración del trabajo de las

biomujeres, con la consiguiente estrategia discursiva de dominación y explotación de lo clasificado como perteneciente al orden de la naturaleza desde el proyecto civilizador.

La no binariedad sexo/genérica pudo localizarse de manera explícita y sistemática en la obra de Edin Solís y Valeria Ortega Osuna. No es fortuito que sea en el trabajo de las colaboradoras más jóvenes donde se reflexiona en torno a la descolocación de los marcadores de la binariedad de género, entendiendo que estas artistas son contemporáneas de la emergencia del movimiento y la teoría *queer* a inicios de los 90's del siglo pasado. Ambas artistas reflexionan en torno a la fluidez del género, vaciando sus confrontaciones personales con el régimen sexopolítico directamente en sus prácticas artísticas. Sin embargo, cada una conserva particularidades en torno a las aproximaciones conceptuales desde la cual realizan su obra. Edin Solís se pronuncia desde una perspectiva interseccional pues su cotidianidad está atravesada por la marginación racial, el estigma de una patología corporal y la precariedad laboral. Valeria Ortega Osuna hace una exploración minuciosa entre sus experiencias directas con las prácticas quirúrgicas, prostéticas y fotográficas, de modo que expone y cuestiona las técnicas de la producción del género.

En las obras de Betania Fuentes y Lucy P. Tejeda se localizan el cuestionamiento de la normalización de las identidades descentrando los marcadores visuales de lo femenino, la negativa a la *fitness* y el ejercicio de prácticas sexuales ajenas a los discursos institucionales. El conjunto del trabajo de ambas se concentra en dichas reflexiones, sin abandonar el uso político de la categoría “mujer”. Asimismo, es particular que ambas han localizado la fuente de su opresión en los discursos emanados por instituciones religiosas y, además, en el caso de Lucy, por los valores de la medicina psiquiátrica.

Asimismo, se observa que los trabajos de Lídice Figueroa Lewis y Marisa Raygoza analizados aquí se concentran en la ampliación o modificación de los discursos en torno a la mujer y lo femenino, pero no siempre, o no necesariamente apuestan por su desconfiguración. Por los relatos ofrecidos es posible argüir que Lídice Figueroa Lewis han trabajado desde una perspectiva cercana a las del feminismo de la diferencia. El trabajo de Marisa Raygoza abre posibilidades para la modificación de las representaciones hegemónicas sobre lo femenino.

Mediante este análisis se hizo evidente que, si bien la obra de todas las participantes deriva de un proceso reflexivo en torno a las propias vulnerabilidades, los procesos políticos específicos que Beatriz Preciado define como identidades estratégicas fueron localizados únicamente en la obra de Edin Solís. Como vimos, las posturas políticas implícitas en el trabajo y experiencias de cada artista han sido variadas y no se correspondieron de manera absoluta a esta política de las multitudes *queer*. Ello se debe a que las obras de Edin Solís son, de manera explícita e intencional, mecanismos de enunciación de su anormalidad encarnada. No obstante, la obra de Valeria Ortega Osuna responde a una estrategia identitaria de reconversión de las tecnologías del cuerpo, otra de las políticas de las multitudes *queer*. En sentido estricto, la articulación de contravisualidades estratégicas pende directamente de un posicionamiento situado que contiene la enunciación identitaria de formas particulares de opresión implantadas por la matriz colonial de poder.

Sin embargo, los trabajos que no pueden categorizarse bajo tal proceso son igualmente importantes. En este trabajo estamos de acuerdo con la idea de que las imágenes no cambian el mundo. Pero son ejercicios de intercambio de posibilidades, de construcción de imaginarios en interrelación de agenciamientos políticos, a partir de los cuales se puedan construir marcos de inteligibilidad no acotados a la matriz colonial del poder. Hacia la creación de condiciones de un ejercicio total de la enunciación, prácticas visuales como las analizadas en este trabajo son importantes pues se configuran como espacios de transacción intersubjetiva y articulación política entre quienes observan dicha enunciación y quienes performan dichas narrativas en el cotidiano. Así, las prácticas cotidianas se modifican a partir del diálogo con lo mediado.

Aportes de la investigación

En términos metodológicos, el mayor aporte de esta investigación está en el uso conjunto de una perspectiva participativa preocupada por la generación de conocimiento intersubjetivo, mediante una propuesta integral en términos ontológicos, epistemológicos, de metodología de investigación y a través de los métodos empleados. En ese sentido, también es relevante que mediante este trabajo se ejercitaron los planteamientos de una academia pública, involucrando estrategias de socialización del conocimiento acordes a con las dinámicas generadas por las tecnologías de información y comunicación. Asimismo, este trabajo brinda

información sobre uso de múltiples textos, incluyendo textos audiovisuales, para la recopilación de datos y la realización de un análisis narrativo.

