

ARTivismo político y teoría queer: hacia una politización de la autobiografía femenina

Political ARTivism and Queer Theory: Towards a Politicization of Female Autobiography

ARTivismo politico e teoria queer: para uma politização da autobiografia feminina

Rosita Scerbo

Department of Modern and Classical Languages, Allegheny College, Meadville, Pensilvania, Estados Unidos

Recibido el 10 de octubre de 2018; aceptado el 11 de marzo de 2019

Disponible en Internet el 15 de noviembre de 2019

Resumen: El objetivo de la teoría queer es desafiar la normalidad y no exclusivamente la heterosexualidad. Los intereses de la teoría queer se extienden a una deconstrucción más general de la ontología social contemporánea y nacen a partir de estructuras y etiquetas impuestas por la cultura dominante. Mi estudio analiza el arte visual de carácter autobiográfico de la fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz y de la artista chicana Laura Aguilar. Ambas están parodiando la mirada masculina y desafiando sus expectativas con sus proyectos fotográficos. Al hacerlo, Liffschitz interrumpe la convención visual del pecho femenino visto como un objeto sexual para la apropiación y el placer masculino, y Aguilar hace lo mismo al revalorar el cuerpo femenino obeso. Intento demostrar los beneficios del uso del término *queer* en todo su potencial sin restringir su ámbito de investigación.

Palabras clave: Autobiografía femenina; Gabriela Liffschitz; Laura Aguilar; Teoría queer

Abstract: The purpose of queer theory is to challenge normality, not just heterosexuality. The interests of queer theory extend to a more general deconstruction of

Correo electrónico: rscerbo@asu.edu; <https://orcid.org/0000-0002-5415-5070>

Debate Feminista 59 (2020) pp. 48-71
ISSN: 0188-9478, Año 30, vol. 59 / enero-junio de 2020/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.03>
© 2020 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

contemporary social ontology and arise from structures and labels imposed by the dominant culture. My study analyzes the autobiographical visual art of Argentine photographer Gabriela Liffschitz and Chicano artist Laura Aguilar. Both artists parody the male perspective and challenge expectations through their photographic projects. To this end, Liffschitz disrupts the visual convention of the female breast regarded as a sexual object for male appropriation and pleasure, and Aguilar does the same by reassessing the obese female body. I attempt to show the benefits of using the term “queer” to its full potential without restricting its scope of research.

Key words: Female autobiography; Gabriela Liffschitz; Laura Aguilar; Queer theory

Resumo: O objetivo da teoria *queer* é desafiar a normalidade e não exclusivamente a heterossexualidade. Os interesses da teoria *queer* se estendem à uma desconstrução mais geral da ontologia social contemporânea e nascem de estruturas e rótulos impostos pela cultura dominante. Meu estudo analisa a arte visual autobiográfica da fotógrafa argentina Gabriela Liffschitz e da artista chicana Laura Aguilar. Ambas estão parodiando o visual masculino e desafiando suas expectativas com seus projetos fotográficos. Ao fazê-lo, Liffschitz interrompe a convenção visual do seio feminino visto como um objeto sexual para apropriação e prazer masculino, e Aguilar faz o mesmo reavaliando o corpo feminino obeso. Tento demonstrar os benefícios de usar o termo “queer” em todo o seu potencial, sem restringir seu escopo de pesquisa.

Palavras-chave: Autobiografia feminina; Gabriela Liffschitz; Laura Aguilar; Teoria *queer*

Introducción

Las fotografías cuentan historias de maneras en que las palabras no pueden. En la práctica fotográfica, por ejemplo, la narración visual a menudo se denomina “ensayo fotográfico” o “historia fotográfica”. Es una forma de comunicación que el fotógrafo o la fotógrafa utiliza para narrar una historia con una serie de mensajes visuales. La frase “una imagen vale más que mil palabras” justifica el arte de la narración visual. Si se considera el ejercicio de la narración visual como un ejemplo de arte, entonces podemos servirnos de la definición de Leo Tolstoy que considera el propósito del arte como el rol socialmente vital de crear comunidad: “El arte es una actividad humana que consiste en esto: que un hombre, conscientemente, por medio de ciertos signos externos, se adueña de sentimientos que ha vivido y por los que otras personas se encuentran infectadas” (Tolstoy, cit. en Emery, 2011, p. 627). Las dos artistas que incluyo en mi estudio se sirven del lenguaje visual para expresar su identidad y para alejarse de los discursos hegemónicos.

En los siguientes apartados presento las obras visuales autobiográficas de la artista chicana Laura Aguilar y de la argentina Gabriela Liffschitz. En sus obras llevan a cabo dos aproximaciones distintas a los estudios de la autobiografía visual; propongo analizar sus textos autobiográficos desde una perspectiva queer. En mi investigación, el término *queer* no se refiere solo a la ideología sexual de las narradoras, sino que incluye sus significaciones más amplias. *Queer* se entenderá aquí como cualquier práctica que busque desafiar paradigmas hegemónicos sobre la sexualidad y el cuerpo. La bibliografía consultada sugiere que la teoría queer puede ampliar su enfoque para abarcar cualquier tipo de actividad o identidad que resulte de alguna manera anómala. El objetivo de la teoría queer es visibilizar, criticar y separar lo normal (estadísticamente determinado) de lo normativo (moralmente determinado). Lo explica muy bien Tamsin Spargo cuando aclara que lo “normal” puede ser estadístico, mientras que las normas tienden a establecerse moralmente y tienen la fuerza de los imperativos (1999, p. 74).

El objetivo general de la teoría queer es deconstruir los ideales monolíticos que caracterizan las normas sociales. Además, analiza la correlación entre la distribución del poder y la identificación de un individuo. En la perspectiva de Thomas Dowson, “la teoría queer definitivamente no se limita a hombres y mujeres homosexuales, sino a cualquier individuo que sienta que su posición (sexual, intelectual o cultural) está marginada [...] una lectura queer [...] nos capacita para pensar lo que a menudo es impensable” (2000, pp.163, 165).

Este término resulta indispensable a la hora de acercarme a las obras de las dos artistas mencionadas. Ambas mujeres desafían las prácticas sociales normalizadas y demuestran que ser queer significa vivir en “un sitio de cambio permanente” (Edelman, 1995, p. 348). Esta teoría toma en consideración otros factores que contribuyen a la marginación de un individuo; no se limita entonces a discursos relacionados con la sexualidad, sino que abarca cuestiones de clase, raza, religión, salud, etcétera. Entiendo que la teoría queer es, en palabras de Ruth Goldman, una perspectiva teórica desde la que se desafía lo normativo (1996, p. 170), una aproximación que lucha contra lo normal y no solo contra lo heterosexual. La fotógrafa Laura Aguilar permite ver que se puede aplicar postulaciones queer al concepto de cuerpo femenino obeso. Gabriela Liffschitz subvierte otras etiquetas vinculadas con la visibilidad del cuerpo. Sus fotografías nos permiten establecer un diálogo crítico con temas como discapacidad, cáncer de mama y estereotipos de belleza femenina.

