

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 159

*Cuerpos
«irreales»
+ arte insumiso
en la obra de
Argelia Bravo*

*Albeley
Rodríguez*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Cuerpos «irreales» + arte insumiso
en la obra de Argelia Bravo

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 159

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Albeley Rodríguez

**Cuerpos «irreales» + arte insumiso
en la obra de Argelia Bravo**



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



**CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 2013

**Cuerpos «irreales» + arte insumiso
en la obra de Argelia Bravo**
Albeley Rodríguez

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 159

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, enero de 2014

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Armado:
Mosca estudio gráfico
Impresión:
*Taller Gráfico La Huella,
La Isla N27-96 y Cuba, Quito*

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:
978-9978-19-627-4

ISBN Corporación Editora Nacional:
978-9978-19-714-5

Derechos de autor:
Inscripción: 043703
Depósito legal: 005098

Título original: *«Irreales» visibilizados en la obra de Argelia Bravo: arte contemporáneo para la reconfiguración de imaginarios*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura, 2011
Autora: *Albeley Rodríguez Bencomo (correo e.: albeley@facebook.com)*
Tutor: *Edgar Vega*
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0892

Índice

Introducción / 11

¿De qué arte contemporáneo hablamos? / 11

Dialogantes del contexto / 14

La artista Argelia Bravo: el activismo, la in-disciplina, la promiscuidad y la informalidad / 16

Capítulo I

Estrategias múltiples y confluyentes. Las Pasarelas libertadoras de los cuerpos no normados / 23

La videocreación documental revisada a través de los estudios culturales visuales / 26

El video como estrategia / 27

Una lectura de *Pasarelas libertadoras* / 32

Potencialidades del lenguaje del video en *Pasarelas libertadoras* / 34

Ingreso al arte/activismo. El inicio de propuestas que transitan entre el activismo y el arte con lo trans empoderado / 37

Capítulo II

La estrategia performántica o reconfigurando los imaginarios con Rosado Bravo / 45

Arte del performance para una nueva performatividad / 46

Rosado Bravo desde la experiencia subjetiva / 50

Rosado Bravo en la Bienal de la Habana / 52

Desenmascaramiento, performance para nuevas políticas performativas / 55

Estrategias sacadas del «mundo del arte» / 58

El lenguaje del performance / 58

La cita como subversión / 58

La intervención de un espacio / 60

La identificación / 60

El travestimiento / 61

Striptease / 61

La vergüenza / 62

Rosado Bravo contra el arte del performance institucionalizado / 63

La música como doble transgresión / 64

La materialidad de los cuerpos trans deja su impronta en la artista / 65

La insumisión se profundiza / 65

La desfetichización del arte / 66

Capítulo III

Cuerpos marcados. La exposición *Arte social por las trochas... como estrategia para la sanación del cuerpo social* / 69

Arte/Evidencia: La huella como lugar para la interpretación. El levantamiento de los hechos / 71

La raíz del arte/evidencia: el archivo dermocópico / 73

Materializar el arte/evidencia / 77

El arte/evidencia es genealógico / 79

La exposición como estrategia: el espacio en *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú* / 83

Ciudad / 83

Cuerpo / 84

Trochas / 85

Arte contramuseológico / 85

Transindisciplina / 87

Visibilización, no objetivación: «irreales» visibilizados o la puesta en crisis de las formas habituales del imaginario sociocultural en torno al género / 89

Cicatrices insurgentes / 92

(In)Conclusiones. Buscando un giro en los imaginarios sociales / 97

Bibliografía / 103

Anexos / 111

*A Yhajaira Marcano Bravo por su fuerza para no callar
y porque es necesario que sigan abriéndose trochas
a favor de aquellos que, como ella, han sufrido los abusos
de los ciudadanos civiles, las instituciones y el Estado.*

*A Argelia Bravo por permitirme entrar en los meandros
de su extraordinaria capacidad creadora
y por sus trans-indisciplinadas
estrategias de producción de conocimiento.*

*A Carlos Pesantes quien fue de enorme
ayuda práctica en todo este proceso.*

*A mi hijita Manuela Pesantes Rodríguez porque es mi ímpetu
en crecimiento; a mi madre por ser mi compañera
y mi más sabio apoyo cotidiano.*

A mi padre porque es mi ejemplo y mi apoyo.

*A Christian León por tan valiosa interlocución y por la agudeza
de sus observaciones a buena parte de estos textos.*

*A Edgar Vega, por permitirme la ampliación
de mis conocimientos alrededor de los estudios queer
desde el placer de la experiencia, la conversación
y su festivo activismo pero, sobre todo,
por su rigurosa, generosa y amable tutoría.*

Agradezco al Ministerio de Educación Universitaria de la República Bolivariana de Venezuela, al IARTES, a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y a cada uno de los profesores con quienes tuve el gusto de compartir, en especial: Alicia Ortega, Hernán Reyes, Catherine Walsh, Roque Espinosa, Patricio Guerrero y Germán Ferro.

También agradezco al Proyecto Trans por sus aportes conceptuales y vivenciales y por su apertura ante mis planteamientos. Por las fabulosas oportunidades de diálogo y convivencia con mis compañeros de clase y residencia y, a todos aquellos que aportaron para que estos textos fueran posibles.

Introducción

¿DE QUÉ ARTE CONTEMPORÁNEO HABLAMOS?

La (in)definición del arte es más de una. Nadie allí tiene la última palabra. La permeabilidad de este ámbito da acceso a perspectivas y tendencias diversas que se mueven entre las posiciones más esteticistas, aparentemente inocentes y apolíticas pero aliadas (directamente o no) a las hegemonías opresoras y las más declaradamente políticas, rebeldes y emancipadoras.

En medio de esta amplitud, desde finales de los años 60 nuevas búsquedas y posturas cargadas de insubordinación se concretaron en América Latina para liberar, irreversiblemente, al arte de la técnica, de la idea convencional de belleza, de la pared y del pedestal, para expandir sus posibilidades a través del despliegue de las ideas en cualquier medio que se amoldara a las propuestas de creación.¹

En los años 80 se agudizaron las reflexiones y estrategias del arte conceptual latinoamericano en su relación arte-política a raíz de la violencia, las desapariciones y las acciones institucionales al margen de la legalidad y de los derechos humanos. La incidencia de los feminismos, las ideas de resistencia y afirmación de culturas oprimidas, las desobediencias sexuales y las discusiones con respecto a la (in)estabilidad de las identidades encontraron en la rebeldía un interesante factor de cohesión. Estas indagaciones se prolongaron hasta los 90 aunque, según Gerardo Mosquera, desde una posición menos neurótica, fortalecida desde el humor cínico, un mayor sentido cultural del contexto en el que la acción sustituyó a la representación, la astucia y la complejidad teórica.²

Estos procesos, conjugados con las relecturas de los aportes³ de artistas como Duchamp, Warhol y Beuys, fortalecieron dinámicas que parecen, desde

1. Cfr. Simón Hernández *et al.*, *Plástica / Arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura y Vicio producciones, 2005, min. 4'48"-5'01".
2. Gerardo Mosquera, «El arte latinoamericano deja de serlo», en Víctor M. Rodríguez, comp., *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.
3. Aunque este espacio resulta reducido para hablar de las complejidades de lo que estos artistas han aportado a las perspectivas y procedimientos del arte contemporáneo, puesto que además al hacer referencia sobre ellos hay que revisar también sus contextos, me permitiré comentar grosso modo que Marcel Duchamp (1887-1968) le proporcionó a los artistas la libertad de trabajar con cualquier medio en función de sus ideas (las de cada artista), complejizó el papel de la idea, las metáforas y los juegos del lenguaje. En el caso de Andy Warhol (1928-1987), sus aportes estuvieron relacionados con el uso de imágenes de la cultura visual popular que

entonces, estar en un territorio siempre desconocido en el que no es fácil determinar qué es y qué no es arte.

La noción de arte contemporáneo⁴ que manejaré en esta investigación es la de aquel arte que se escabulle porfiada, insistentemente, de los campos y discursos legitimados.⁵ Aquel que se asume como crítico de lo que se entiende por real y de lo que se da por sentado. Esta orientación del arte se reconoce en las dinámicas de lo múltiple e inesperado, y está instalada allí donde los discursos se «contaminan» indisciplinadamente unos a otros, para disolver las estructuras taxonómicas que otrora intentaron darle tiránico orden al entorno.

Ese arte contemporáneo es el ámbito en el que los trabajos de los artistas apuestan a una posición cuestionadora de los esquemas de las vanguardias y, en el que se inscriben aquellos creadores que se sienten ligados con la necesidad de revisión pertinaz de los códigos, haciendo patente su fuerte deseo político de hacer actos de resistencia (Deleuze, 1987: 8'18"), promover cambios significativos en el imaginario social e ir en contra de la representación como estatus relegador.

desacralizaron muchos mitos del arte moderno con respecto a la originalidad y la gran obra, esto, junto con la utilización de técnicas bastardas de las bellas artes como la serigrafía o, también, el grabado con orine. Pero además, muy pertinente para esta investigación, según apunta Douglas Crimp, cuando cita a Thomas Crow: «Warhol pasa del mero sentimiento humanista al compromiso político», Douglas Crimp, «El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer», *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Barcelona, AKAL, 2005, p. 168. Más adelante señala que este artista «desprecia y desafía la coherencia y la estabilidad de toda identidad sexual. Ese es el significado de *queer*, un significado que necesitamos urgentemente ahora, con toda su riqueza histórica, para contrarrestar tanto la normalización de la sexualidad como la cosificación de la genealogía de la vanguardia por parte de la historia del arte» (D. Crimp: 174). Joseph Beuys (1921-1986) por su parte, aportó el *concepto ampliado del arte* en el que, a través de sus reflexiones, de sus acciones y de sus obras insistió en sacar al arte del aislamiento social, a la idea con respecto al resto de las cosas del mundo y la creación con respecto al espacio público. Este artista afirmó que «cada hombre es un artista» (Joseph Beuys y Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Visor, 1995), lo que le dio al arte una dimensión que conjugaba política y espiritualidad. Beuys desplegó sus acciones en zonas desfavorecidas y cargadas de inestabilidad social para legitimar la capacidad creadora de quienes expresándose con sensibilidad artística no hacían ningún tipo de puente con el arte.

4. Guisande Dorado parafrasea a Alfred Barr para acotar la referencia histórica sobre el origen del término *arte contemporáneo*, indicando que «comenzó a emplearse de manera institucional, probablemente por primera vez por el movimiento belga *Art Contemporain*, hacia 1905 y tiempo después por el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en 1948, precisamente contra los postulados teóricos del arte moderno». Yanin Guisande Dorado, «Arte contemporáneo, importancia y penuria. Los estudios culturales como posible nueva perspectiva», en *Discurso visual*, revista digital No. 8, enero-abril, México DF, CENIDIAP, 2007, discurso visual, <<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/aportes/apoyanin.htm>>. Fecha de consulta: 2 de septiembre 2008.
5. Cfr. *Ibid.*

De manera que me he comprometido con la indagación de una de las maneras en que el arte contemporáneo cristaliza sus potencialidades para cumplir un rol fundamental en la conformación de nuevas maneras de pensar y percibir el contexto en que se vive.

Así pues, siendo uno de mis ámbitos más frecuente aquel arte contemporáneo al que me he referido, me planteo responder, en las páginas que siguen, cómo las propuestas desarrolladas por la artista venezolana y *transindisciplinaria*⁶ Argelia Bravo, tienen la capacidad de incidir en el imaginario social y las relaciones socioculturales con respecto a lxs⁷ transgénero en *Pasarelas libertadoras* (videocreación documental, 2007); *Rosado Bravo* (performance, 2004-2009); *Arte social por las trochas. Hecho a golpe, patá y kunfú* (proyecto y exposición, 2007-2010).

Pretendo confrontar, a través de esas propuestas de Bravo sobre los cuerpos *trans*,⁸ cómo los mecanismos simbólicos del arte actual son capaces de abordar problemáticas complejas en torno a una de las formas más aberrantes de discriminación, desde la comprensión articuladora de los órdenes socioculturales y políticos para transformar las ideas preconcebidas y aportar a la construcción de otro funcionamiento de la esfera pública, uno que reconozca la multiplicidad irreductible de cuerpos y culturas.

Desde esos enfoques me he planteado trabajar con un aparato crítico que funciona desde la transdisciplinariedad crítica brindada por los estudios de la cultura, ya que estos permiten generar otros modos de vinculación con espacios problemáticos que han quedado funcionalmente ocultados por las perspectivas cerradas de la historia del arte canónica y sus métodos.