De igual manera, es importante la documentación que se ofrece en esta tesis en torno a las prácticas artísticas y las discusiones sobre el género en Tijuana. La información que resulta de este análisis da cuenta de algunos procesos reflexivos que, si bien se desarrollan en el campo de las prácticas artísticas de una comunidad muy localizada, en tanto que se trata de procesos g-locales, dicho análisis también ofrece elementos para entender la manera en que los discursos en torno a la política sexual se modifican de manera continua a partir del ejercicio intersubjetivo, en el cual, la imagen como mediadora tiene un fundamental.

Consideraciones finales

Para futuros trabajos, quedó pendiente un balance detallado sobre la generación de datos cualitativos a partir del uso de textos audiovisuales de contenido académico. Ello es importante para la reflexión sobre los alcances de esta estrategia, en términos del diálogo que la public scholarship busca promover. Sería importante revisar con detenimiento o explicitar las implicaciones del uso de ciertos contenidos, así como sobre los resultados obtenidos durante las entrevistas en términos de la interpretación de dichos contenidos por las personas entrevistadas.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Alzate Toro, F. H. (julio-diciembre de 2009). Foucault: de la biopolítica a la micropolítica. *Katharsis*(8), 97-110.
- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands-La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Ardévol, E. (2004). Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen. En E. Ardévol, y N. Muntañola (coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (págs. 17-46). Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya.
- Barriendos, J. (octubre de 2011). La colonialidad del Ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*(35), 13-29.
- Bazzicalupo, L. (2016). *Biopolítica. Un mapa conceptual*. España: Melusina.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- Braidotti, R. (1991). *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Brenna B., J. E. (julio-diciembre de 2011). *La mitología fronteriza: Turner y la modernidad. Estudios Fronterizos*. Revista de ciencias sociales y humanidades, 12(24), 9-34.
- Burawoy, M. (2005). For Public Sociology. *American Sociological Review*, 70(1), 4-28. <https://doi.org/10.1177/000312240507000102>
- Burke, P. B. (2006). El momento de la antropología histórica. En ¿. e. cultural?. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (septiembre-diciembre de 2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. (1998). *Historia de las instituciones del sistema SEP-Conacyt*. México: Secretaría de Educación Pública : Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Contrera, L., y Cuello, N. (2016). *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva.
- Crehan, K. (2002). *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Dávila, O. (2011). *Obra negra: una aproximación a la construcción de la cultura visual de Tijuana*. En *Obra negra: una aproximación a la construcción de la cultura visual de*

- Tijuana. Ashida, C., Dávila, O., & Centro Cultural Tijuana (Eds.). Tijuana [Mexico]: Centro Cultural Tijuana; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. DuBois, *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (págs. 73-113). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Recuperado de: http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/n3_-_de_lauretis_teresa_-_sujetos_excentricos_la_teoría_feminista_y_la_conciencia_historica.pdf
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora*(2), 6-34.
- Dwyer, R., Davis, I., y emerald, elke (Eds.). (2017). *Narrative Research in Practice*. Singapore: Springer Singapore. <https://doi.org/10.1007/978-981-10-1579-3>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (2001). Defender la sociedad. México: Fondo de cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)
- Gilroy, P. (2004). *After empire. Melancholia or convivial culture*. London: Routledge.
- García Canclini, N. G. y Valenzuela Arce, J. M. V. (2000). *Intromisiones compartidas: arte y sociedad en la frontera México/Estados Unidos*. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
- Grimshaw, A. (2001). The ethnographer's eye. Ways of seeing in Anthropology . Cambridge: Cambridge University Press. .
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los Estudios Culturales: Contextualidad, construcciónismo y complejidad. *Tabula Rasa*(10), 13-48.
- Hall, S. (1997). Representation. *Cultural Representations and Signifying Practices*. London/New Delhi: Sage.
- Hall, S., y Mellino, M. (2011). La cultura y el poder: conversaciones sobre los Cultural Studies. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- Heron, J., y Reason, P. (1997). A Participatory Inquiry Paradigm. *Qualitative Inquiry*, 3(3), 274-294. <https://doi.org/10.1177/107780049700300302>
- Heyman, J. (2011). Cuatro temas en los estudios de la frontera contemporánea. En N. Ribas-Mateos, *El Río Bravo Mediterráneo: Las regiones fronterizas en la época de la globalización* (págs. 81-98). Barcelona: Bellaterra.