En las últimas décadas, los movimientos feministas se han empeñado en promover debates en torno a las obras de arte producidas por mujeres, lo cual favorece una mayor visibilidad de las artistas. La ocultación del trabajo de mujeres artistas en el panorama global se debe, según muchos estudios, a la estructura patriarcal de nuestra sociedad que sigue considerando menos valiosas esas producciones respecto a las de sus colegas hombres.

La razón por la que he decidido centrar esta investigación en la autobiografía visual femenina está relacionada con el hecho de que las mujeres, históricamente, han sido identificadas como “objetos” en oposición a los sujetos masculinos. La autobiografía ofrece a las mujeres artistas la oportunidad de definirse a sí mismas; finalmente, les permite construir su propia identidad y su subjetividad. De aquí viene el término ARTIVISMO político. Esta modalidad permite a las mujeres ser al mismo tiempo escultura y escultora, creadora y creación. La autonarración debería estar en el centro de la atención feminista, al ser uno de los métodos más efectivos que las mujeres pueden aplicar para hablar sobre sus experiencias y condiciones.

Gayatri Spivak cuestionó la capacidad del sujeto “subalterno” para hablar y señaló que las mujeres que intentan expresarse siempre acaban usando el discurso dominante; en otras palabras, se ven obligadas a usar el lenguaje del opresor. Para Spivak, la cultura patriarcal inevitablemente silencia la voz de las mujeres (1986). Sin embargo, la autobiografía visual le da a la mujer artista un nuevo espacio y una nueva voz que impugna la práctica masculina.

En las últimas décadas, diferentes teóricos han reconocido el valor del género autobiográfico y han centrado su atención en diferentes procedimientos de representación del yo. El uso de imágenes y, en particular, de la fotografía autobiográfica, es el foco de las discusiones de algunos de estos críticos (Spence 1986, 1991; Kuhn, 1995; Stacey, 1997). Hoy en día, carecemos de investigaciones centradas en la autobiografía visual femenina y en su relevancia en la teorización feminista y la práctica crítica. Mi estudio pretende hacer una contribución al campo de la autonarración en América Latina. La autobiografía se considera una categoría de estudio interdisciplinario que fomenta el conocimiento y vincula diferentes disciplinas y enfoques feministas. Además, puede representarse en numerosas formas: escrita, oral y visual, y por lo tanto, no puede definirse simplemente como un género distinto (Marcus, 1994).

Laura Aguilar: Queering Fat Embodiment

En las últimas dos décadas, hemos atestiguado el poderoso surgimiento en la literatura, el arte y el pensamiento de contribuciones por parte de lesbianas latinas en la escena cultural de Estados Unidos, así como en países de habla española. Laura Aguilar es muy conocida por sus retratos, en su mayoría centrados en personas de comunidades marginadas, incluso personas LGBT, mujeres latinas y personas obesas. Su trabajo se centra en la forma humana y desafía los constructos sociales contemporáneos de la belleza. Aguilar trabajó activamente como fotógrafa desde la década de 1980 en adelante. Según los críticos, a menudo usaba el autorretrato para aceptar su propio cuerpo al desafiar las normas sociales de sexualidad, clase, género y raza. Una de las características más sobresaliente de su obra es el género del autorretrato. Como nos explica Amelia Jones (2005, p. 69): “El autorretrato en la fotografía realiza una especie de autobiografía visual, que promete entregar un ‘tema’ en particular (en este caso, el autor o la autora misma) al espectador a través de un ‘texto’ visual narrado en primera persona”.¹

El autorretrato en la práctica de la fotografía se vuelve fundamental para las mujeres artistas que luchan por articularse como autoras más que como objetos de la creación artística masculina. Históricamente, el cuerpo de las mujeres está subordinado a una mirada que está alineada con los sujetos masculinos (Jones, 2005, p. 69). Aguilar puede cambiar esta situación fotográficamente al crear su propia narrativa visual y autobiográfica. Ella se convierte así en sujeto, en lugar de mantener su situación como “objeto” femenino sin palabras y dominado por el imaginario patriarcal.

Durante las décadas de 1970 y 1980, la mirada masculina fue objeto de estudio para muchos teóricos que convenían en definirla como agresiva y penetrante. Por ejemplo, podemos citar el ensayo de Laura Mulvey sobre la teorización formativa de la mirada masculina, en el cual la autora aclara que “La mujer se destaca en la cultura patriarcal como un significante para el hombre, vinculada por un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones [...] imponiéndoles la imagen silenciosa de la mujer todavía atada a su lugar como portadora, no creadora, de significado” (2009, p. 15).

¹ Todas las traducciones son de la autora.

A través de una representación visual de la estética feminista chicana, Aguilar desmonta y reconstruye el cuerpo femenino, reclama un espacio que nunca había sido logrado y evoca nuevas interpretaciones y perspectivas reveladoras de la identidad chicana. Aguilar plantea una perturbación artística del discurso hegemónico patriarcal donde las artistas y escritoras chicanas siguen siendo invisibles o marginales si se les compara con sus colegas varones. La fotógrafa expresa de esta manera un nuevo modelo de feminidad que supera los límites impuestos por lo masculino descritos en el famoso libro por John Berger: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres y las mujeres se miran a sí mismas en el acto de estar siendo miradas por los hombres” (1972, p. 47).

Para enfocarme en la obra subversiva de Aguilar, resulta imprescindible mencionar su celebrada exposición *Show and Tell*, que es la única representación individual de una artista chicana en la costa del Pacífico. Las piezas incluidas en esta exposición documentan cómo construyó un lenguaje visual a lo largo de su carrera. Su obra contribuye a la producción artística y cultural chicana, y al mismo tiempo, explora temas nuevos dentro la crítica feminista y los intereses típicos de las teorías de la frontera. La característica más evidente que presenta la obra de Aguilar, por ejemplo en *Nature Self-Portrait #14*, es el hecho de exhibir un tipo de cuerpo que está presente a nuestro alrededor, pero no se ve en el arte u otros medios visuales.²

Una de las características aparentes de lo que se muestra, aparte de ser un claro ejemplo del cuerpo obeso, es el hecho de representar a una mujer mestiza o hispánica. Ambas peculiaridades intensifican la intención de Aguilar de exponer categorías de cuerpos femeninos marginados. La narradora visual expone de manera innovadora y transgresiva su lenguaje puramente gráfico. Como Aguilar confiesa en diferentes entrevistas, ella sufría de dislexia auditiva y sintió la urgencia de buscar una nueva forma de comunicarse y expresar su manera de ser.

En el video testimonial *Talking About Depression 2* (1995), presentado en *Show and Tell*, la misma fotógrafa describe cómo, desde muy joven, se vio afectada física y emocionalmente por un trastorno del lenguaje que le impedía comunicarse con docentes y compañeras/os de clase. Desde los primeros

² Laura Aguilar, *Nature Self-Portrait #14* (1996), impreso en gelatina de plata, 16 x 20 pulgadas. Puede verse en: <<https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/25144/3/show-and-tell-by-laura-aguilar>>.

años de su vida fue percibida por sus pares y por las personas adultas a su alrededor como el *Otro*, diferente e ignorado, que la hizo sentir invisible a los ojos de los demás. De hecho, quienes padecen dislexia auditiva a menudo experimentan los sonidos como revertidos o desordenados, lo que resulta en una lectura difícil y una comprensión auditiva lenta.