6. Líneas abajo, en el cuerpo de este texto, explicaré el término *transindisciplina*.
7. Ya las feministas habían desplegado perseverantemente varias luchas por el reconocimiento verbalizado del género femenino en el lenguaje, ahora, con los aportes de la teoría queer, debido a que su propuesta postula que el género es una construcción cultural y una coerción social, han propuesto en la práctica, el uso de la «x» en lugar de la «o» y de la «a», e incluso el uso de la «@», puesto que aún si se presentan ambos en combinación reproducen la ideología binarista. Es compartiendo esas prácticas que utilizaré la «x», aunque solo lo haré cuando sea necesario, para poder escapar de las rígidas marcas de género presentes en nuestro idioma castellano.
8. La palabra *trans* es usada con mucha frecuencia por la artista Argelia Bravo en cada una de sus propuestas y, antes, por la comunidad con la que ha trabajado, las transgénero de masculino a femenino. *Trans* es una contracción del término general *transgénero*, que define un estado de la identidad que no se corresponde con el «género asignado» (hombre o mujer), en función del sexo genético o físico. Este término se aplica a individuos, conductas o grupos y las tendencias diferenciadas que los caracterizan con respecto a los roles normativos que, habitualmente, son asignados al nacer, y del rol que tradicionalmente tiene la sociedad. Pero *trans* es también una posición y una condición política que no implica ninguna forma específica de orientación sexual.

La importancia de los estudios culturales para el arte contemporáneo, está en el tránsito desde una lectura ortodoxa de la historia del arte hacia una complejización que tome en cuenta los aspectos políticos.

Sin embargo, hay que decir que «lejos de abandonar la historia, los estudios culturales trabajan para sustituir esta historia reificada del *arte* por otras historias relativas [...] lo que está en juego no es la historia *per se*, que en todo caso es una ficción, sino qué historia; de quién es esa historia y qué intención tiene» (D. Crimp, 2005: 170).

Ese marco transdisciplinario (o *transindisciplinario*, para ser más coherente con las discusiones de estos textos) que me he planteado para esta investigación, se moviliza básicamente, entre la crítica del arte contemporáneo;⁹ los estudios de la cultura¹⁰ y la discusión impulsada por autoras como Gargallo, Butler, Haraway y Preciado. Esas perspectivas constituyen el principal canal de interlocución con cada una de las propuestas de Argelia Bravo, junto con los requerimientos que cada obra tiene de una aproximación distinta según el medio utilizado por la artista, su historia y sus directrices discursivas.

Es decir, comparto el criterio de Douglas Crimp cuando expresa que se hacen necesarios análisis más abiertos de lo que está ocurriendo con el arte contemporáneo, y más aún cuando se trata de trabajos que apuestan por su articulación con las dinámicas y problemáticas de tipo sociocultural y político (Crimp, 2005: 159).

DIALOGANTES DEL CONTEXTO

Sin ánimo de dispersar demasiado, pero con la necesidad de contextualizar las reflexiones de esta indagación, me veo en el compromiso de reseñar muy brevemente la experiencia de dos posiciones en el arte contemporáneo en Venezuela (lugar geopolítico de enunciación que es común entre la artista y quien escribe este texto) que discuten con la creación de Argelia Bravo.

9. Siguiendo a Bourriaud, la crítica es la tarea que consiste en estudiar la producción artística del presente, con herramientas actuales (no podemos aplicar las mismas que se aplicaron desde la perspectiva de historia del arte en los años 50 o 60) y entendiendo al arte contemporáneo como espacio de intersticios sociales que escapan de las lógicas habituales de relaciones de consumo y, donde se desarrollan proyectos culturales y políticos alternos, posibles.
10. Entendidos los estudios de la cultura, *grosso modo*, como un campo de revisión de fenómenos y prácticas culturales que entrecruza los aportes de distintas disciplinas como la comunicación, la teoría social, la teoría literaria, la teoría de los medios de comunicación, el cine, la antropología cultural y visual, la filosofía, entre otras, para analizar el contexto político y social y desmontar críticamente las relaciones con el poder.

En los últimos años de la producción artística venezolana han emergido algunos artistas que se han propuesto trabajar desde obras que se posicionan alrededor de preocupaciones de orden social y político que pueden resultar fundamentales para las dinámicas del país y de Latinoamérica y, devienen, desde allí, en reflexiones de problemas sociopolíticos, ecológicos, económicos y culturales de importancia internacional.

Las búsquedas del arte actual por parte de un reducido número de artistas en el contexto venezolano se plantean el cuestionamiento de los discursos y prácticas naturalizadas a partir de obras de carácter pronunciadamente político. Entre ellos, los artistas, investigadores y activistas¹¹ (simultáneamente) Juan José Olavarría y Juan Carlos Rodríguez.

Juan José Olavarría (1969)

Con formación de artista plástico, este creador ha trabajado en temáticas que entrecruzan simultáneamente varios aspectos en torno a la historia y la memoria nacionales. Sus revisiones están hechas desde imágenes que, siendo emblemáticas, fueron enterradas, en parte, por la velocidad en que los medios de comunicación masiva superponen nuevos acontecimientos antes de que podamos procesar reflexivamente su densidad e importancia.

Este artista retoma momentos específicos de la historia venezolana para develar espacios estratégicos de olvido, muchas veces dejados así –quizá a propósito– por los relatos oficiales. Su trabajo resquebraja el imaginario nacional alterando el orden desde las imágenes suspendidas, pero rescatables de la realidad sociopolítica junto con aspectos como la represión o la violencia.

Juan Carlos Rodríguez (1967)

Artista visual y teólogo de formación, docente, activista comunitario y gestor cultural, ha venido desarrollando abordajes que se acercan al proceder del etnógrafo. Sin embargo, este artista ha planteado serios cuestionamientos a la antropología, la psicología social y a todas aquellas ciencias sociales en cu-

11. Entendiendo esta relación, la del activismo, fuera de la institucionalización conveniente, acomodada, que negocia con la performatividad y funcionaliza la cultura a favor de sus avances en los espacios de poder, a la que ha apuntado Yúdice, es decir, comprendiéndolo más como canal que colabora con la concreción efectiva de la reconfiguración de los imaginarios sociales. Cfr. George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

yas prácticas tradicionales prevalece la distancia crítica. Su trabajo se inscribe dentro de las «experiencias del arte contemporáneo que se plantean problemas metodológicos colindantes con las ciencias sociales, y que asumen, tanto el carácter político de sus propuestas como el carácter contextual de las mismas» (Rodríguez, 2003: s/p). Así sus obras son producto de un arte en contexto y, generalmente en co-autoría con agentes que están fuera del campo del arte y habitan sus propias problemáticas como comunidad, o para decirlo con mayor sencillez, con los vecinos del barrio.

Este artista tiene como premisa el participar del mundo-de-vida de la comunidad como contraposición fundamental al hábito de ingresar a las comunidades y apropiarse autoritariamente de sus elementos formales o culturales para, luego, mostrarlos en alguna sala de exposiciones donde pueda reafirmarse como autor.¹² Su perspectiva se empeña, más bien, en generar procesos colectivos de edificación o revisión del conocimiento, desde la comprensión conjunta de la trama social en todas sus dimensiones.¹³

LA ARTISTA ARGELIA BRAVO: EL ACTIVISMO, LA IN-DISCIPLINA, LA PROMISCUIDAD Y LA INFORMALIDAD

Argelia Bravo, como Butler en *Género en disputa*,¹⁴ también se declara promiscua intelectualmente debido a que no es fiel a ultranza a ninguna teoría o metodología y, del mismo modo, se declara investigadora social informal, como aquellos que no entran en el tipo de trabajo oficialmente reconocido como tal. La propia artista expuso su postura en un texto que enmarcaba las reflexiones de su más reciente exposición:

expondré las metodologías aplicadas y la pertinencia de las variadas prácticas del saber desde la indisciplina, la promiscuidad y la informalidad; siempre con el objetivo de proponer modestamente otras formas de hacer activismo político,

12. Cfr. Juan Carlos Rodríguez, «Entrevista al artista Juan Carlos Rodríguez por Javier León», CEEIPC, min. 2'51"-3'31"', en CEEIPC, <<http://talkceeipc.blip.tv/file/1858767/>>. Fecha de consulta: 6 de mayo de 2010.
13. El trabajo más conocido de Juan Carlos Rodríguez, hasta ahora, es *Con la salud sí se juega* (2001-2002), posteriormente contó con un libro homónimo de triple autoría entre el artista, un líder comunitario, Víctor Cárdenas «Cuni» y una psicóloga social: Zurizaday Cordero. Cfr. Juan Carlos Rodríguez, Zurizaday Cordero y Víctor Cárdenas «Cuni», *Con la salud sí se juega*, Caracas, Fundación de Arte Emergente, 2006.
14. Cfr. Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 11.

otras formas de hacer conocimiento y otras formas de acercarnos a las realidades lejanas a nuestro propio mapa de vida para ayudar a acabar con la indiferencia de muchos y muchas llamados ciudadanos que prefieren hacerse la idea de que ellas, las transformistas, son un mal necesario, un depositario de basura en las esquinas de la Av. Libertador (Bravo, 2009: 4).

A esta artista la crítica llegó a calificarla como artista multidisciplinaria con el objetivo de esclarecer que sus obras no emergían únicamente de la visualidad y la plástica, si no que reunían muchos otros elementos tanto técnicos como conceptuales. En este sentido, el trabajo de Argelia Bravo concentra una multiplicidad de disciplinas que van desde diversas modalidades del arte hasta diversas metodologías de trabajo. Sin embargo, la noción de multidisciplinariedad limita la comprensión del trabajo de Bravo, ya que, aunque se hable de varias disciplinas, el poder de las mismas por separado se deja intocado (Douglas, 1996).

La propia Argelia Bravo, en el trayecto hacia su último trabajo *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú* (exposición, Caracas, 2009-2010), decidió reconocerse como *transindisciplinaria*. Pero el prefijo *trans* cumple aquí simultáneamente dos funciones semánticas: el *trans* que se enlista en el tipo de investigación que complejiza sus búsquedas al traspasar la fragmentación del conocimiento hiperespecializado, es decir, al romper la defensa ideológica del poder sobre determinadas zonas del saber, lo que es propio de las parcelas disciplinarias.

Desde esa intención de ruptura la artista se propuso estudiar simultáneamente distintas disciplinas y metodologías que incluyen trabajo de campo, análisis sociológico y antropológico, medicina forense, distintas manifestaciones y teorías del arte, técnicas criminalísticas, entre otras ciencias sociales y humanas, junto con las relaciones afectivas y de intercambio con las *trans* de la avenida Libertador de Caracas, para poder proponer desde la metaforización y relativización de esas prácticas, un vuelco en la manera de percibir a estas personas en la más extrema situación de la vida precaria (Butler, 2006) debido a la decisión contranormativa que tomaron sobre sus cuerpos.

Pero también ese prefijo *trans* hace referencia a que Argelia Bravo, tras las reflexiones surgidas de sus diversas investigaciones y obras, asume su cuerpo y su manera de pensar desidentificada de las «maneras de ser desposeído» que el medio social le impone a quienes se mantienen «fuera de uno mismo» (Butler, 2006: 38).

Por otro lado, la posición *indisciplinaria*, es también una decisión intelectual que, sin ser del todo consciente aún, se hace correspondiente con las polémicas teóricas que buscan trabajar a partir del conocimiento, sin dejar de combatir frente a las imposiciones epistémicas provenientes de los territorios

hegemónicos del saber, por lo que el *locus enuntiationis* frente a la modernidad occidental tiene un valor irrevocable (Castro Gómez y Mendieta, 1998: 11).

Bravo trabaja, desde hace más de 15 años, desde una posición siempre crítica y exigente: el activismo de género, la videocreación documental y la insurgencia política engranada de modo indivisible con los lenguajes del arte contemporáneo desde sus capacidades transformadoras y como medio para la construcción de luchas simbólicas y efectivas contra la discriminación, a favor del derecho a la diferencia (género, cultura, origen étnico) y contra los abusos de poder y autoridad. A partir de estos elementos discursivos genera cruces entre experiencias ordinarias (vida cotidiana: la vestimenta, los actos de cocinar y comer, la charla entre amigos) y experiencias extraordinarias (performances y marchas, obras: videoarte, instalación, pintura, fotografía, etc., documentales, ponencias, artículos y otros textos).

La artista Argelia Bravo es hija de la guerrilla, es decir, es hija del legendario guerrillero venezolano Douglas Bravo y de su entonces compañera Argelia Melet. Nació en el contexto de los años de más dura represión del gobierno «democrático»¹⁵ de Venezuela y en medio de la más ardua actividad de las reyertas guerrilleras y de las izquierdas del país. Su nacimiento tuvo lugar en la clandestinidad viviendo, desde entonces, en una realidad plena de conflictividad política. Aquellas circunstancias repercutieron contundentemente en sus actuales propuestas y perspectivas en las que indaga la historia contemporánea nacional desde una óptica personal que desafía e invierte el discurso histórico y lo politiza desde la implicación y el compromiso íntegros, provocando el estudio de las tácticas, herramientas y estrategias de la guerrilla, para aplicarlos a las prácticas del arte, entendidas como aquellas que deben ser transformadas del espacio pasivo para la contemplación en arma de influencia social, ecológica¹⁶ y política.