- Imperfectu. (2017). Edición 2017. Recuperado de: Imperfectu Festival Internacional de Cine y Estudios de Género: <https://imperfectu.github.io/#2017>
- Kearney, M. (2008). La doble misión de las fronteras como clasificadoras y como filtros de valor. En L. Velasco Ortiz coord., *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, México: El Colef, Miguel Ángel Porrúa.
- Keats, P. (2009). Multiple text analysis in narrative research: visual, written, and spoken stories of experience. *Qualitative Research*, 9(2), 181–195.
- Lugones, M. (Julio-Diciembre de 2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*(9), 73-101.
- Lykes, M. B. (2001). Artes Creativas y fotografía en investigación-acción-participativa en Guatemala. En P. y. Reason, *Handbook of action research* (págs. 363-371). Sage.
- Martínez Luna, S. (11 de Julio de 2014). Cultura visual, alfabetización visual, imágenes y conocimiento (del otro). Recuperado de: Educación disruptiva: <https://grupoeducaciondisruptiva.wordpress.com/2014/07/11/cultura-visual-alfabetizacion-visual-imagenes-y-conocimiento-del-otro-por-sergio-martinez-luna/>
- McRobbie, A. (2007). Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime. En Y. Tasker, y D. Negra, *Interrogating postfeminism. Gender and the politics of popular culture* (págs. 27-39). Durham, London: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (Ed.). (2002). *Landscape and power* (2nd ed). Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (1) (Noviembre), 17-40.
- O’Neill, M. (2012). Ethno-mimesis and participatory arts. En S. P. (ed.), *Advances in Visual Methodology* (págs. 153-171). Londres: Sage.
- Pollock, G. (s.f.). *Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?* Recuperado de: Estudios online sobre arte y mujer: <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#1>
- Preciado, B. (21 de mayo de 2004). Multitudes queer. Notas para una política de los anormales. *Revista Multitudes*(12).
- Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa-Forum.
- Rogoff, I. (2014). *Terra infirma. La cultura visual de la geografía*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Romero Caballero, M. B. (2015). La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y «contra-visualizaciones» decoloniales para sostener la vida. *Extravío. Revista electrónica de Literatura Comparada*, 0(8), 1-22. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4528>
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Roseberry, W. (2002). Hegemonía y lenguaje contencioso. En G. M. Joseph, *Aspectos cotidianos de la formación del Estado. La revolución y la negociación del mando en el México moderno* (págs. 213-226). México: Era.
- Salanova, M. (2012). *Pospornografía*. Murcia: Pictografía Ediciones.
- Smith, M. (2008). *Visual Culture Studies*. London/Thousand Oaks/New Delhi/ Singapore: Sage.
- Smith, G. (1999). *Confronting the present: Towards a politically engaged anthropology*. New York: Berg.
- Strauss, A., y Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia/Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia.
- Taylor, L. (2007). El concepto histórico de la frontera. En M. Olmos coord., *Antropología de las fronteras*. México: Colef, Miguel Ángel Porrúa.
- Trouillot, M.R. (2011). *Transformaciones globales: la antropología y el mundo moderno*. Popayán/Bogotá: Universidad del Cauca/ CESO, Universidad de los Andes.
- Trujillo Muñoz, G. (2005). *La cultura bajacaliforniana y otros ensayos afines*. Tijuana, Baja California, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Centro Cultural Tijuana.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina.
- Valencia, S. (2015). Del queer al Cuir. En M. R. (coord.), *Del Queer al Cuir. Políticas de lo Irreal* . México: UAQ/Editorial Fontamara.
- Valenzuela Arce, J.M. (2005). La carpa sobre el asfalto. La antropología urbana en la(s) frontera(s) mexicana(s). En García Canclini, Néstor (coord.), *La antropología urbana en México*, México: UAM/FCE/Conaculta., pp. 221-264).
- Viteri, M. A., y Castellanos, S. (2013). Dilemas queer contemporáneos: ciudadanías sexuales, orientalismo y subjetividades liberales Un diálogo con Leticia Sabsay. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 0(47), 103.
<https://doi.org/10.17141/iconos.47.2013.848>
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.

La autora es Licenciada en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Facilitadora, etnógrafa y artista, ha colaborado en proyectos de investigación y educación relacionados con temas de salud, difusión del arte, cultura y prevención de la violencia en el contexto urbano con organizaciones de la sociedad civil y grupos político-culturales independientes. Egresada de la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: itzelquetzalli@gmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar: López Ramírez, I. Q. (2018). “No fit da cuir: arte participativo y contravisualidades estratégicas en la obra de seis artistas tijuanaenses”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 107 pp.