La artista explora esta soledad a través de su lenguaje visual y negocia el tropo ancestral del cuerpo femenino como paisaje que no puede ser atravesado y conquistado por la mirada masculina. El cuerpo femenino se vuelve materialmente otro componente del paisaje natural. Las fronteras entre lo humano y lo no humano se desvanecen. Aguilar tiene el compromiso de mostrar un cuerpo inesperado y desconcertante. En *Nature Self-Portrait #14* hay una mujer contemplando su propia imagen de manera narcisista. La mano izquierda de Aguilar se extiende horizontalmente en el acto de tocar con las palmas su imagen repetida en agua. Aguilar siempre quiso buscarse a sí misma a través de su arte virtual y se puede afirmar que *Nature Self-Portrait #14* es un ejemplo excepcional de esta búsqueda de la identidad.

Vale la pena mencionar los conceptos del estadio del espejo y de la constitución subjetiva, teorizados por el psicoanalista francés Jacques Lacan en “El estadio del espejo” (1976). Al revisar algunas posturas acerca de la noción de *espejismo*, interpreto el mirarse al espejo como acto de búsqueda de sí mismo, una mirada introspectiva que nos permite evidenciar cierta desviación narcisista. Los debates en torno a esta cuestión describen al espejo como un objeto relacionado con la búsqueda de los cánones de belleza y por esa razón incluso con nociones narcisistas (Schroeder 2008). El ser humano se ve obligado a la introspección y el espejo se representa como el símbolo por excelencia del doble. La mujer de este lado del espejo, con sus convicciones y principios, y la mujer de allá, con sus inseguridades y dudas, que no se reconoce en su reflejo. Si por un lado el espejo refleja el conflicto interior común a las mujeres, esta lectura acerca del acto de reflejar su propia imagen evidencia los miedos de este sujeto femenino. El espejo se vuelve ahora un testimonio implacable del pasar del tiempo y de la vejez, así como revelador de la obesidad de la protagonista que se opone a los cánones de belleza socialmente aceptados.

Nature Self-Portrait #14 forma parte de una colección que recoge un total de quince imágenes en un entorno natural desértico cuyo único protagonista es el cuerpo desnudo de Aguilar. No se puede afirmar con certeza que estemos frente a un cuerpo lesbiano; pero, como aclara Foster (2017, p. 78): “una serie de procesos semióticos están teniendo lugar en la fotografía de

Aguilar. Todos ellos sirven para interrumpir la mirada (hetero) sexista de la fotografía convencional del cuerpo femenino desnudo en la naturaleza". Lo anterior justifica el desarrollo de esta investigación, que busca determinar los procesos característicos de los textos fotográficos de la artista chicana dentro de la teoría queer.

Las teorías feministas y queer prestan mucha atención al problema del cuerpo y, en particular, las conjeturas basadas en el término inglés *embodiment* enfatizan la especificidad material del cuerpo en el proceso de construcción de la sexualidad y la subjetividad. Para anotar los patrones más representativos de estas teorías es útil seguir de manera orientativa las clasificaciones realizadas por Butler (1990, 1993) y Grosz (1994). Mi lectura de la obra de Aguilar quiere demostrar que la imagen del cuerpo obeso, exhibido en la narrativa autobiográfica visual de la artista, puede ser considerada queer.

La génesis de los estudios de la obesidad como un campo académico empezó con el movimiento de liberación que surgió en Estados Unidos a finales de la década de 1960. Esta corriente surgió con los derechos civiles y, especialmente, con los movimientos de liberación de las mujeres. El primer activismo dentro de esta tendencia se dio con grupos de mujeres conscientes del problema de la obesidad que buscaban soluciones para abordar las necesidades específicas y los problemas que enfrentan las mujeres gordas, que el feminismo dominante a menudo ignoraba.

De acuerdo con las investigaciones realizadas por Kathleen LeBesco (2004), se puede establecer una serie de similitudes/paralelismos en los tratamientos médicos, psicológicos, sociales y de representación de las dos nociones: *fatness* (gordura) y *queerness*. LeBesco argumenta que tanto la gordura como la identidad queer han sido medicalizadas, patologizadas y estigmatizadas. En un vistazo retrospectivo es evidente que ambas condiciones han sido blanco de campañas de salud pública y otras intervenciones que buscan administrarlas, curarlas y eliminarlas. Estos discursos vuelven inaceptables los cuerpos gordos y los cuerpos queer (y los cuerpos queer gordos, como el de Aguilar) tanto física como moralmente.

Para explicar las razones que inspiran y fundamentan la relación entre estos dos conceptos, es importante destacar, sin embargo, que con el término *queer* no se quiere simplemente describir el deseo que una persona siente hacia un individuo del mismo sexo. Por el contrario, la locución *queer* puede referirse a una descripción o una acción, una orientación y una práctica; un modo de investigación política y crítica que busca exponer suposiciones

que se dan por supuestas, desclasificar categorías claras y deshacer las definiciones supuestamente fijas de cuerpo, género, deseo e identidad. Como argumenta Eve Kosofsky Sedgwick:

“queer” puede referirse a la malla abierta de posibilidades, brechas, superposiciones, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado cuando los elementos constitutivos del género y de la sexualidad de cada individuo, no se producen (o no se pueden producir) para significar monolíticamente (Sedgwick, 1993, p. 8)

En ese sentido, la fotografía de Aguilar se puede definir como queer con base en muchas consideraciones y al recordar que las cuestiones de la sexualidad siempre están implicadas en las cuestiones del cuerpo. Como confirma Grosz, “cualquier relato de encarnación es también siempre un relato de la sexualidad” (1994, p. viii).

Una de las obras más conocidas y apreciadas de Laura Aguilar, sobre todo en el entorno de los estudios feministas chicanos, es *Three Eagles Flying* (1990), que exterioriza sus múltiples crisis de identidad.³ Estas luchas interiores se relacionan no solo con su ideología sexual, sino también con su herencia cultural y étnica y con los trastornos mentales y físicos que caracterizaron su existencia. La fotógrafa fue capaz de explorar estas disputas reales y simbólicas a través de una obra fotográfica revolucionaria y reveladora. En este autorretrato hay un cuerpo parcialmente desnudo y envuelto en la bandera estadounidense, atado con cuerdas, mientras que las banderas de Estados Unidos y México cuelgan a su izquierda y a su derecha. Su cabeza está envuelta por la bandera mexicana de manera tal que su imagen central, el águila mexicana, cubre su rostro. El águila podría representar, en términos de Barthes (1981), el *studium* de la foto de Aguilar, un elemento que indica significados históricos, sociales o culturales extraídos a través del análisis semiótico de la imagen. Aquí, el águila se puede leer como un componente unificador que conjunta las dos identidades de la fotógrafa, la estadounidense y la mexicana, ambas vinculadas a la imagen del águila.