15. Uso el entrecomillado en la palabra democrático para relativizar el período de 40 años de gobiernos que, ejerciendo su poder, desplegaron una intensa represión del Estado que fue ejercida contra los dirigentes de la izquierda nacional. Aquellos que disientían y protestaban por las políticas llevadas a cabo, fueron torturados, desaparecidos y/o asesinados clandestinamente. Entre quienes sufrieron esas políticas estuvieron muchos que decidieron irse a la guerrilla, armarse e internarse en territorios inhóspitos de Venezuela, comprometidos con el sueño de lograr políticas menos hipócritas por medio de la lucha armada. Los gobiernos venezolanos, desde 1958 se autodenominaban democráticos por el solo hecho de simular ser elegidos mediante el voto, pero se trataba de una democracia representativa que, la mayor de las veces solo representó y benefició los intereses de los grupos de poder.
16. Ecológica porque Argelia Bravo no escinde la lucha política feminista y decolonial del debate por modos de vida menos agresivos con el planeta en que vivimos. Actualmente la artista trabaja en un proyecto que no menciono en el texto debido a que se dirige a otras problemáticas. Sin embargo es oportuno decir aquí, brevemente, que el proyecto de *La guerrilla culinaria* (planteado por Bravo a partir de 2008) está enfocado, desde una perspectiva feminista,

En cuanto a mi implicación puedo decir que, he intentado dar peso a mi práctica como generadora de debate y conocimiento, la cual se somete a las mismas exigencias de responsabilidad social a las que están sometidos todos los involucrados con el campo de la cultura, esto es, sintiéndome exhortada a «favorecer un intercambio humano diferente al de las <zonas de comunicación> impuestas» (Bourriaud, 2008: 16).

Consciente de mi rol como agente social, busco proponer, difundir y discutir formas intersticiales dentro de lo social para escapar de lo que Bourriaud llama «el imperio de lo previsible» (2008: 7).

Fruto de los criterios heteronormativos, la violencia física y simbólica es efectuada cotidiana y naturalizadamente «contra aquellos cuyas vidas no están del todo consideradas como tales, que viven en un estado de privación entre la vida y la muerte» (Butler, 2006: 45), como es el caso más radical: el de los trans.

Por esto, al apropiarme de los planteamientos que nutren la categoría de «irreal», creada por Judith Butler, pienso mi propio trabajo como una contribución de carácter no solo académico, sino también político, en aras de una organización social más equitativa y respetuosa de las diferencias.

La idea de sujetos «irreales» hace referencia a aquellos sujetos que no son considerados vidas humanas (no son ni siquiera oprimidos, pues en estos hay un grado de existencia; los irreales no existen) y, esto, debido a que no encajan en ningún espacio dentro del marco dominante de lo que se considera humano y que permite, entonces, que esa deshumanización abra paso a la violencia física que la legitima.

La categoría «irreal» atraviesa y motiva las reflexiones planteadas a lo largo de los capítulos que siguen, porque esta «irrealidad» de lxs trans constituye un elemento potenciador que canaliza la extrapolación de la «experiencia de vulnerabilidad a la vulnerabilidad que otros sufren» (Butler, 2006: 43).

En suma, puedo decir que esta investigación ha intentado reconocer y desmenuzar las estrategias presentes en la obra de Bravo con respecto a los lla-

a la crítica del *fast food* a través de la recuperación de las prácticas culinarias de las madres venezolanas como agentes de guerrilla desde la alimentación local. La cocina casera funciona entonces, como canal para la preservación de la soberanía alimentaria, la restauración de los cuerpos que piensan y luchan por relaciones políticas más equitativas, la insurgencia contra la imposición de aspectos culturales y sociales que producen desarraigos peligrosos y la protección de los recursos naturales que se ven constantemente agredidos por las transnacionales.

Nota: La información aquí reseñada fue obtenida en conversaciones con la artista alrededor de febrero de 2008. Para entonces no se contaba con ningún texto, con el tiempo incluso el título aquí usado cambió para transformarse, avanzado el año 2009, en el *Frente de liberación cultural María Moñitos* y, en 2010, en el *Comando María Moñitos*, figura con la que, con curaduría a mi cargo, desarrolló la exposición y acciones titulada *Aula 7. Escuela de Cuadros y Pepas* (Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, mayo-agosto de 2012).

mados sujetos «irreales», para identificar los elementos que conforman un caso de la capacidad que pueden tener los lenguajes del arte para incidir en los imaginarios sociales y las relaciones socioculturales.

Los estudios aquí ofrecidos se articulan en tres partes en las que expongo mis perspectivas sobre tres propuestas distintas desarrolladas por Argelia Bravo, artista a quien le he hecho seguimiento a lo largo de más de una década (cada vez con mayor anclaje en el diálogo y el intercambio). Los temas abordados han fortalecido, tanto en la artista como en quien suscribe, la irrevocable ligadura con la superación de los estigmas implantados sobre las vidas catalogadas como torcidas, siniestras, aberradas, etcétera.

En el capítulo I indago la videocreación documental *Pasarelas libertadoras* (2007), como el trabajo con el que Bravo tuvo sus primeras aproximaciones a fondo con las vidas trans.

La revisión de este video está hecha siguiendo algunos criterios de los estudios de la cultura visual, como ámbito que discute críticamente el posicionamiento del arte como estructura de poder, pero también como conjunto de criterios que son compatibles con las estrategias de la artista.

En el capítulo II examino los componentes del performance art *Rosado Bravo* en dos versiones distintas (Caracas, 2004 y La Habana, 2009). Para esta propuesta me he interesado en sondear las estrategias de Bravo a partir de la trama entre las potencialidades transgresoras del arte del performance y la performatividad de género, pero también en el contraste cultural entre una y otra versión y en los componentes que colocan en discusión las legitimidades del «mundo del arte».

Finalmente, en el capítulo III reviso la propuesta *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú* (2009-2010), exposición compuesta por varios medios a través de los cuales la artista trabaja con la noción de *arte/evidencia* creada por ella misma, con el objetivo de develar los diversos mecanismos de discriminación ejercidos sobre el cuerpo físico de la trans Yhajaira.

Mi recorrido por esta propuesta está delimitado por tres aspectos: el *arte/evidencia* como posibilidad de descifrar la huella que da cuenta de lo ocurrido; la exposición como conjunto estratégico y, la visibilización de las trans, como cuestionamiento a las formas habituales del imaginario sociocultural en torno al género.

Queda el lector invitado a ingresar en estos debates, a intercambiar preocupaciones y a participar de las tensiones en torno al arte contemporáneo y sus lazos con el ámbito social, las ciencias que lo estudian, las políticas cul-

turales¹⁷ y las relaciones en torno al género, de los cuales ahora este texto es un pequeño, modesto, aporte que pretende enriquecer la gama de opciones a favor de la permanente deconstrucción de los imaginarios sociales y en función de algo más que la liberación (vista como un punto de llegada), de la insurgencia.

17. A las políticas culturales se las debe entender más allá de la institución Estado-nación (que es apenas un fragmento del amplio espectro de dinámicas emergidas de la esfera social) como modos de organización de lo simbólico y, también, estrategias de los agentes sociales para mediar entre lo social y lo político. Cfr. Carmen Hernández, «Las políticas culturales, los museos de arte y el pueblo», en *Question*, Año 2, No. 21, marzo, Caracas, *Question*, 2004, p. 37. Estas negociaciones incluyen los aportes, para bien o para mal, del campo del arte (artistas, curadores, exposiciones, etcétera).

CAPÍTULO I

Estrategias múltiples y confluyentes

Las *Pasarelas libertadoras* de los cuerpos no normados

Nuevos caminos han sido propiciados en los estudios culturales en América Latina a raíz de las nuevas manifestaciones de ciertas dinámicas sociales. En los últimos años estos enfoques han cobrado un impulso de apertura que ha dado paso al conocimiento de las complejidades de tramas de investigación antes solapadas. En la actualidad, los aportes de los estudios culturales han alcanzado importantes incidencias. En esa relación se está produciendo el diálogo entre los estudios culturales, los activismos, las prácticas simbólicas y las prácticas de género.

Los alcances iniciales dados por los aportes de las diversas formas de feminismo¹⁸ en las esferas de la vida social y cultural acerca del reconocimiento

18. Francesca Gargallo apunta la imposibilidad de que exista un único pensamiento feminista. Según la autora hay feministas de derecha que reivindican los derechos que tienen las mujeres a no sufrir violencia, pero se adhieren a los juicios morales y religiosos en contra del derecho de la mujer sobre su cuerpo, contra el aborto, contra las disidencias sexuales y, a veces, también contra la anticoncepción, esta tendencia defiende a las mujeres que entran en sus modelos (clase social y posiciones ético-religiosas). Luego, hay una amplia diversidad entre las que se encuentran movimientos indígenas, como el zapatista, ecofeministas, feministas que revisan la historiografía nacional para reivindicar las participaciones del sujeto mujer en su historia, feministas teóricas de las dinámicas políticas y sociales, el poder y la violencia, deconstructoras de lo heroico, etcétera. Cfr. Francesca Gargallo, *Ideas feministas latinoamericanas*, Caracas, El perro y la rana, 2006.

Por otro lado, al igual que José Antonio Navarrete, Gargallo señala la diversidad de cosmovisiones, ideologías, sistemas interpretativos y contextos sociohistóricos que marcan cada feminismo.

Los primeros feminismos activaron sus esfuerzos con relación a las luchas de igualdad entre la mujer y el hombre pero su ideal de emancipación se apoyaba en el modelo de progreso y en la participación de la generación de capital (hoy en franco declive) con la respectiva equiparación salarial y profesional.

A partir de los años 60, con la entrada en crisis del proyecto moderno se inician cambios sustanciales en los movimientos feministas, entonces, según apunta Navarrete, el feminismo de la igualdad da paso a un feminismo que se caracteriza por sus diversas manifestaciones: esencialista, culturalista, lingüístico, freudiano, antifreudiano, entre otros, con lo cual se instaló el llamado feminismo de la *diferencia* cuya concepción esencialista de lo femenino fue estableciendo una visión ginocéntrica. También desde los 60 comenzaron a aparecer diversas tendencias del llamado feminismo *construccionista*, el cual entiende la diferencia

y participación de la mujer en las distintas instancias de esas esferas, han sido insuficientes para la comprensión del amplio abanico de diversidades sexuales. No obstante, de la relación entre el activismo feminista, los estudios culturales y el activismo de las diversidades sexuales, han surgido propuestas teóricas, artísticas y culturales, que han apoyado la visibilización de las prácticas trans.¹⁹ Dichas prácticas actualmente no solo inciden en el ámbito de las diversidades sexuales y de sus respectivas plataformas programáticas, sino que han propiciado aportes muy sugerentes y significativos tanto en el ámbito académico, como en el de las mismas prácticas artísticas y culturales.

Precisamente con relación a esa última referencia, es que he emprendido este trabajo, en el que el interés se ha centrado en la observación y análisis de los modos en que la comunidad trans de Caracas, ha convocado el estudio e impulso creativo de la artista y activista venezolana Argelia Bravo.

En este capítulo me propongo analizar las estrategias de visibilización y las propuestas de reconfiguración de los imaginarios sociales con respecto a las trans,²⁰ llevadas a cabo por

como hecho discursivo y promueve la construcción de nuevas subjetividades. Cfr. José Antonio Navarrete, «Siéntate, va a ser largo», en Carmen Hernández, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, Caracas, Monte Ávila, 2007. Estos feminismos construccionistas, cuestionan las identidades homogéneas, los binarismos y las naturalizaciones de las representaciones de masculinidad y feminidad como productos del sistema cultural hegemónico y, desde estas propuestas críticas, han contribuido al replanteamiento de la concepción de los sujetos sociopolíticos, más allá de lo que Butler llama «la realidad de género». Es importante que acote que en la actualidad las reflexiones tienden, cada vez más, a mostrar su comprensión sobre que «no es preciso que exista un «agente detrás de la acción», sino que el «agente» se construye de manera variable en la acción y a través de ella» (J. Butler, 2007: 277-278).

19. El término *trans* se utiliza aquí tal y como lo han explicado los autores de *La imagen in/decente*, esto es, como abarcador de varios tránsitos en el plano de la sexualidad no hegemónica: transgeneridad, transexualidad y travestismo. Cfr. Cosme Carlos *et al.*, *La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

En cuanto a la realidad extrema vivida por las trans en Caracas, se puede decir que se trata de una violencia que rebasa los límites de lo experimentado por cualquier ciudadano. Las trans, estando en el margen de la ciudadanía no suelen tener derechos en el mundo, pero en Caracas los transfóbicos juegan al tiro al blanco en la avenida Libertador; la policía, tal y como lo relatan todas las chicas en *Pasarelas libertadoras*, abusa de su autoridad sacando provechos monetarios y sexuales o agredidiéndolas incluso hasta la muerte; y los medios, como también es denunciado en la experiencia peruana sobre este asunto (*ibid.*), hacen mutis absoluto frente a la muerte de cualquier trans violentada. Como ha apuntado reiteradamente Butler se trata de vidas que no son consideradas humanas y por lo tanto no merecen ser lloradas.

20. A partir de aquí me referiré con mayor frecuencia a un tipo de lo trans, el de masculino a femenino, ya que es ese el tránsito más presente en el trabajo de Argelia Bravo.

Argelia Bravo a través de *Pasarelas libertadoras*,²¹ una videocreación documental realizada en 2004, editada y publicada en 2007 y más recientemente (2009) reajustada. Pretendo entrar en las rutas ocultas de *Pasarelas libertadoras*, principalmente bajo los enfoques de lectura delineados por los estudios culturales y visuales para condensar mis observaciones repasando el camino de germinación del arte/activismo seguido por la artista, junto con el desarrollo de mecanismos de empoderamiento de los sujetos «irreales», las trans, desarrollados en el proceso de realización de ese audiovisual.

Pasarelas libertadoras se compone de una investigación y realización audiovisual que relata (con y no sobre ellas) la vida de varixs trans; cómo fueron expulsadas de sus familias y cómo la policía y los médicos, que representan instituciones de poder, se muestran autorizados para ejercer la tortura y/o la exclusión de sus legítimos derechos. Esta propuesta fue producida casi simultáneamente con otra serie de activismos que involucraron a la fundación de



Fotogramas de la introducción de *Pasarelas libertadoras*, 2007-2009.

21. La avenida Libertador (a la que alude el título *Pasarelas libertadoras*) de la ciudad de Caracas es el espacio en el que, de noche y hasta la madrugada, circulan las trans. Esta avenida es su medio de vida (allí trabajan, se relacionan, salen al contacto con las dinámicas urbanas), aunque también de muerte (allí los transfóbicos y otros agentes de violencia juegan a la cacería de trans con sus armas de fuego y también es el lugar donde la policía abusa de su poder).

TransVenus de Venezuela, una organización que lucha por los derechos fundamentales de las *trans*, de la que Bravo es co-creadora.²²

LA VIDEOCREACIÓN²³ DOCUMENTAL REVISADA A TRAVÉS DE LOS ESTUDIOS CULTURALES VISUALES

Frente a los modelos impuestos por los actuales medios masivos en los que la imagen juega un papel determinante en cuanto al ámbito cultural, la construcción de subjetividades y los patrones políticos que conducen las dinámicas sociales, se plantea la necesidad de lograr posicionamientos ideológicos alternativos que se reconozcan desde su *locus* de género, clase, edad y raza.

Se hace necesario, desde esta perspectiva, proponer una lectura *otra* de la *economía visual*, concepto que se puede entender siguiendo la denominación que Débora Poole²⁴ le da a los intercambios representar-ver-representar, esto es, más allá de la forma en que se crean comunidades en torno a códigos simbólicos específicos.

Poole entiende que la economía visual es el modo sistemático como se organiza el campo de la visión y la influencia del mismo en las relaciones sociales, el poder y la desigualdad según su producción, circulación y consumo. La autora, por ejemplo, establece diferenciaciones, marcadas por la dominación, entre la realidad de esta economía en Europa o los Andes.

También José Luis Brea hace referencia a la denominación de economía visual, concibiéndola como «la comprensión activa de toda dinamicidad

22. Bravo, a partir de la experiencia de investigación y elaboración del video *Pasarelas libertadoras*, es cocreadora de la *Fundación TransVenus de Venezuela*, dedicada a la revisión de la legislación y los derechos de transgéneros y transexuales, así como al ejercicio de diversas acciones públicas que denuncian los atropellos que sobre esas personas se ejecutan permanentemente.
23. Pienso que es más adecuado el término «videocreación documental» debido a que intento establecer una diferenciación entre la producción en video documental generada por los medios masivos y la generada por otro tipo de agentes, en este caso, por una artista multidisciplinaria con consciencia de los medios que utiliza. A esta idea vinculo lo expresado por Mario Perniola quien, haciendo una dura crítica a la sociedad de la comunicación, plantea que la estética es una especie de vía de escape a la obnubilación cualidad que pretendo subrayar al llamarla videocreación. También es necesario distanciarla de la denominación de «videoarte, cuyas connotaciones se dirigen cerradamente al campo del arte excluyendo otras posibilidades de propuestas estéticas. producida por los massmedia, y le otorga una cualidad de «desestabilización del interés mundano» Cfr. Mario Perniola, *Contra la comunicación*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 87.
24. Cfr. Débora Poole, *Visión raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

procesual en base a la cual la constitución del yo y sus imaginarios se juega en procesos complejos de producción y consumo con relación a la visualidad cultural» (Brea, 2005: 10).

Brea señala más adelante que es necesario descentrar la *episteme escópica* sobre la cual se ha universalizado una determinada economía visual lo cual es viable, según el autor, si se subvierten los códigos existentes, tomando en cuenta las diferencias culturales, las diversas modalidades del ver y los modos de socialización que ellas generan. De modo que se hace imperativo desplegar lecturas que partan de la conciencia de que existen cruces fundamentales entre las ideologías políticas y las imágenes, funcionando en conjunción bajo un sistema de economía visual.

En otras palabras, en la representación visual late con fuerza un asunto político que debe tomarse en cuenta (Brea, 2005: 9) y tendría que ser desentrañado a partir de revisiones multi, trans e indisciplinarias. Este tipo de revisiones se están intentando desde las distintas vertientes de los estudios culturales visuales y sus aproximaciones contrahegemónicas sobre el entretejido de contextos articulados por la historia, lo social, lo cultural y lo estético.

Parecen, los estudios culturales visuales, unas de las vías que funcionan para atravesar la aparente inocencia de los acercamientos puramente fenomenológicos y sensoriales, así como para dismantelar los vicios ideológicos, continuidades anquilosadas y dogmas legados por vetustos enfoques aplicados por disciplinas como la historia canónica del arte.

EL VIDEO COMO ESTRATEGIA

Con la aparición y masificación de la televisión,²⁵ a mediados del siglo XX, se inició el proceso de un nuevo y efectivo sistema moldeador de las sensibilidades, los comportamientos, las aspiraciones e imaginarios de sus usuarios basado en el lenguaje audiovisual. «La televisión y el cine han cambiado drásticamente nuestra comprensión de imágenes y experiencia visual» (Poole: 2000: 17).

25. Roncagliolo afirma que «La transformación más obvia, y de mayores repercusiones sobre la cultura, la política y las políticas tiene que ver, sin duda, con la aparición de la televisión y el desarrollo de una industria cultural de imágenes» Roncagliolo, citado en Carmen Hernández, «El arte del video como referente para una reflexión», en *Question*, año 3, No. 28, octubre, Caracas, *Question*, 2004, p. 44-45.

Sin embargo, así como los medios han desarrollado modos eficaces para generar comunidades e influenciarlas desde su performatividad,²⁶ también a partir de los años 60 y 70 se generaron respuestas cuestionadoras, tanto desde las producciones cinematográficas (el «nuevo cine latinoamericano» es producto de aquellas preocupaciones) como desde otros medios como el videoarte (gracias a la invención del *portapack* de Sony, según la historiografía sobre el tema).²⁷ Estos medios paralelos comenzaron a debatir frente a los mediocres esquemas sobre los cuales se estaba fundando una sociedad normativizada y modelada «a imagen y semejanza» de los requerimientos globalizantes de las hegemonías empresariales y estatales en sospechosa alianza.

En cuanto a las artes visuales estas luchas se plantearon, entre otros medios, a través del videoarte en distintos formatos, asociados con frecuencia a las instalaciones y acciones, como armas que pretendieron erigirse como la antítesis de los medios masivos. Iniciaban una búsqueda de producciones que pudieran causar en el espectador una ruptura de los esquemas elaborados por los medios de comunicación tradicionales.²⁸ Sus estrategias incluían la anti-narración, el tedio, la ruptura de los estereotipos, las críticas a los paradigmas políticos difundidos a través de los *mass media*, entre otros y, en cuanto a la técnica, «malos» encuadres, desenfoques y otras «aberraciones» semejantes.

Excepto por algunas pocas búsquedas de las producciones en videoarte hechas entre los años 80 y los 90, ni el videoarte ni el cine parecen haber logrado causar la radical revolución soñada en el sistema mediático. A pesar de que aquellos esfuerzos de producción audiovisual alternativa no lograron a plenitud los objetivos de su avanzada, la tecnología del video sí logró imponerse como uno de los medios con mayor capacidad de circulación, de menores implicaciones económicas para sus productores.

Con respecto al poder del video dentro de la cultura visual como generador de alternativas de órdenes simbólicos y del discurso, Carmen Hernández apunta:

26. Performatividad, entendida como la ha descrito Judith Butler, es decir, como una repetición ritual y constante que logra hacerse efectiva en el momento en que se establece desde la naturalización y se sostiene culturalmente en el tiempo o, también, cuando se comprende como una esencia, es decir, una marca previa que es inapelable e inamovible. Cfr. J. Butler, 2007: 17.
27. Cfr. Joan R. Rodríguez M., «La imagen generada: Computer art, el video, el láser», en José Fernández Arenas, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthopos, 1988, p. 510-551.
28. Entre los artistas que ya son reconocidos por la historia canónica del arte como los pioneros de esta modalidad están el colectivo de artistas y arquitectos *Ant Farm* fundado en San Francisco, California, en 1968; el denominado *Raindance Corporation* de Nueva York, fundado en 1971, Nam June Paik y Wolf Vostell. En Latinoamérica, Lucio Fontana, Marta Minujin, David Lamelas, Leticia Parente, Sônia Andrade, Helio Oiticica, Juan Downey, entre otros.

El auge cada vez mayor del video o de las propuestas multimedia (incluyendo en este término al campo virtual de la digitalización) como formas culturales, se sostiene en su condición de herramienta de amplio espectro en la conformación de nuevas sensibilidades espaciales y temporales que se derivan de intercambios comunicacionales, ahora transnacionales, y que cada vez parecen más orientados a construir un espacio público activo. Esta preocupación se inscribe en el reconocimiento del desgaste de las representaciones tradicionales inscritas en referentes estables –como identidad, nación y ciudadanía– y de reordenamientos simbólicos desde posiciones descentradas y atravesadas por el lenguaje hegemónico de los medios masivos (Hernández, 2004: 44).

Por otro lado, Freya Schiwy advierte que esta ampliación del espectro que ha generado el video tiene un doble filo, manifestando al respecto una preocupación por la necesidad de detectar que las tecnologías audiovisuales no son inocentes ni neutras, que impregnan a las producciones de video de sus lógicas coloniales, patriarcales y capitalistas. Añade luego la autora que, para contrarrestar las amenazas, es imperativo producir propuestas experimentales (Schiwy, 2003: 304-305).

Ante la exhortación de Schiwy, es necesario reconocer que los mecanismos desarrollados por las producciones videográficas en general (ficción, cortometrajes, documentales), al igual que algunas tendencias del cine, que incluyen al hollywoodense, aprovechando la supuesta inocuidad de las tecnologías audiovisuales, han deglutido convenientemente las maniobras de aquel desplazamiento formal y discursivo intentado por el lenguaje videoartístico de los 60 y 70 perpetrando su efectiva neutralización.²⁹

Sin embargo, desde hace algunos años, existen en Latinoamérica tentativas de videocreación (como es el caso de *Pasarelas libertadoras*) que están conscientes de las problemáticas que arriba he apuntado y se dedican a lograr planteamientos discursivos, técnicos y estéticos que se sustentan en el uso de las herramientas de experimentación e insurgencia, en diálogo permanente con

29. La expropiación de hallazgos creativos es una operación rutinaria en las producciones hollywoodenses y otros medios del imperio audiovisual. Un ejemplo son la mayoría de los video-clips de MTV en los 80 y 90. Así, las propuestas visuales del videoarte, hechas para pervertir los medios masivos (como la televisión y el cine hollywoodense), fueron transformados en mero efecto estético, con lo que la cultura dominante se enriqueció, en función de mayor circulación en el mercado, mientras veló y banalizó, en buena medida, todo señalamiento crítico hacia su ámbito. También diversas formas de financiamiento a la creación (un ejemplo parece ser el Instituto Di Tella en Argentina), y ofrecimientos jugosos a los creadores, como los que recientemente ha logrado consumir la industria cinematográfica norteamericana con cineastas latinoamericanos muy prometedores.

Aunque es importante señalar que las dinámicas no ocurren de manera unidireccional y la creación crítica también se vale de los recursos estéticos y técnicos provenientes de la cultura hegemónica para penetrar con mayor fuerza en los imaginarios sociales.

el arte contemporáneo y otras producciones de visualidad. Cumplen así estas tentativas, en mayor o menor medida, con el cometido de combatir la inercia perceptiva y las políticas socioculturales diseñadas desde los *mass media*.

Subrayo el planteamiento hecho por Carmen Hernández en el fragmento citado, pues coincide en que lo fundamental es que estas tentativas están inmersas en las búsquedas de construcción de un espacio público activo y la proposición de alternativas simbólicas para el demandado descentramiento de la cultura hegemónica.