Los elementos simbólicos en *Three Eagles Flying* juegan incluso con el significado del apellido —Aguilar— de la artista. Laura Aguilar nunca se

³ Laura Aguilar, *Three Eagles Flying* (1990), tres impresiones en gelatina de plata de 24 x 20 pulgadas cada una. Se puede ver en: <<https://www.dazeddigital.com/art-photography/gallery/25144/19/show-and-tell-by-laura-aguilar>>.

sintió apoyada por su familia como persona y como artista en el campo laboral. La depresión fue una compañía fiel de su vida y la fotógrafa tuvo que buscar una manera de escaparse de esta realidad y convertir sus sufrimientos en una obra de arte que le permitiera comunicarse y hacerse visible.

Las obras de Aguilar han formado parte de más de 50 exposiciones nacionales e internacionales y el tema de su ideología sexual se ve representado en muchas de sus fotografías. A manera de ejemplo, en su colección de ensayos fotográficos titulada *Latina Lesbian Series*, Aguilar explora diferentes aspectos de la sexualidad. Las fotografías emplean elementos de autoexploración y autocomunicación a través de los cuales introduce a una comunidad a menudo excluida en el campo del lenguaje visual. Las mujeres que protagonizan esta colección —encargada en su mayoría por Yolanda Retter— aparecen en una serie de retratos en blanco y negro y son todas lesbianas. Pertenecen a diferentes campos laborales y sociales (madres, músicas, abogadas, etcétera) y, como Aguilar, reflexionan sobre su propia identidad. Debajo de cada retrato hay notas manuscritas por las propias mujeres retratadas. Aguilar incluye un autorretrato en dicha colección, en el que se declara a sí misma integrante de esta comunidad, a pesar de la indecisión de llamarse a sí misma lesbiana. En *Laura* (1988) la fotógrafa se queda mirando sonriente a la cámara, con las manos metidas casualmente en los bolsillos. Junto a ella hay un estante decorado con fotos familiares, figuritas, velas y libros. Un monstruo de peluche cuelga del techo y una imagen de Frida Kahlo con sus ojos oscuros emerge en la pared trasera. Hay además ilustraciones de la lotería mexicana —la sirena, el alacrán, el nopal, el corazón y la rosa— que crean un marco alrededor de la fotografía.⁴ Debajo del autorretrato, escribe:

No me siento cómoda con la palabra lesbiana, pero a medida que pasan los días me siento cada vez más cómoda con la palabra LAURA. Sé que algunas personas me ven como una niña ingenua. Tal vez lo sea. Lo soy. ¡Pero maldita sea si dejo morir esta parte de mí!

Es interesante mencionar, a este respecto, la correlación que Jackie Wykes (2014) establece en su introducción a su colección de ensayos entre *fat*, queer e identidad lésbica:

⁴ Laura Aguilar, *Laura*, de la serie *Latina Lesbians* (1988). Puede verse en: <<https://www.autostraddle.com/laura-aguilar-groundbreaking-lesbian-chicana-photographer-dies-at-58-418666/>>.

¿La gordura es queer? El estereotipo especioso de la lesbiana gorda que “recurre a las mujeres” porque es “demasiado fea para conseguir un hombre” sugiere que podría ser así. Como contraparte, incluso el análisis más superficial de la cultura contemporánea de los medios occidentales revela que solo los cuerpos delgados se presentan como objetos legítimos del deseo heterosexual (2014, p. 1).

Puede reconocerse en estas ideas la influencia de Adrienne Rich (1980). La evidencia indica que la heterosexualidad es una institución política, la cual no solo trabaja para estructurar la vida social, política, económica y cultural de los individuos de acuerdo con un sistema asimétrico de género binario, sino que también estructura y manipula los fundamentos de la identidad y del deseo a través del control de la conciencia. En el trabajo de Robert McCruer —cuando afirma que la heterosexualidad obligatoria está supeditada a la obligación de un cuerpo de no mostrar ningún tipo de discapacidad (2006, p. 2)— se detecta una clara influencia de las ideas postuladas en el ensayo de Rich.

La representación de Aguilar de lo que tradicionalmente se oculta se desarrolla a lo largo de sus distintas exposiciones. En la colección *Plush Pony Series* (1992), la fotógrafa intenta mostrar los múltiples lados de la comunidad latina lesbiana. Aguilar se instaló en el bar de lesbianas *The Plush Pony*, al este de Los Angeles, y tomó fotografías de la clientela para crear una serie de retratos en blanco y negro de la comunidad de la clase obrera más baja. Aguilar representa una versión de la Otredad que supera los cánones tradicionales y encarna una manera inesperada e innovadora de producir fotografía. Su trabajo es artísticamente perturbador.

Amelia Jones (2005) ofrece el ejemplo del autorretrato titulado *In Sandy's Room*, en el que Aguilar se presenta personificando a una odalisca. Según Jones, esta imagen, “de forma obvia, se deshace de este tropiezo de disponibilidad sexual femenina que se reproduce infinitamente en la historia del arte occidental posrenacentista. Y, sin embargo, Aguilar desarticula a la odalisca del ideal femenino (blanco, delgado, heterosexual)” (2005, p. 91).

El conjunto de argumentos que he expuesto puede fundar la afirmación de que toda su obra se desarrolla alrededor del principio de performatividad teorizado por Judith Butler (1990). Aguilar deliberadamente está promulgando atributos sexuales particulares para desestabilizar los estereotipos. Como se ha ido demostrando, la carrera de Laura Aguilar se ha dedicado a representar la existencia de lo oculto, desde las mujeres latinas, lesbianas y los cuerpos obesos y, en última instancia, lo que estaba haciendo la artista era representar su propio interior. Sin conectarse directamente con la palabra

lesbiana, Aguilar se vincula con el significado de la palabra incorporándose a sí misma en la colección *Latina Lesbian Series*, donde expresa esta auto-identificación visualmente. Cuando se aborda el concepto que relaciona el performance del género con la fotografía, cabe mencionar la contribución de Jennifer Blessing (1997) que en la introducción de *Rose is a Rose is a Rose* destaca la enorme influencia del libro de Butler al solidificar la noción de *performatividad* en los estudios de género y queer, así como en la teoría del arte.

Convencionalmente, la feminidad normativa, blanca y heterosexual, es reiteradamente realizada por la fotografía. En contraste, las imágenes de Aguilar no se combinan con una narrativa estable que defina a las “mujeres como objeto”, ni se abandonan a la inexorable mirada masculina (como se mencionó antes, según Mulvey y otras críticas, el cuerpo femenino es percibido como un objeto a través de la mirada del patriarcado occidental). Por el contrario, las imágenes de Aguilar apuntan a lo que Butler define como el “fracaso de [...] la performatividad para establecer finalmente y por completo la identidad a la que se refiere” (1990, p. 188).

Gabriela Liffschitz: *Queering Disability*

A pesar de una larga historia de negligencia, en las últimas décadas, diferentes disciplinas, como la sociología, los estudios de género y los estudios queer, han investigado cuestiones relacionadas con la discapacidad y la sexualidad a partir de recursos teóricos como la teoría feminista, la teoría queer, la teoría crip, el marxismo y el posestructuralismo. A partir de la década de 1990, la academia ha dado voz a las personas con discapacidades y analizado las experiencias que comparten a través de memorias y diarios (Clare, 2001; Vane, 2015). Eli Clare articula este paralelismo entre discapacidad y teoría queer al analizar varias formas de odio hacia el cuerpo dentro de los paradigmas hegemónicos (2001, p. 362).