Específicamente, con relación a la videocreación documental, considero que se trata de una perspectiva que resulta interesante dentro de las cada vez más amplias posibilidades discursivas que ofrece el video, ya que, dentro de las búsquedas a las que estoy haciendo referencia, su lenguaje implica necesariamente un esfuerzo por entrar en las discusiones actuales más radicales de nuestras realidades (e «irrealidades») desde un trabajo creador que lo es tanto como el del video de ficción en cualquiera de sus dimensiones, aunque su esqueleto esté determinado por datos, documentos y testimonios.

El documental en video me recuerda las discusiones teóricas de Paul Ricoeur, en las que plantea que hay apenas una sutil diferencia entre la historia y la ficción, tan solo determinada por los documentos. Ricoeur propone este debate para desmontar el carácter autoritario y positivista, petrificado en la disciplina de la historia con «H» mayúscula y usa como pilares de su análisis a la *cuasificción* (la historia utiliza elementos narrativos y retóricos provenientes de la ficción) y el *cuasipasado* (la ficción construye la ilusión de que lo relatado casi sucedió como si fuera un relato histórico).³⁰

Esta asociación me permite entender y sugerir que este espacio de representación que es el documental,³¹ es capaz de convertirse en una herramienta político-estética con un impacto sugerente en los nuevos imaginarios, sensibilidades y racionalidades desde la deliberada intención de no ingresar en las trampas desplegadas por los discursos canónicos, aún en plena vigencia.

Sin embargo, este género (el documental) usualmente se imagina, o por lo menos así solía ocurrir hasta hace poco, como aburrido, didáctico (en el sentido más ortodoxo del término), distante y con un narrador omnisciente guiado por lo que, Paul Ricoeur llamaría un «autor digno de confianza» por llevar de

30. Cfr. Paul Ricoeur, «La realidad del pasado histórico», en *Tiempo y narración III, El tiempo narrado*, México DF, Siglo XXI, 1995, p. 837-863. Quizá sea importante decir que la práctica discursiva de la historia cuestionada por Ricoeur tiende a legitimar una noción de la realidad, del poder y del conocimiento.

31. Señalaré que mi posición con respecto al documento es compleja. No lo estoy asumiendo como mero registro y cosificación exacta de la realidad. Asumo el documento como elemento que hace circular la complejidad de la memoria desde lo visual y sus alcances colectivos.

la mano a su lector (o en este caso a su *audiovidente*) de principio a fin, proporcionándole todos los elementos para la comprensión de lo relatado sin que, para el segundo, represente mucho esfuerzo y, de esta manera, pueda concluir lo que el autor desea que se concluya.

Al respecto de esa percepción hoy en día están planteándose, frente a aquel modelo, contrastes radicales que toman en cuenta su *locus* de enunciación desde los bordes. De aquí que se haga notorio que muchas de las producciones recientes de documentales en video que hemos visto, están intentando trabajar bajo esquemas distintos que, entre otros aspectos, hacen notar sus cuestionamientos a aquellos relatos marcados por la «distancia crítica». Estos nuevos trabajos están proponiendo relatos contados dentro de nuevos lenguajes que exigen la *implicancia*³² de sus realizadores, el tiempo para establecer relaciones auténticas y trabajar con los sujetos (esto es, sostenidos por la convivencia o *in-vivencia*), y no con «informantes»; trabajo que ineludiblemente apunta a la exigencia de participación crítica y reflexiva de un espectador también implicado con y desde todos sus sentidos, como puede ser el caso de *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*, de la directora chilena Lorena Giachino Torréns y *Hartos Evos aquí hay. Los cocaleros del Chapare*, de los realizadores colombianos Héctor Ulloque Franco y Manuel Ruiz.³³

Es en esta última avenida en la que está circulando *Pasarelas libertadoras* de la artista multidisciplinaria³⁴ venezolana, Argelia Bravo quien –desde su compromiso ofrece esta propuesta de videocreación que permite revisar la

32. Entiendo el término *implicancia* a través del trabajo reflexivo del artista venezolano Juan Carlos Rodríguez, quien ha aplicado el término teóricamente y en sus propuestas de arte tomando en cuenta las investigaciones del sacerdote y psicólogo social Alejandro Moreno, esto es, como resultado de la *in-vivencia* cotidiana en la que la(el) artista está involucradx, y por tanto participa de las experiencias con el otro y está comprometidx desde y con la realidad del otro (J. C. Rodríguez, Z. Cordero y V. Cárdenas «Cuni»: 2006: 24).
33. En mayo de 2007 tuve la oportunidad de asistir en calidad de jurado de premiación al *III Festival Internacional de Documentales* realizado en Venezuela. Como producto de la visualización de más de 40 propuestas revisadas sistemáticamente en aquella oportunidad, las discusiones con los otros integrantes del jurado, dos documentalistas (Juana Sapire, de Argentina y Tin Dirdamal, de México) y el equipo organizador, aunando las propias reflexiones que esa experiencia suscitó, nos permitimos emitir la apreciación que hacemos sobre las búsquedas del video documental y que en este caso se refiere, sobre todo, a lo que más conozco que son las producciones latinoamericanas.
34. La razón por la que aquí califico a Argelia Bravo de multidisciplinaria es porque así era calificada por la crítica y porque, en este momento de su proceso, la artista no había tomado con tanta claridad su postura epistémica, como sí lo hizo en la elaboración de reflexiones y propuestas en su más reciente trabajo «Arte social por las trochas. Hecho a palo, pata' y kunfú», exposición a la que me referiré capítulos adelante. Para mayores detalles sobre la multidisciplinariedad y la transdisciplinariedad ver reflexiones en la introducción general y en la entrevista a la artista añadida como primer anexo.

tejadura de los aspectos que estoy señalando como mecanismos de transgresión discursiva frente a graves imposiciones socioculturales instauradas a partir de naturalizaciones enraizadas, apoyadas por un modelo comunicacional que, aunque está en crisis, no parece próximo a dejar su hegemonía. La cultura audiovisual y sus estéticas son un factor axial en ese modelo pero, como es posible comprobar, son también un terreno que se hace permeable ante las indagaciones e irrupciones de los nuevos creadores.

UNA LECTURA DE *PASARELAS LIBERTADORAS*³⁵

Expongo ahora otra parte de mi estrategia de análisis al hacer una lectura para puntualizar la estructuración de *Pasarelas libertadoras*, la cual desgloso en cuatro partes.

Las secuencias que conforman esta videocreación documental permiten ir construyendo una deliberación propia a través de distintos enfoques relativos a la problemática a la que apunta: las reflexiones de las *trans* y de la propia Argelia Bravo en sus roles de mujer, documentalista, artista y activista, así como de otros diversos elementos de carácter estético que influyen en la emocionalidad y las reflexiones de quien se sitúe en el lugar del espectador.

La *primera parte* se desencadena después de una breve presentación al modo de un videoclip, en la que se ve la avenida Libertador de Caracas, que es el lugar de trabajo de las chicas y uno de los escenarios más importantes de esta videocreación. Esta propuesta pone al espectador al tanto de los procesos de reconocimiento de la condición de *trans* tal como es experimentado y relatado por varias de las chicas: primero a partir de su descubrimiento íntimo; luego, cómo fueron condenadas y desterradas por sus familias y escuelas; su iniciación en las calles, para después cerrar develando cómo la policía y los médicos se muestran autorizados para ejercer la exclusión de los derechos legítimos de estos seres humanos y/o para practicar impunemente la tortura.

En esta primera parte del video se alternan las narraciones de ellas, música y planos de imágenes donde se ve su desempeño seductor (su andar, sus minúsculos trajes, su convincente maquillaje, sus tacones); una fusión hecha a manera de videoclips. Además, por un lado impugna, con cierto asomo de acidez irónica, los cánones de belleza promovidos por los medios masivos, incluyendo imágenes fijas y en movimiento semejantes a las de las representaciones de mujeres en los pósters publicitarios, en los comerciales o en las portadas de las revistas pornográficas³⁶ (es decir, en nuestra cultura visual) y, por otro, deja

35. Cfr. Argelia Bravo, *Pasarelas libertadoras*, 2007-2009, 35'56".

36. Una síntesis de lo dicho se puede encontrar en los relatos de las chicas grabados en la playa.

ver mediante la misma estratagema, cuál es el imaginario de mujer tomado por las chicas trans (al que responden quienes las buscan) diseñado desde la puesta en circulación hecha desde los *mass media*.

En la *segunda parte* aparece una especie de cambio de tono evidenciado por los colores, el ritmo, la música y el énfasis en el relato de una sola chica. Se trata de la presentación de Yhajaira, primero a través de un jazz que acompaña



Yhajaira. Dos de las fotografías sacadas en la sesión de diva hecha por Gustavo Marcano para *Pasarelas libertadoras*.

la presencia de ella en su precario hogar. Luego, la secuencia de varias fotografías de diva en blanco y negro. Finalmente, por medio de su propia voz y su gestualidad, de su cuerpo marcado, el relato de su historia que es la más drástica evidencia de las acciones radicales que, con la anuencia del Estado y la participación activa, autorizada e inmunizada de todas las instancias de disciplina y control como la familia, la escuela, la policía, los hospitales y las leyes que solo amparan a los «normales», se han cometido social y políticamente contra los cuerpos trans, en un esfuerzo permanente por hacer desaparecer la diferencia.

La *tercera parte* pasa alternadamente de nuevas reflexiones de Angélica, quien ya ha aparecido en el video, a las imágenes del registro audiovisual del

performance *Rosado Bravo*³⁷ conceptualizado y realizado por la artista Argelia Bravo junto con dos chicas trans (una de las cuales es la propia Angélica).

En el performance, interpolado y expuesto en *Pasarelas libertadoras*, se puede comprender la recuperación de la memoria sobre una acción de arte que irrumpió en el espacio público y los imaginarios de quienes lo conforman para hacer presente la imagen discontinua de estos sujetos, entonces reivindicada a partir de su visibilidad y restituida en su condición humana, allí donde las chicas trans terminaron siendo aplaudidas ante su desnudez pintada de rosado.

La *cuarta parte* cierra la videocreación documental con la vigilia organizada por *TransVenus de Venezuela*, en la que participó activamente Argelia Bravo y, en la cual, el video destaca el discurso dado por una lidereza trans, Estrella, que da muestras del poder que van tomando las trans como sujetos políticos.

En aquella vigilia, trans y no trans recorrieron la avenida Libertador, portando carteles que rezaban los derechos ciudadanos asentados en la Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. Esos carteles en la vía pública demostraban lo que no se cumple, las constantes violaciones ejercidas sobre esa parte de la población que no encaja dentro de los parámetros sociales.

POTENCIALIDADES DEL LENGUAJE DEL VIDEO EN PASARELAS LIBERTADORAS

Pasarelas libertadoras sostiene como ejes varios aspectos, entre los que el principal es la convicción en su desempeño como herramienta política desde una posición que se reconoce cuestionadora del modelo sociocultural hipócrita, represivo y violento (simbólica y concretamente), revelado desde distintas perspectivas de la realidad extrema vivida cotidianamente por las trans en Caracas (primordialmente las que transitan hacia el perímetro de lo entendido como femenino).

Esta videocreación también subraya, desde adentro, las luchas por el derecho a la diversidad, apoya la práctica activista en aras de lograr el reconocimiento de estos sujetos como seres humanos en devenir³⁸ y ciudadanxs dig-

37. Esta acción, a la que le dedicamos el segundo capítulo, se efectuó en el marco del Seminario de reflexión y performances A3: *Arte, Acción, Activismos* (primera edición) en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 2004. Evento concebido y diseñado por Albeley Rodríguez (Museo de Arte Contemporáneo) y coordinado por Edwin Chacón (Museo de Bellas Artes).

38. Actualmente la noción de humanidad está siendo repensada. Una de las principales exponentes de estos debates que relativizan la noción de humanidad es Donna Haraway, quien refiere la

nxs de tener los mismos derechos que el resto y, se propone como aporte, en función de que los organismos del Estado y todos los actores sociales respeten aquellos derechos que están inscritos en los marcos legales y jurídicos nacionales e internacionales, comenzando con la Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, derechos³⁹ que son permanentemente violados sobre la base de la incompreensión de la diferencia.

A partir de ese trazado, el video incorpora, dentro de sus estrategias audiovisuales, las posibilidades de decir, desde los lenguajes del arte contemporáneo. Esa hibridación le da paso a que estos espacios se puedan cultivar como oportunos para la trasgresión de lo público, sus dinámicas perceptivas, conceptuales y sus praxis. Tanto la videoocreación documental como el arte contemporáneo tienen la capacidad de estimular la transformación de las mentalidades hacia ámbitos con menos atropellos que se escudan en la naturalización de los estereotipos⁴⁰ y en la defensa de hegemonías que limitan las libertades de todos aquellos que no son sujetos masculinos, adultos, heterosexuales, blancos y/o ricos.

Es decir, *Pasarelas libertadoras* asume el video documental como terreno que no deja de lado la creación, al contrario, es desde allí desde donde se sitúa como medio que rompe con los patrones del lenguaje impuestos por su habitual modelo comunicacional (al estilo de Discovery Channel⁴¹). De to-

intervención de la tecnociencia, la literatura, la política y las producciones culturales de diversa índole que, en su entretreído, produce «cuerpos semiótico-materiales». Ya que los cuerpos pueden mutar y pueden ser concebidos de una manera distinta de la naturalizada, sus sentidos habituales, inteligibles, son cuestionados y dislocados al igual que la comprensión de las sexualidades. Cfr. Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs, y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia / Instituto de la mujer, 1995.

39. Aunque los derechos legales y jurídicos no son los únicos derechos demandados por la práctica activista y reflexiva de los movimientos trans (los derechos fundamentales son humanos, sociales, sexuales, sanitarios, económicos, culturales, etc.), en esta etapa de la investigación de Argelia Bravo, los derechos legales de lxs trans fueron uno de los principales focos de atención de la propuesta, sobre todo por la propia demanda de las chicas de la avenida Libertador con las que la artista compartió reflexiones y experiencias.
40. El estereotipo sobre la base de la raza, el sexo o cualquier otro lugar estático, facilita la visibilidad y visibilización del otro, pero desde la perspectiva simplificada, establecida y estabilizada por quien tiene el poder: «el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un «otro» y sin embargo enteramente cognoscible y visible». Homi Bhabha, «La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo», en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 96.
41. Escojo como referencia las producciones de Discovery Channel pues, dentro de la industria cultural, este canal norteamericano conocido como «educativo» y/o «cultural», es uno de los de mayor difusión en la cultura occidental. Con una innegable calidad técnica y estética, desarrolla (desde hace décadas) argumentos científicos en torno a la naturaleza, la antropología, la historia y, más recientemente, sobre los crímenes más sonados de la actualidad o explicaciones a conveniencia sobre lo ocurrido con las torres gemelas, entre otros esfuerzos por solidificar

dos modos, esta modalidad de videocreación negocia, estratégicamente, con los ritmos y formas de la actual cultura audiovisual para, a partir de ese punto, deconstruirlos. Desde esa posición de negociación crítica y creadora inserta, en discurso conjunto, las propuestas artísticas (símbolos, metáforas, ironías, citas, anomalías, extrañamientos) como parte indisoluble de su modo de divulgar aquello que es necesario colocar a la vista de más y más público.

Pasarelas libertadoras absorbe la potencialidad del lenguaje del video con los ritmos de la actualidad, los mecanismos que favorecen la infiltración de ideas, e intenta insertar modelos *otros* en la memoria; rompe con la distancia y las explicaciones aparentemente transparentes del documental e irrumpe, desde la conmoción, para destacar un problema crucial para nuestras sociedades que requiere ser abordado de otra manera.

En este sentido, pienso que la contribución de los estudios culturales visuales para nuestra lectura de la videocreación seleccionada ha radicado en dos aspectos fundamentales:

1. El llamado de atención sobre la necesidad de un desplazamiento de la mirada purista y autonomista del arte y la historia del arte, tomando en cuenta los contextos tecnológicos, las transformaciones de las relaciones y epistemes y las cargas y usos políticos de las audio-imágenes, entre otra serie de aspectos.

2. La comprensión del trabajo de la artista Argelia Bravo como una propuesta consciente de la necesidad planteada por los estudios culturales visuales de trabajar transdisciplinariamente para la apertura de las estrategias del arte hacia los medios que invaden el escenario cotidiano, con sus ritmos y formas de producir conocimiento. Desde esa postura, *Pasarelas libertadoras* intenta contrarrestar las naturalizaciones arbitrarias, generando una perspectiva complejizada de la vida de las chicas trans, a través de diversos componentes que la marcan como una producción que nació híbrida, insurgente y desplazada de los patrones normativos.

una verdad sesgada. Los documentales de este medio no son inocentes y, al contrario, están cargados de elementos ideológicos. Sus programas son hechos desde una aparente objetividad (ahora con un tinte de aventura entretenida, héroes como los de los comics que determinan lo que es o no verdad y fortalecen la paranoia mundial), elementos que se hacen funcionales para el objetivo de reafirmar naturalizaciones de exclusión contra los grupos étnicos, las clases sociales marginadas, culturas diferentes de la judeocristiana también son un eficiente aparato que sirve para consolidar el darwinismo social y los estilos de vida del norteamericano ideal.

INGRESO AL ARTE/ACTIVISMO.
EL INICIO DE PROPUESTAS QUE TRANSITAN
ENTRE EL ACTIVISMO Y EL ARTE
CON LO TRANS EMPODERADO

Hay un *discurso de odio* al que Judith Butler hace referencia⁴² y que, según la autora, tiene sus bases en las ratificaciones que, sobre ese lenguaje, hacen la jurisprudencia, la legislación y el Estado. Estos avalan tal discurso con sus argumentos a través de una conveniente indiferencia o con enunciados y actos de evidente discriminación de género, racial y de clase.

Ese discurso, al que Butler señala como el *discurso de odio*, facilita así la doble moral que hace viable que el Estado mantenga el control de su estructura excluyente frente a los que no forman parte de su modelo jerárquico; justificando la «irrealidad» de los sujetos «otros» que le son ininteligibles y del cual lxs *trans*, junto con los indigentes y los minusválidos, serían el área de su mayor crisis.

A lo largo de *Pasarelas libertadoras* hay testimonios que exponen la manera en que ese discurso estatal funciona en Venezuela a través de la impunidad con la que son beneficiados la policía o los fóbicos de las transgresiones del sexo/género y de las leyes que criminalizan estas diferencias. Desde esa confirmación de lo apuntado por Butler, *Pasarelas libertadoras* propone franquear ese *discurso de odio* involucrando, de modo imbricado, una propuesta estético-documental que no puede desligarse de lo político ni de lo social.

Esta videocreación produce, mediante esos mecanismos entretejidos, un desplazamiento crítico y simultáneo en dos ámbitos: en la esfera del lenguaje audiovisual y en los discursos binarios sobre los géneros desde los que se ha construido la justificación a aquel señalamiento que Judith Butler ha hecho sobre una extraña diferenciación entre aquellos seres que, para la sociedad, son dignos de duelo y de llanto y aquellos que no lo son porque son «diferentes» pero que, de algún modo, como también ha apuntado esa autora, representan el *afuera* en el que, en un determinado momento, cualquiera de los que se consideren «normales» puede quedar.

Ese *afuera* está vinculado al concepto de ciudadanía establecido por el Estado que da acceso a que se reconozcan los derechos fundamentales (vivienda, trabajo, libre actividad económica, toma de decisiones como miembros de una comunidad política, protección de la integridad física, etc.) pero que, tal y como per-

42. Judith Butler, «Soberanía y actos de habla performativos», en *Cubaliteraria*, <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s_Seccion=25&Id=1764>. Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2008.

mite ver el video estudiado, en el caso de las trans ese concepto queda completamente desdibujado: «la ciudadanía ha sido un mecanismo para excluirlas. A ellas se les niega la participación social, se les violentan los derechos (como ciudadanos o seres humanos), y muchas veces ellas mismas se niegan a participar de la forma que se espera de una buena ciudadana» (Ochoa citada por Bravo, 2005: 3).

Tanto la exclusión como la ciudadanía se deben, principalmente, a lo que los autores del libro *La imagen in/decente* reconocen como la *heteronormatividad*, que se refiere a «las instituciones, estructuras de pensamiento y orientaciones prácticas que hacen ver la heterosexualidad como algo no solo coherente –es decir, organizado como sexualidad– sino también privilegiado y correcto» (Berland y Warner citado por Cosme *et al.*, 2007: 21).

Producto de los criterios heteronormativos junto con el mencionado *discurso del odio*, el sujeto trans es entendido como «irreal»,⁴³ es des-humanizado, consecuentemente la discriminación, el destierro y la tortura terminan siendo mecanismos fluidamente naturalizados: es «normal» que los sistemas educativos le nieguen el derecho a la educación al sujeto diferente, o que no tengan acceso a un documento legal que los reconozca como personas, o que uno o varios policías extorsionen a ese sujeto y que luego lo humillen y torturen hasta destrozarlo; finalmente, el cuerpo social no advertirá que estas cosas suceden (o hará como que no se ha percatado).

El video *Pasarelas libertadoras* es a la vez un producto comunicacional y simbólico, que labora en la producción de imaginarios más incluyentes en colaboración con el otro, las trans, más que a partir de su representación, ubicándose en el espacio activista de la transgresión.

Algunas chicas trans plantean su reflexión sobre los derechos que, como a todos los humanos, también a ellas les corresponden. Un ejemplo es lo dicho por Andreína, una de las chicas entrevistadas en *Pasarelas libertadoras*, después de haber sido duramente maltratada en una noche de trabajo:

Merecemos un respeto, porque cada quien es dueño de sus actos, ¿me entiendes? Entonces, si yo nací así, y hay muchos como yo, ¿por qué no nos dan un respeto, ¿verdad? A todas esas personas, a los jóvenes, a los ancianos, a los padres, a las madres, a todos en general ¿me entiendes? Porque nosotros somos iguales que todos, somos seres humanos, lo que pasa es que nosotros somos diferentes (Andreína en *Pasarelas libertadoras*, Bravo, 2007: 20'34"-21'02").

43. Recordemos que la idea de sujetos «irreales» está planteada en Judith Butler, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, en el que hace referencia a aquellos sujetos que no son considerados vidas humanas, los «irreales» no existen porque no son inteligibles y, por lo tanto, no pueden entrar en ningún espacio dentro de lo que se considera humano. Esa deshumanización justifica a la violencia, en todos los sentidos, ejercida por la ciudadanía civil y las instituciones del aparato estatal.



Andreína herida, fotograma de *Pasarelas libertadoras*, 2007.

Esta videoocreación visibiliza y hace circular la realidad de los sujetos más transgresores de nuestra sociedad, aquellos que colocan en crisis las fortalezas moderno-occidentales de la identidad masculina y patriarcal instituida como la de mayor poder y jerarquía.

Pasarelas libertadoras, compromete los esquemas de los discursos audiovisuales en tanto que se ubica en el lugar de lo que nadie volte a ver y de lo que nadie quiere hablar o escuchar nada (quizá para seguir en la ilusión de estar dentro de la normalidad sin problemas), pero aún más importante que esto, quizá sea que hace visible y pública la necesidad de debatir, buscar respuestas y soluciones a contrariedades fundamentales sobre la condición humana a través de dolorosos relatos contados por sus víctimas.⁴⁴

Por ello, acaso sea importante recalcar el doble sentido contenido en el título del video *Pasarelas libertadoras*. La avenida Libertador de Caracas es usada como la pasarela urbana de modelaje de las trans, allí donde ellas se

44. Paul Ricoeur, en una de sus reflexiones, apunta que prefiere referirse a «víctimas» antes que a «vencidos» para evitar repetir el modelo discursivo del poder sedimentado por la historia tradicional, que da por sentado el triunfo inamovible de un grupo específico (Ricoeur: 1995: 910-912).

pueden sentir verdaderas divas, pero también es el espacio donde se abren sus vidas invisibles a la pugna por hacerlas tan «reales» como las demás; un espacio en el que se reconfigura la noción de lo que entendemos por libertad en general, evidentemente asociada, aquí, al derecho establecido para el ejercicio de las diversidades.

Angélica expresa esta preocupación permanente por la libertad y, por su derecho al trabajo y a la vida, en *Pasarelas libertadoras*, particularmente a través de la siguiente exhortación:

Si saliera una solución de estas a la luz pública, nosotras fuéramos más respetadas, como humanos, no como tra... homosexuales, sino como humanos, porque nosotros ante todo somos humanos, somos hombres, somos... mujeres. La sociedad no sabe qué somos, pero nosotras sabemos realmente lo que nosotras somos. Yo sé lo que soy, yo sé que soy una transformista, sé cuál es mi lugar y qué es lo que voy a ser por el resto de mi vida. Uno tiene que intentar ser feliz y saber seguir adelante, caer y volver a levantarse (Angélica en *Pasarelas libertadoras*, Bravo, 2007: 32'40"-33'33").⁴⁵

Libertadoras son entonces lxs trans, si entendemos que, detrás de los efectos inhumanos que en ellxs aplica el sistema actual, están unas estructuras que deben ser modificadas porque están afectando a todos (ciudadanos y no ciudadanos) pues, como ha indicado Judith Butler en *Deshacer el género* (2006), estamos implicados en un cuerpo social en el que la vida de otros afecta nuestra vida y, para hacer respetar los derechos individuales, es necesario percatarnos de que la lucha por el reconocimiento de cualquier espacio para lo diverso e igualitario debe ser conquistado desde el espacio público en disputas colectivas y desjerarquizadas.

De la búsqueda de ese sentido libertario portado por *Pasarelas libertadoras*, un trabajo que se enfrenta al *discurso del odio*, a los patrones estables y excluyentes de la ciudadanía y, a las estructuras heteronormativas y patriarcales, surge lo que podría entenderse como la primera manifestación activista de Argelia Bravo en su rol de artista.