Los estudiosos queer resaltan las equivalencias entre las experiencias de las personas LGBT y las personas con discapacidades. En algunas instancias, estas similitudes están relacionadas con la idea de “salir del clóset” como gay o como persona discapacitada. Estos individuos esconden su identidad para evitar la opresión, la alienación y las diversas formas de discriminación que implica identificarse con un grupo marginado. Hay una identificación e incluso una correspondencia histórica entre homosexualidad y discapacidad si se considera el hecho de que una y otra han sido estigmatizadas, patolo-

gizadas e incluso vistas como el resultado del pecado y de la inmoralidad (McRuer y Mollow, 2012; Shakespeare *et al.*, 1996).

En consecuencia, el campo de los estudios sobre las discapacidades ha ganado gran visibilidad académica en los últimos años. Esta sección de mi estudio se centra en la constitución progresiva del cuerpo discapacitado como territorio simbólico y real. La investigación ahonda en el tema de la mujer enferma o discapacitada en el arte visual de la fotógrafa y escritora argentina Gabriela Liffschitz que reflexiona sobre temas como la identidad, la violencia, la marginación y la enfermedad. El análisis del libro de fotografía de Liffschitz titulado *Recursos humanos* (2000) proporciona información relevante sobre las normas sociales, las políticas y los debates actuales respecto de la atención médica y los derechos de las mujeres en Argentina.

El 30 de noviembre de 1999, la fotógrafa argentina se sometió a una cirugía por cáncer de mama y tuvieron que extirparle el pecho izquierdo. En *Recursos humanos* compone una serie de retratos textuales y visuales de su propio cuerpo, el cuerpo de una mujer que tiene cáncer. Su álbum de fotos utiliza la enfermedad como metáfora para registrar transformaciones en la superficie del cuerpo.

Discuto varios conceptos desde el punto de vista de los estudios feministas de la discapacidad, como la narrativa de la discapacidad, la invisibilidad corporal, la normalidad y los estereotipos. Para abordar este tema, recorro a la teoría de Kim Q. Hall (2011), Rosemarie Garland-Thomson (2017) y Susan Wendell (1996), entre otras. La belleza y la feminidad se ven como un artificio en la obra de Liffschitz, que retrata un tema inusual casi invisible en trabajos académicos y relatos biográficos latinoamericanos. Intento proporcionar una visión crítica desde un punto de vista feminista, poniendo el énfasis en las experiencias en vivo que enfrentan las mujeres enfermas o discapacitadas, doblemente marginadas, no solo por su discapacidad sino también por su género.

El cuerpo desnudo de Gabriela Liffschitz es el protagonista de su memoria gráfica híbrida *Recursos humanos* (2000). Esta colección de fotografía y texto incorpora treinta autorretratos. Las imágenes muestran un cuerpo de mediana edad con una mastectomía parcial. La fotógrafa nació en 1963 y es la encarnación de una mujer de mediana edad con todos sus defectos e imperfecciones en oposición a la belleza estandarizada y admirada por la mirada masculina. En las imágenes podemos notar claros signos de envejecimiento, como arrugas alrededor de los ojos y bolsas debajo de ellos,

problemas de tono de piel en la parte inferior del abdomen, brazos y muslos que están lejos del imaginario estereotipado de la belleza femenina perfecta.

Según el relato de Foster, la fotógrafa Liffschitz usa su cuerpo como una forma de parodia o burla del espíritu de la revista *Playboy* para mostrar una nueva concepción del cuerpo femenino (2007, p. 189). Su obra de arte representa una doble posición crítica contra la misoginia y la institución patriarcal. La artista muestra un cuerpo que perdió las características típicas de la juventud, un cuerpo de mujer inaceptable para los estándares del patriarcado.

El cáncer de mama tiene un significado paradigmático y metafórico relacionado con la concepción de un cuerpo femenino que se vuelve inútil. Como señala Foster: “La histerectomía, por ejemplo, hace que una mujer sea incapaz de cumplir el rol principal que le asigna el patriarcado, que es la reproducción de la especie. En consonancia, la mastectomía es un signo de la misma incapacidad” (2007 p. 191). Las mujeres que pierden los pechos debido a la enfermedad ya no se consideran capaces de cumplir con su deber biológico y su rol materno, y se las percibe como individuos que han perdido su único valor social. Vale la pena mencionar que Liffschitz misma se refiere a su pecho ausente en las secciones textuales de su libro de fotografías como “la faltante”, aludiendo a esta deficiencia que la hace aparecer como un ejemplo incompleto de belleza femenina tradicional.

Las dos imágenes que comento aquí, a manera de ejemplo, provienen del libro *Recursos humanos* y comparten algunos detalles fundamentales. En la página 29 del libro aparece una fotografía de la mujer que se inclina hacia delante con los brazos cruzados sobre la rodilla derecha, que aparece levantada.⁵ Liffschitz está mirando a la cámara y el detalle esencial que no puede escapar a mi investigación es el hecho de que, mientras el pecho derecho es parcialmente visible debajo del brazo izquierdo, la posición del brazo izquierdo es tal que revela completamente que falta el pecho izquierdo. Esta peculiaridad se encuentra a menudo en los autorretratos del cuaderno, donde el derecho (el pecho existente) está oculto. Lo mismo sucede en la página 35, donde la fotógrafa se está cubriendo el pecho derecho y deja descubierto

⁵ Gabriela Liffschitz, *Recursos humanos* (2000). La colección completa se puede ver en: <<https://slideplayer.es/slide/16321299/>>; la imagen comentada está en <<https://slideplayer.es/slide/16321299/95/images/25/Gabriela+Liffschitz+1.jpg>>.

el lugar donde debería estar el izquierdo (el pecho faltante).⁶ Como señala Foster, la manera de posar de Liffschitz en este caso proporciona una imagen claramente andrógina (2007 p. 198). En ambas fotos, la mujer está retratada de lado y no se encuentra nunca en el centro del objetivo.

En la investigación académica, estudios previos de esta obra se centraron principalmente en el análisis de la historia de la mirada masculina que contempla el cuerpo de la mujer. Como afirma Foster en su investigación sobre la fotografía argentina, la noción de lo bello, lo sexy, lo maternal o lo encantador ha variado considerablemente en el tiempo (2007 p. 186). Sin embargo, el autor señala una condición histórica inmutable que confirma que el cuerpo de la mujer —o el de cualquier individuo que pueda construirse como el Otro del ancla masculinista, ya sea en virtud de su género, sexo, sexualidad, preferencia sexual, raza, origen étnico o capacidades corporales— debe estar siempre sujeto y subordinado a esa mirada.