Considero importante recalcar que Bravo no escinde su actividad artística de su activismo social. Cada una de las propuestas de esta artista son, en apariencia y en concepto, acciones que se resisten a conformarse, intentan transformar la inercia de las fronteras y los medios trazados por el campo del arte, sin disociar de estos intentos los problemas presentes en la realidad social.

45. Angélica se suicidó en Italia a finales del año 2009, su familia no hizo nada para reclamarla y repatriarla, pero sí se encargó de tomar todos los bienes de Angélica como herencia.

La aclaratoria es necesaria porque es frecuente el caso de artistas que, por un lado producen obras regidas por el canon más tradicional del arte y por otro son activistas sociales. Argelia Bravo, entre otras y otros, produce desde el arte herramientas que obligan a la reflexión y replanteamientos del sistema.⁴⁶

Por otro lado, hay que decir que esta necesidad cuestionadora y generadora de transformaciones no es en nada romántica, la del activista no es una postura heroica, sino la de quien se concibe parte de un colectivo que demanda, como parte del cuerpo social, un cambio hacia mejores condiciones sociopolíticas, culturales, económicas y otras modalidades (que ya no reglas) de presentación simbólica y estética.

Esta artista desarrolla, con la experiencia de *Pasarelas libertadoras*, una postura activista, desde un proceso creativo atravesado de investigación, concepción teórica y realización de esta videocreación. Así lo declaraba hace algún tiempo, en un correo electrónico.⁴⁷ Bravo apuntaba: «como artista y activista me interesa mostrar la violación de esos cuerpos [de las trans] por parte del cuerpo social». Es decir, todos aquellos registros incluyen diversas actividades que se insertan dentro del activismo entendido como capacidad de agencia desde las posibilidades brindadas por las opciones creadoras planteadas por Bravo como artista, con y no sobre, lo trans.

Es a partir de las *invivencias* experimentadas por la artista, durante la recolección de historias y de las entrañables relaciones surgidas en ese proceso,⁴⁸ que Bravo comienza a hacer de su propuesta mucho más que un discurso audiovisual, un conjunto de estrategias múltiples que confluyen en el objetivo de hacer que se reconozca que las trans son seres humanos con derechos funda-

46. También debo mencionar que hay personajes individuales que, desde el oportunismo, pretenden desarrollar una práctica de representación a *los otros* (común entre artistas, ciertos críticos y curadores). La aclaratoria responde a que estoy proponiendo una problematización a la noción occidental, racializada, clasista y de género de la representación; esa que naturaliza la diferencia e instituye el derecho de hablar en nombre de, sin cuestionar el propio lugar de enunciación.

47. Argelia Bravo en correo electrónico, dirigido a quien escribe esta investigación, Albeley Rodríguez, 1o. de junio de 2009.

48. En aquel correo electrónico de 1o. de junio de 2009, Bravo me comentaba algunos aspectos sobre las necesidades surgidas en su proceso, y recalca la importancia de ese carácter de vivencia inacabada y procesual que exigía de ella más investigación y una implicancia decididamente real «al comenzar a abordar una problemática humana cuando comencé, específicamente con ellas, tuve que comenzar (sic.) por saber quien es una persona trans, como es definida por la ciencia, por las teorías de género, y por ellas mismas. Convivir y conocer a fondo los infinitos problemas que enfrentan ellas desde niñas, como viven, como sobreviven más bien, y como mueren también. Ir a hospitales, morgues, a buscar heridas o muertas, etc. Por otro lado, el trabajo también implicó en muchas ocasiones riesgo de vida, lo que no quiere decir que tenga más valor, simplemente es infinitamente más difícil de desarrollar».

mentales que, aún cuando les son negados, les son inherentes a su invariable humanidad.

En el proceso, Argelia Bravo elabora ideas que vienen de aquellas *invencias* pero conectándose, necesariamente, con los estudios teóricos que consolidan una consciencia con tramas fortalecidas sobre las problemáticas trabajadas en ese video.

Es la toma de posturas y acciones sustentadas a través de la discusión con las ideas que circulan con respecto a la «irrealidad» de las trans, lo que le permite a Bravo generar espacios de interferencia desde la insurrección, con otro modo de plantear la vida de las trans y, a la vez, enfrentar los códigos normalizados de las representaciones culturales y las imposiciones sociales.

Pero, además, siendo Argelia Bravo artista y también sujeto social y político, su capacidad de agenciamiento, acción o gestión social, se despliega por medio de estrategias que terminan por desembocar en el empoderamiento de las trans.

George Yúdice se refiere al *empowerment*, por un lado, haciéndolo equivalente a la palabra *habilitación*, esto es, «apertura a nuevos ámbitos para el activismo y, a la vez, nuevas formas de gestión social» (Yúdice, 2002: 19), por otro lado hace referencia a la promoción de la «capacidad de acción de los pobres, de manera que puedan contar con los recursos sociales y humanos que les permitan soportar «el trauma y la pérdida», detener la «desconexión social», «mantener la autoestima» y a la vez generar recursos materiales» (Yúdice, 2002: 27).

De modo que, el empoderamiento de las trans puede ser entendido a través de lo planteado por Yúdice, no como un poder que otorga la artista, sino como la posibilidad que surge desde el interés que las chicas van despertando por sí mismas a partir de los diálogos y participaciones ocurridos durante el proceso de *Pasarelas libertadoras*, hasta tomar acción propia, para pasar de sujetos «irreales» a sujetos que reclaman el derecho a desempeñarse en sus espacios de realidad.

Así como Butler hace referencia a los trans como sujetos «irreales», también reflexiona en *El género en disputa* sobre cómo esa «irrealidad» se ancla en la dificultad que tienen las instancias encargadas de las legitimaciones para reconocer a seres que les sean ininteligibles. Afirma, sin embargo, que la «realidad» no es tan rígida como creemos, por lo que es posible replantearla en función de cambiar las justificaciones que dan paso a la violencia naturalizada, que discrimina lo que es y lo que no es «real» (Butler, 2007: 28-29).

A la fecha hay en Venezuela varias acciones logradas desde la organización de chicas *trans*, como son las actuales gestiones para una casa de trans en la *Misión Negra Hipólita* (una de las misiones sociales llevadas a cabo por el gobierno venezolano) que tiene como fin principal reunir a las chicas en situa-

ción de indigencia,⁴⁹ respetando plenamente su condición trans. Sin embargo, una pequeña muestra de lo que afirmo sobre el empoderamiento de estas minorías está presente en el final de *Pasarelas libertadoras*, en el que resuenan con fuerza emotiva las palabras de Estrella, lidereza de *TransVenus de Venezuela*: «Yo creo que TransVenus de Venezuela plantea una lucha para hacer respetar los derechos fundamentales de todas las trans de Venezuela, yo creo que la lucha es de todas, entre todas podemos unirnos y creo que en la unión está la fuerza. Hacer respetar nuestros derechos fundamentales ante todos los organismos». (Estrella en *Pasarelas libertadoras*, Bravo, 2007: 34'16''-34'36'').

En suma, el estudio hasta aquí realizado en este segmento, ha permitido una aproximación a la lectura de una producción audiovisual que aporta sentidos desde la inflexión que le otorga el haber sido realizado desde la perspectiva del arte y marcada por el activismo. Verla atravesada por esa mirada permite comprender que la estrategia llevada a cabo conduce no solo a la comunicación sino que la impregna, ineludiblemente, de una forma de resistencia que se mueve tangencialmente, sin explicitudes. De tal manera que el discurso creado por su realizadora, no solo da un giro en cuanto al contexto de las trans, su «irrealidad» y sus luchas por empoderarse de su condición de sujetos, sino que además, permite comprender de otro modo las posibilidades de un recurso como el video documental.

49. Cuando se habla en términos de «situación de calle» o «trabajadora sexual» se está hablando en términos eufemistas que no permiten entender toda la complejidad de los problemas que implica el vivir en esos márgenes.

CAPÍTULO II

La estrategia performántica o reconfigurando los imaginarios con *Rosado Bravo*

Los imaginarios se levantan sobre la base de concertaciones sociales que generan una repetición que se sedimenta de tal manera en las concepciones de todos, que terminan por parecer ahistóricas y naturales.

El arte contemporáneo ha desarrollado lenguajes, modalidades y mecanismos que apuntan a la desarticulación de modelos de pensamiento y acción disfuncionales para la normatización hegemónica. Es en este sentido que me interesa detallar cuáles son los artilugios estratégicos que componen la propuesta de Argelia Bravo, titulada *Rosado Bravo (Arte del performance)*, dos versiones: 2004 y 2009).

Así pues, en las páginas que siguen, intentaré revisar las estrategias seguidas por la artista, a través de la precisión del modo en que el arte-acción *Rosado Bravo* puede irrumpir, para plantear nuevos modelos performativos con relación a una de las dicotomías modernas más naturalizadas: la división del sistema sexo/género en masculino y femenino.⁵⁰

Esta revisión partirá, en primer lugar, del análisis del *performance art*⁵¹ como lenguaje que coloca en discusión problemáticas en torno a las normati-

50. Al respecto de la división del sistema sexo/género en masculino y femenino, Pierre Bourdieu señala que «Ese ordenamiento social hace aparecer la diferencia biológica entre los cuerpos masculino y femenino, y de manera particular, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales (disponible para varios tipos de construcción), como la justificación indiscutible de la desigualdad socialmente construida entre los sexos», Pierre Bourdieu, «La dominación masculina», en revista *La ventana*, No. 3, Guadalajara, 1996, p. 28.

Ese sistema produce percepciones esencialistas que funcionan de manera muy similar a como lo hacen el racismo étnico y el clasista: legitimando desigualdades sociales apoyados en naturaleza biológica. Esos discursos disfrazan el hecho de que cualquiera de esas diferencias (género, clase, raza, o todas en conjunción) son construcciones socioculturales que niegan el carácter histórico de las mismas, para sostenerlas como esenciales y eternas (ontológicas), aparecidas de la nada y desde siempre.

51. Por la comodidad que da manejar el idioma propio y, al mismo tiempo, para mantener el vínculo morfológico entre las palabras *performance* y *performatividad*, es posible que nombre más frecuentemente a este lenguaje del arte contemporáneo, con el que trabajaré en este capítulo, como *arte del performance*. También aplicaré la designación *performance art* porque, siguiendo la reflexión de Felipe Ehrenberg, «¡Per! ¡For! ¡Ma! Escombros vigesémicos. La acción entre objeto y obra», en *Con el cuerpo por delante 47882 minutos de performance*, México DF, Instituto Na-

vidades que, en este caso, se concentran en el género y el sexo; la observación de las especificidades culturales que marcaron cada una de las dos versiones realizadas y, la localización de los códigos manejados en diálogos y rupturas con el «mundo del arte».

La primera versión de *Rosado Bravo* fue realizada en el marco del Seminario de reflexión y performances *A³: Arte, Acción, Activismos* (2004, primera edición), en el Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA). La segunda versión se desarrolló en la 10a. Bial de la Habana [Género (Trans) género y los (Des) generados, marzo, 2009]⁵² y tuvo una variación por explorar y contrastar, en cuanto a especificidades y diferencias culturales.

ARTE DEL PERFORMANCE PARA UNA NUEVA PERFORMATIVIDAD⁵³

La performance es siempre y en todo caso creación de un espacio político.

Beatriz Preciado

cional de Bellas Artes, 2001, la palabra performance, a secas en inglés, tiene la clara acepción de desempeño del músico, del deportista, del actor o de cualquier aparato tecnológico. *Performance art*, de raíz francófona, sin una traducción precisa al castellano es la designación que más se ha generalizado. Sin embargo, a veces quizá, pueda funcionar mejor simplemente decir *performance* pues, aunque a secas en inglés no denomine el lenguaje al que me estoy refiriendo, es como se le ha venido llamando con mayor frecuencia. Además, Diana Taylor apunta astutamente que, desde la postura latinoamericanista, las prácticas artísticas de la acción, desplegadas en este lado del mundo, resemantizan la palabra performance generando una desestabilización en el conocimiento asegurado de los angloparlantes sobre los sentidos, e incluso el género (*la y el performance*), de ese vocablo en su idioma. Cfr. Diana Taylor, «Hacia una definición de performance», en Héctor Rosales y Guadalupe Corona, coord., *Diversidad, cultura y creatividad*, Cuernavaca, 29 y 30 de marzo de 2001, en *UNAM- Memorias del Coloquio Diversidad Cultura y Creatividad*, <<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>. Fecha de consulta: 28 de mayo de 2010. Eventualmente, también adoptaré la propuesta de denominar a esta modalidad como *arte-acción*, atendiendo a la idea de los *performers* mexicanos, de que es necesario encontrar un modo para llamar al arte de acciones desarrollado en América, con sus particularidades culturales, políticas y sociales. Cfr. F. Ehremberg, 2001.