El trabajo artístico de Liffschitz representa una memoria gráfica de la experiencia del cáncer y un brillante ejemplo de la producción cultural denominada *pathography*, que podríamos traducir al español con el término *patografía*. El estudio de Laura McGavin explora el significado de esta noción y afirma que en este tipo de narrativas visuales “el cuerpo enfermo se dibuja frecuentemente como algo que se convierte en el entorno circundante o se desintegra en partes o procesos corporales constituyentes más pequeños” (2014, p. 189). Liffschitz promueve una nueva representación del cuerpo femenino que revoluciona el cuerpo estereotipado de un individuo sano. La enfermedad femenina puede analizarse a través del lente de la *patografía*, un género literario alternativo que se centra en la influencia que una enfermedad o un trastorno psicológico particular tiene en la vida de un individuo.

Diferentes estudiosos han analizado el enfoque psicoanalítico definido como *pathography*, que combina los términos *patología* y *autobiografía* y se refiere a las memorias de la enfermedad. Entre los más prestigiosos, cabe mencionar los estudios de Hawkins (1999) y Frank (1995). El libro de fotografías *Recursos humanos* es una producción híbrida que incluye textos y elementos visuales e ilustra lo que significa estar enferma. La caracterización mixta del trabajo constituye la inestabilidad ontológica del cuerpo femenino

⁶ La imagen se puede ver en: <<https://redpsicoanalitica.org/tag/gabriela-liffschitz/>>, o en <<https://slideplayer.es/slide/16321299/95/images/28/Gabriela+Liffschitz+4.jpg>>.

canceroso y muestra lo que significa tener cáncer de mama y las consecuencias de su tratamiento. La patografía visual combina la ética, la política y las dimensiones afectivas y subjetivas de la experiencia de la enfermedad.

También es útil recurrir a teorizaciones poshumanistas sobre el concepto de *embodiment* para comprender la relación entre las memorias visuales y el cuerpo canceroso. Wolfe (2010), Latour (2005) y Hayles (1999) ofrecen una definición clara del poshumanismo como una teoría cultural que supera las ideas tradicionales sobre la humanidad y la condición humana. Este enfoque busca reconceptualizar lo que significa ser humano o totalmente humano, en continuidad con definiciones acuñadas por la teoría feminista. Elizabeth Grosz (2004) afirma que la teoría feminista ha olvidado la naturaleza, la ontología del cuerpo, las condiciones bajo las cuales los cuerpos son aculturados, psicologizados, asignados a una identidad, una ubicación histórica y una agencia (1994, p. 2).

Las fotografías de *Recursos humanos*, como representaciones autobiográficas de una forma de *embodiment* no normalizada, luchan contra las metáforas estigmatizadoras comúnmente asociadas con el cáncer (Sontag, 1990). Los límites corporales considerados “monstruosos” amenazan los sentidos individuales y colectivos de orden y control (Shildrick 2002, pp. 48, 55). Liffschitz hace que el cáncer de mama y sus repercusiones se vuelvan finalmente visibles al derrotar lo que Sontag llamó en 1990 “la decoración interior del cuerpo” (1990, p. 28). Los síntomas del cáncer de mama, como los de cualquier otro cáncer, en sus fases iniciales son invisibles para el individuo en cuyo cuerpo se producen. El cáncer se esconde y se hace pasar por el sujeto (Stacey, 1997, p. 78).

Se puede delinear aquí un paralelismo entre el cáncer de mama y la condición histórica de la mujer, el sujeto oculto ampliamente ignorado, escondido e indetectable en el ámbito de la esfera pública, así como casi invisible durante siglos en los campos académicos, literarios y filosóficos. Las mujeres, como el cáncer y las enfermedades en general, han sido concebidas como el “Otro”. Esta noción se puede relacionar con el concepto de “abyecto” teorizado por Julia Kristeva (1982). El término abyección, ampliamente estudiado en las teorías posestructuralistas, constituye un colapso en la distinción entre lo que funda el Yo y lo que es Otro. De hecho, este principio puede describir fácilmente el comportamiento discriminatorio manifestado en la misoginia. El uso de narrativas pertenecientes a la patografía visual constituye una estrategia poderosa que le permite a la fotógrafa ilustrar encarnaciones de lo

que significa ser mujer y estar enferma, retratando la definición inestable de la fijeza del cuerpo. La fotógrafa argentina negocia así la vulnerabilidad de su cuerpo a través de una agencia visual y autobiográfica.

Brophy y Hladki (2014) ofrecen una vívida contribución a los estudios de la cultura visual, así como a los estudios de la autobiografía y los estudios de la discapacidad; aclaran que la prominencia cultural y política de la autobiografía visual es inherente a la forma en que genera y moviliza críticamente el efecto con fines pedagógicos (2014, p. 6). Para Bennet (2005), las autobiografías visuales promueven una conexión profunda entre el artista y el espectador que implica una “visión empática”. Liffschitz quiere promover un compromiso político, un proceso de pensamiento crítico para explorar una realidad que ha sido marginada por demasiado tiempo. Es nuestra responsabilidad comprometernos con este tipo de obras de arte y considerar estas encarnaciones poco convencionales de la belleza.

La fotógrafa argentina, refiriéndose a su mastectomía parcial en el prólogo de su álbum de fotos, dice: “El hecho de pensar que mi trabajo fotográfico pudiera ayudar de alguna forma a mujeres y hombres relacionados con este tipo de operación o cualquier otra mutilación, me dio un impulso invaluable, de alguna manera incluso el cáncer adquirió un sentido” (2000, p. 6). El pasaje anterior demuestra cómo su trabajo se convirtió en una especie de biografía colectiva y en una ilustración de la responsabilidad pública que va más allá de las categorías estigmatizadas de la literatura y de la narrativa visual y los tabúes construidos por el proyecto patriarcal.

La búsqueda de una identidad públicamente reconocida se refleja incluso en el empleo del blanco y negro como técnica fotográfica y como forma de tecnología visual. Hay una razón perturbadora detrás de la elección del blanco y negro. Una imagen en blanco y negro tiene una calidad casi onírica; el retrato se percibe más limpio y tiene una mayor profundidad que una imagen en color. Una sombra que se pierde en una foto en color puede encontrar su definición en una foto en blanco y negro, y así centrar una mayor atención en el contraste. Sassen, en su estudio sobre la teorización de la fotografía en blanco y negro (2011), subraya la relevancia de esta forma visual para capturar detalles y presencias de maneras perdidas e indescifrables. La autora afirma que la fotografía en blanco y negro crea distancia y, por lo tanto, desestabiliza el significado. No se trata simplemente de la imagen, sino también de la no imagen, todas las presencias que flotan en una especie de penumbra alrededor de la imagen. No podemos ver estas

presencias con los ojos. Sin embargo, podemos verlas teóricamente. En contraste, la fotografía en color deja poco espacio para la distancia y, por lo tanto, para la teoría (2011, p. 438).

La protagonista del trabajo fotográfico objeto de mi estudio decide presentarse como un sujeto alternativo que puede ser apreciado por la mirada del espectador. Liffschitz rescata nuevas pautas de belleza y quiere valorar una inédita representación del cuerpo discapacitado, que deja de considerarse como anómalo, anormal y defectuoso. En este sentido, los colores pierden su envergadura y trascendencia; lo que interesa a la autora es la imagen que está detrás del color y consecuentemente ese método se puede interpretar como una tentativa de diálogo directo, sin interferencias, con el espectador. Para explicar el uso de dicha forma visual en este trabajo, es imprescindible averiguar los aspectos que vuelven tan especial el empleo del blanco y negro. Para repasar estos aspectos, me sirvo de un listado de motivos resumidos en un blog de productos fotográficos (Blogdisefoto, 2014). La primera razón que puede llevar a un fotógrafo a realizar un trabajo de este tipo es la simplicidad: “el ojo siempre agradece la simplicidad, [que] nos permite centrarnos en la belleza del sujeto”. Otro motivo tiene que ver con la fuerza y el dramatismo; se trata de la necesidad de “capturar la intensidad de una mirada, el simbolismo de unas manos esculpidas por el paso de los años o el misterio que encierran los espacios abandonados. El blanco y negro tiene la capacidad de convertir la realidad en literatura”. Cabe destacar el último motivo listado: la ausencia de distracciones. “Este es uno de los aspectos más importantes en la fotografía en blanco y negro. Demasiado color supone una distracción para el ojo y muchas veces impide que reparemos en la magia de una imagen. El blanco y negro nos permite ver la foto y no los colores”. A fin de cuentas, estos argumentos parecen reflejar el objetivo primordial de la obra, que es establecer un diálogo entre el sujeto y los patrones hegemónicos que se presentan no como algo diferido, sino como una realidad alternativa que puede ser tolerada y aprobada. La fotógrafa está trabajando con una zona oscura, que quiere sacar a la luz contando su historia mediante un hilo invisible que une todas las imágenes del cuaderno. El eje temático explora la valoración de este sector de la sociedad mediante un estudio fehaciente e irrefutable, en donde las distintas imágenes se articulan junto con las secciones textuales del libro alrededor del mismo proceso argumentativo; y es ahí donde la imagen latente toma forma, por detrás y más allá de los colores.

Se han realizado muchos estudios sobre la función política de las producciones culturales que implementan al mismo tiempo puntos de vista críticos feministas. Resulta esencial asociar la noción de visualidad con un proceso que nos permite alcanzar una comprensión más profunda y extensa de la esfera pública, al tiempo que nos impulsa a reevaluar y considerar a los Otros olvidados. Los estudios de la autobiografía visual nos ayudan a comprender el valor de las narraciones que incluyen textos e imágenes, como en el libro de fotografías de Liffschitz. Estos textos, basados en la autorrepresentación, el arte, la crítica y el compromiso político, tienen la capacidad de articular aspectos de la experiencia social que escapan tanto de los ámbitos normales de la medicina como de las comodidades de la literatura canónica (Squier, 2008, p. 130). *Recursos humanos* de Liffschitz es un claro ejemplo de producción cultural activista y visual que se enfoca en categorías estigmatizadas y desempeña diferentes funciones, como el testimonio pedagógico crítico, la identificación empática y la conciencia pública. Siguiendo la perspectiva de Mieke Bal, sugiero también la noción de “filosofía visual” (2007, p. 98) para acercarme al arte político y comprometido de Liffschitz que no implica una creencia ingenua en la capacidad de intervención real del arte, sino más bien en su potencial, precisamente debido al papel de la imaginación inteligente, para provocar cambios en la conciencia y la comprensión pública, tanto intelectual como efectiva, de los problemas políticos (Bal, 2007, p. 101).

A pesar de su carácter poco convencional, la identidad queer de Liffschitz, no se asocia primeramente con su sexualidad o su identidad de género. Sus fotografías revelan la forma en que una lectura queer podría aplicarse a todos los individuos que alguna vez se han sentido fuera de lugar ante las restricciones de la cultura dominante, que impone, entre muchos otros, los papeles de género. Así, si una mujer por ejemplo se interesa en el deporte o un hombre en las labores domésticas, puede ser calificado como queer. En este caso, la artista muestra un cuerpo que no corresponde con los ideales machistas y patriarcales de belleza. Su postura y su atrevimiento, exhibidos en sus autorretratos, rechazan la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas como: varón, mujer, heterosexual, homosexual, bisexual o transexual. Por este motivo, la mayor parte de los teóricos queer insiste en la autodesignación de la identidad. Casi todos los trabajos que se proclaman queer comparten una resistencia epistemológica al esencialismo y a las pretensiones totalizadoras. Las postulaciones queer, en su intento de desafiar la normalidad, ofrecen una aproximación teórica que se enfrenta con diferentes

formas de opresión, desde el racismo, la misoginia y el clasismo, hasta el capacitismo o discriminación contra las personas con diversidad funcional.

Conclusión

El objetivo de la teoría queer es desafiar la normalidad y no exclusivamente la heterosexualidad. Muchos teóricos insisten en que el campo de la normalización no se limita a la sexualidad; clasificaciones sociales tales como el género, la raza, la nacionalidad, la discapacidad, etcétera, pueden ofrecer herramientas para plantear una interpretación y una investigación bajo la lente de las posturas queer. Los intereses de la teoría queer se extienden a una deconstrucción más general de la ontología social contemporánea y nacen a partir de estructuras y etiquetas impuestas por la cultura dominante. Los sujetos protagonistas de esta aproximación epistemológica pueden ser mujeres, homosexuales, transexuales, personas obesas y discapacitadas u otras clases de individuos que son considerados desviados o anómalos. Entre los puntos destacados que he repasado está el arte visual de carácter autobiográfico de las fotógrafas Liffschitz y Aguilar. Ambas, con sus proyectos fotográficos, están parodiando la mirada masculina y desafiando sus expectativas.

Las representaciones públicas de la discapacidad y de la obesidad han estado tradicionalmente contenidas de manera convencional en imágenes caritativas, ilustraciones médicas o imágenes prohibidas. Así, las personas con discapacidades y las personas obesas padecen una forma de exclusión de la esfera pública. Este aspecto denota una doble discriminación. Cuando un cuerpo es a la vez de mujer y discapacitado, puede verse como doblemente devaluado y vergonzoso. Un cuerpo de varón con discapacidad, de hecho, a menudo se feminiza y se vuelve vulnerable, si consideramos que históricamente las mujeres y las personas discapacitadas han sido retratadas como cuerpos indefensos, dependientes, débiles e incapaces.

Los cuerpos desnudos de Liffschitz y Aguilar se prestan a una lectura queer incluso porque pueden convertirse en elementos de veneración para una mirada feminista o lesbiana. La forma en que sus cuerpos aparecen en estas fotografías puede convertirse en el objeto del deseo lésbico, porque constituyen el exacto opuesto de las expectativas del heterosexismo. Los trabajos de Somerville muestran que anclar los enfoques queer exclusiva o principalmente en la orientación sexual no hace justicia al alcance potencial

de la crítica queer, lo que desestabilizaría el terreno sobre el cual se puede hacer cualquier reclamo particular de identidad (2002, p. 787). De Beauvoir (1978) habla sobre el acto de conectarse como uno de los principios fundamentales del movimiento feminista, que debe considerarse una actividad colectiva. De la misma manera, Lippard (1984) sugiere que las comunidades artísticas femeninas tendrían que acoger a mujeres de edades, clases y razas diferentes. Las mujeres necesitan salir de su situación de aislamiento, celebrar sus diferencias y usarlas como armas poderosas en la lucha por la igualdad. Delmar (1986, p. 13) subraya que el feminismo suele definirse como un deseo activo de cambiar la posición de las mujeres en la sociedad. Las mujeres están consiguiendo promover estos cambios gracias también al género autobiográfico. Fotógrafas feministas como Gabriela Liffschitz y Laura Aguilar están haciendo un trabajo fundamental por plantear problemas de la humanidad cuando hablan sin palabras sobre los derechos humanos y la situación de desigualdad de las mujeres. Artistas como las que he analizado están creando conciencia, están haciendo público lo que se ocultó durante demasiado tiempo. Las fotógrafas activistas no solo muestran algo, sino que cuentan historias que necesitamos escuchar y tener en cuenta con urgencia. Creo firmemente que la narración visual puede y debe tener un gran impacto en la formación de la opinión pública y en la movilización de reflexiones, debates y protestas, al tiempo que promueve cambios considerables en nuestra sociedad.

Referencias

- Bal, Mieke. (2007). *The Pain of Images*. En Reinhardt, Mark, Edwards, Holly y Duganne, Erina (comps.), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain* (pp. 93-115) Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, Roland. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nueva York: Hill and Wang.
- Beauvoir, Simone de. (1978). *The Second Sex*. Nueva York: Knopf.
- Bennett, Jill. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press.
- Berger, John. (1972). *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation, Penguin Books.
- Blessing, Jennifer. (1997). *Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography*. Nueva York: Guggenheim Museum.

- Blogdisefoto. (2014). ¿Qué hace tan especial el blanco y negro? *DFblog*, 4 de marzo de 2014. Recuperado el 1 de septiembre de 2019 de <<http://blog.disefoto.es/wordpress/que-hace-tan-especial-el-blanco-y-negro/>>.
- Brophy, Sarah y Hladki, Janice (comps.). (2014). *Embodied Politics in Visual Autobiography (Cultural Spaces)*. Toronto: University of Toronto Press.
- Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge.
- Clare, Eli. (2001). Stolen Bodies, Reclaimed Bodies: Disability and Queerness. *Public Culture*, 13 (3), 359-365.
- Delmar, Rosalind (1986). What is Feminism? En Mitchell, Juliet y Oakley, Ann (comps.), *What is Feminism: A Re-examination* (pp. 8-33). Nueva York: Pantheon Books.
- Dowson, Thomas A. (2000). Why Queer Archaeology? An Introduction. *World Archaeology*, 32(2), 161-165.
- Edelman, Lee. (1995). Queer Theory: Unstating Desire. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2 (4), 345-348.
- Emery, Jacob. (2011). Art Is Inoculation: The Infectious Imagination of Leo Tolstoy. *Russian Review*, 70 (4), 627-645.
- Foster, David William. (2007). *Urban Photography in Argentina: Nine Artists of the Post-Dictatorship Era*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Foster, David William. (2017). *Picturing the Barrio: Ten Chicano Photographers*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Frank, Arthur W. (1995). *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie. (2017). Disability Bioethics: From Theory to Practice. *Kennedy Institute of Ethics Journal*, 27(2), 323-339.
- Goldman, Ruth. (1996). Who is that Queer Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory. En Beemyn, Brett y Eliason, Mickey (comps.), *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology* (pp. 169-182). Nueva York: New York University Press.
- Grosz, Elizabeth A. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Hall, Kim Q. (2011). *Feminist Disability Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hawkins, Anne Hunsaker. (1999). *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Hayles, Katherine. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

- Jones, Amelia. (2005). Performing the Other as Self: Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject. En Smith, Sidonie (comp.) *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* (pp. 69-102). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Kristeva, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kuhn, Anette (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres y Nueva York: Verso.
- Lacan, Jacques. (1976). El estadio del espejo como formador de la función del Yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos*, tomo I (pp. 99-105). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Latour, Bruno. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Nueva York: Oxford University Press.
- LeBesco, Kathleen. (2004). *Revolted Bodies?: the Struggle to Redefine Fat Identity*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Lifschitz, Gabriela. (2000). *Recursos humanos*. Buenos Aires: Filolibrari.
- Lippard, Lucy R. (1984). *Get the Message: A Decade of Art for Social Change*. Nueva York: E. P. Dutton.
- Marcus, Laura. (1994). *Auto/Biographical Discourses*. Manchester: Manchester University Press.
- McGavin, Laura. (2014). Cancer Pathography, Comics, and Embodiment. En Brophy, Sara y Hladki, Janice (comps.), *Embodied Politics in Visual Autobiography* (pp. 189-206). Toronto: University of Toronto Press.
- McRuer, Robert *et al.* (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. Nueva York: New York University Press.
- McRuer, Robert y Mollow, Anna. (2012). *Sex and Disability*. Durham: Duke University Press.
- Mulvey, Laura. (2009). *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Rich, Adrienne. (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, 5(4), 631-60.
- Sassen, Saskia. (2011). Black and White Photography as Theorizing: Seeing What the Eye Cannot See. *Sociological Forum*, 26 (2), 438-443.
- Schroeder, Damián. (2008). El lugar del otro en la teoría y la práctica psicoanalítica. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 1 (106), 120-148.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1993). *Tendencies*. Durham: Duke University Press.
- Shakespeare, Tom *et al.* (1996). *The Sexual Politics of Disability: Untold Desires*. Londres y Nueva York: Cassell.
- Schildrick, Margrit. (2002). *Embodying the Monster Encounters with the Vulnerable Self*. Thousand Oaks: Sage.
- Somerville, Siobhan. (2002). Queer Fictions of Race. *MFS: Modern Fiction Studies*, 48 (4), 785-1074.

- Sontag, Susan. (1990). *Illness as Metaphor*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spargo, Tamsin. (1999). *Foucault and Queer Theory*. Londres: Icon Books.
- Spence, Jo. (1986). *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*. Rochester: Camden Press.
- Spence, Jo. (1991). Shame-work: Thoughts on Family Snaps and Fractured Identities. En Spence, Jo y Holland, Patricia. *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography* (pp. 226-236). Londres: Virago.
- Spivak, Gayatri (1986). Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. En Gates, Henry, 'Race', *Writing, and Difference* (pp. 306-323). Chicago: University of Chicago Press.
- Squier, Susan. (2008). Literature and Medicine, Future Tense: Making It Graphic. *Literature and Medicine*, 27 (2), 124-52.
- Stacey, Jackie. (1997). *Teratologies: a Cultural Study of Cancer*. Nueva York: Routledge.
- Vane, Leandra. (2015). *Trophy Wife: Sexuality, Disability, Femininity*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Wendell, Susan. (1996). *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. Nueva York: Routledge.
- Wolfe, Cary. (2010). *What Is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wykes, Jackie. (2014). *Queering Fat Embodiment*. Farnham: Ashgate Publishing Company.