52. Cfr. Andrés Abreu, «Género (Trans) Género y los (Des) Generados», en 10a. Bial de la Habana, Centro de arte contemporáneo Wifredo Lam, la Habana, 2009, en *Bial de la Habana*, <<http://www.bialhabana.cult.cu/bialdelahabana/es/artistas-descripcion.php?idbial=10&idartista=227>>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2010.
53. Quizá sea importante reiterar que estaré jugando con las palabras performance y performatividad por su raíz morfológica y semántica en común. De manera que estaré cruzando dos genealogías distintas en estas reflexiones sobre el performance *Rosado Bravo*: por un lado la performatividad en el campo de arte, es decir, la trazada por el arte del performance y, por otro, la performatividad en el campo de la cultura, esto es, la performatividad de género.

El *arte del performance* es una de las modalidades artísticas más indefinidas. Es «permisivo y sin límites fijos, con interminables variables» (Goldberg, 1995: 9). Es esa maleabilidad la que, desde los años 60 del siglo XX, y quizá en la actualidad con mayor ímpetu, parece potenciarlo como una de sus ventajas frente al reticulado orden de la modernidad. Este lenguaje, busca descentramientos en todos los valores identificados con los binarismos modernos, también dentro del «mundo del arte», de allí que su ámbito suela ser tan escu­ridizo frente a las definiciones universalistas.

El arte del performance es un arte minoritario,⁵⁴ no es teatro, lo cual queda claro en su vocación antirepresentacional y antinarrativa,⁵⁵ en la temporalidad abierta a lo que suceda en la interacción, en su guión elástico, en la espacialidad que juega con contextos más amplios y flexibles según la situación en curso, en la estética anti-espectáculo,⁵⁶ en las intenciones de sus ejecutores-creadores y en las relaciones de estos con quienes experimentan la acción. Además, el ámbito de los debates públicos, colectivos y urgentes suele ser la principal motivación de los artistas *performers*; características que no le son familiares a la teatralidad literaria y de «cuarta pared».⁵⁷

54. Del mismo modo en el que Butler hace referencia a una filosofía que es minoritaria en tanto que está desinstitucionalizada (J. Butler, 2006: 280), podemos pensar en un arte que, inclusive después de muchas intervenciones en los procesos del arte y su historia, continúa sin [querer] ingresar en los espacios consagrados del arte. Butler.
55. Aunque algunos aspectos de esta modalidad han variado desde que Juan Acha elaboró sus análisis, comparto algunos de los apuntes sobre lo que él prefería llamar *arte de las acciones corporales*. El autor hacía referencia a que éste no representa, ni narra, menos aún entretiene. Decía que debe ser desligado de la danza y el teatro puesto que aquellas están dentro de las consideradas artes mayores, mientras que el arte de las acciones corporales sería algo así como un arte deliberadamente bastardo. Asimismo señalaba el rechazo que estas acciones ejercían sobre los tabúes, generando nuevos conceptos e interrogantes. Cfr. Juan Acha, *El arte de las acciones corporales*, en *Arte en Colombia*, No. 5, octubre, Bogotá, ArtNexus, 1988.
56. Entre otras referencias relacionadas, se pueden revisar las ideas de Giuseppe Campuzano, «El Museo travesti del Perú», este filósofo, artista y travesti expone su criterio sobre el performance art en una entrevista en la que señala la disfuncionalidad de las acciones de arte concebidas como espectáculo. Cfr. Karen Bernedo Morales y David Flores Hora, *Bios trabajador@s del arte*, Lima, Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo, 2009, min 7'-7, 57'', en *CDAPC*, <<http://www.youtube.com/watch?v=FoUeAGGcM-M>>. Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2009.
57. «Cuarta pared» es una expresión original del teatro. El escenario, desde el teatro isabelino, es una caja conformada por tres paredes: una a la izquierda, una a la derecha y una al fondo. La «cuarta pared» es imaginaria y está en la parte frontal del escenario (después del proscenio). Esta «pared» invisible es la que permite que el espectador vea lo que ocurre en el escenario. Es concebida como una barrera pues mantiene una distancia tajante entre la realidad del público y lo que se plantea en la escena, o en otras palabras, entre el espacio de ficción y el espacio de lo real. «El concepto fue creado por André Antoine, para quien los actores, en su interpretación, debían «olvidar» la presencia del público». Cfr. Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, 2007, p. 226.

Linda Kauffman apunta con respecto al arte del performance que «uno descubre estrategias que subvierten la amnesia cultural y la saturación por simulación» (Kauffman, 2000: 27). Saturación por simulación y amnesia cultural a los que la autora llama también *disneyficación*, para referirse al proceso en el que obras altruistas son levantadas sobre el mismo terreno donde antes ocurrieron atrocidades contra seres humanos en condición de desventaja, con el propósito de borrar un pasado brutal.

El arte-acción es una expresión que surge de la necesidad de sacudir la opinión pública efectiva y rápidamente. Los que ven, y luego se transforman en copartícipes, son tomados de manera sorpresiva por estas acciones marcadas por las heterogéneas metodologías usadas por los artistas (aunque no recurran a los medios tradicionales del arte y muchas veces hagan uso de otras herramientas fuera de él, incomodando al canon). La asociación de este lenguaje del arte-acción con las manifestaciones creadoras de los movimientos sociales en épocas de insatisfacción, es inevitable.

Las situaciones creadoras que desencadena el arte del performance se disponen en el lugar opuesto a las percepciones culturales habituales y los circuitos trazados por las estructuras del patriarcado y del consumo, por ser capaces de desestabilizar creencias y nociones colectivas.

El principal instrumento del performance art es el cuerpo, evidencia, encarnación y testimonio de la permanente ebullición de procesos políticos, culturales e históricos.

Desde el arte del performance, es posible sacar a la luz las concepciones y usos sedimentados del cuerpo para proponer revisiones de los modelos imperantes de subjetivación,⁵⁸ ofreciendo posibilidades alternas que difieren de los patrones que reproducen las desvalorizaciones, disciplinamientos y controles.

58. La artista conocida como Orlan es una de las exponentes más relevantes del tambaleo de los discursos establecidos en torno a la identidad. Ella ha cambiado su apariencia en varias ocasiones a través de diversas cirugías plásticas efectuadas en galerías de arte hasta llegar al punto de no reconocerse frente al espejo, ha desarticulado la totalidad de la «etapa del espejo» lacaniana, ha hecho patente que la imagen ideal es una construcción y que el ideal de belleza femenina «es una proyección de las fantasías masculinas recopiladas a través de los siglos en mito, arte, religión» (Kauffman, 2000: 90). A través de la cruda exposición de la obsolescencia del cuerpo, todas las operaciones que Orlan se ha realizado y ha transmitido en vivo proyectan la futilidad de las ideas sedimentadas que hacen creer que las elaboraciones culturales sobre la identidad y la belleza femeninas son naturales. Me resulta curioso y pertinente mencionar que Orlan, sosteniendo estas ideas cuestionadoras, se califica como la primera transexual de mujer a mujer «destruye las pulcras divisiones entre hombre y mujer, cultura y naturaleza, interior y exterior. Esta letanía de dicotomías desmanteladas me parece ahora familiar, pero Orlan utiliza su autodescripción con precisión quirúrgica, pues mientras que el transexual experimenta el cambio de sexo para «completarse» Orlan nunca se completa», Linda Kauffman, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 101.

El cuerpo comienza a verse como una construcción ideológica y por ello desata reflexión sobre las identidades [...] Se requiere comenzar desde esa materia primaria que conforma una identidad biológica –sexual– que se sabe diferente y, desde allí buscar una nueva y más convincente representación ideológica: un discurso más amplio. Desde el cuerpo se accede al lenguaje (Hernández, 2007: 3).

De allí que Judith Butler proponga invertir la performatividad con la ruptura del discurso excluyente y la repetición de acciones subversivas,⁵⁹ desasosegantes, que se pongan en circulación hasta transformarse en hegemonía cultural.

Entendiendo que la performatividad se experimenta colectiva y corporalmente, «no trata solo de los actos del habla. También trata sobre los actos corporales» (Butler, 2006: 281) y que el cuerpo es interpretable solo en términos culturales, por lo que el cuerpo, sin escisiones con las emociones o el logos: el lenguaje y el pensamiento, constituye el espacio de donde emerge y donde se instaura lo performativo.

Es por esto que los movimientos feministas primero (que, como el arte del performance, tienen manifestaciones más significativas desde los años 60 del siglo pasado) y los planteamientos *queer*⁶⁰ después, expusieron sus demandas a través del arte-acción, esto es «como una crítica de los espacios de producción y transmisión de los saberes y [también] de las prácticas artísticas» (Preciado, 2004: 7).

Esas palabras de Beatriz Preciado se cristalizan esplendorosamente en aquello que quiero destacar del trabajo de Argelia Bravo. Esta artista aprovecha el arte del performance como lenguaje radicalizador que efectúa el desmontaje simultáneo de paradigmas sobre diversas creencias en torno al sistema sexo/

59. Me parece importante mantener presente una acotación hecha por la misma Butler al respecto de la subversión, ella dice en *Género en disputa*: «las prácticas subversivas corren siempre el riesgo de convertirse en clichés adormecedores a base de repetirlos y, sobre todo, al repetirlos en una cultura en la que todo se considera mercancía, y en la que la «subversión» tiene un valor de mercado» (Butler, 2007: 26). Más adelante, en el mismo texto, la autora señalará que es imposible una revolución política sin la generación de cambios radicales en cuanto a lo que es real y lo que es posible. Cfr. *Ibid.*, p. 28. Con estas ideas la autora está advirtiendo sobre un estado de permanente alerta frente a lo que reconocemos como actos subversivos.

60. La *teoría queer* es una propuesta de enfoque sobre el género, que afirma que la orientación sexual y las identidades de género de las personas pueden ser múltiples. Según esta teoría el género es el resultado de una construcción sociocultural y, por lo tanto, no existen sexualidades esenciales o géneros biológicamente determinados en la naturaleza humana, sino que, se trata de prácticas socialmente variables. Esta postura epistémica señala que la determinación del género en masculino y femenino responde a la necesidad de poder y control de las sociedades modernas.

género y alrededor de las nociones puristas sobre lo que es o no artístico, esto segundo a partir de estrategias surgidas dentro del mismo «mundo del arte».

ROSADO BRAVO DESDE LA EXPERIENCIA SUBJETIVA

Entraron preguntando dónde quedaba el baño, debían cambiarse de ropa y maquillarse. Les indiqué... Era la primera vez que las veía de cerca, que las escuchaba, les miraba los ojos y las sentía personas. Estuve un rato desconcertada mientras formaba parte del ajetreo que implica la coordinación de un evento.

Entraban y salían del baño del Departamento de Educación del Museo de Bellas Artes de Caracas, solicitaban algunos elementos básicos para su acción de arte.

Argelia se movía con preocupación de un lado a otro intentando controlar todos los detalles: la pintura, el plástico, la fijación de la tela en el vidrio, las sillas de los asistentes, la música, los carteles para el público, la comodidad de las chicas, etcétera.

Las dos estuvieron listas para su aparición. Sus nombres no importaban ahora, su presencia decía mucho más. Estaban deslumbrantes e impecables con sus trajes ligeros de coctel. También Argelia estaba impecable, muy ligeramente maquillada y con el cabello recogido, una camisa blanca y un smoking negro como atuendo, travestida.

En manos de la artista una esponja y al lado un galón del color que ella creó para la ocasión como una especie de declaración transfeminista:⁶¹ el *rosado bravo*.

Las chicas trans y, en esa oportunidad, también *performer* artistas, se pararon con su brillo de Miss Venezuela frente a todos.

El espacio estaba repleto. Esperaban ver. Estuvieron allí con alguno de los carteles pensados por la artista para que los identificara sobre su pecho: curadora, artista, antropólogo, filósofo, fotógrafa.

61. El término *transfeminista* lo tomamos prestado del *Proyecto Transgénero* de Quito-Ecuador. Ellxs utilizan este término reconociendo que las reflexiones sobre género parten de la teoría feminista, pero también apuntan a la necesidad de traspasar la visión polarizada y totalizadora del patriarcado, no dando por sentado que «mujer» sea un sujeto estable ni homogéneo, y ampliando la conciencia política sobre las identidades sexuales; «un activismo que busca reivindicar derechos de todas las diversidades que trans-citan, trans-forman y trans-greden» Cfr. Samuel Fierro Echeverría, «Las expansiones subversivas de lo trans-feminista en Ecuador. Un recorrido por el Proyecto trans-género/casatrans y las autorepresentaciones de sus activistas», en *Ecuador Debate*, No. 78, diciembre, Quito, Centro Andino de Acción Popular, 2009, p. 78. La producción y las reflexiones de Argelia Bravo son muy afines a esta postura.

El público así marcado, etiquetado y regulado, miró interesado (yo también) a aquellas chicas que, con cuerpos esculturales, iniciaron su acción seductora y lenta de quitarse sus ligeros trajes de transparencias y lentejuelas en un discreto *striptease* frente a todos.

Quedaron desnudxs y su piel, sus carnes expuestas ante nosotros. Todos parecían algo confusos frente a las formas «incoherentes» de sus cuerpos. Algunos hombres parecían no saber dónde mirar, parecían atraídos y a la vez nerviosos.

Fue entonces cuando Argelia comenzó a pintarlas con sutileza y respeto, con la esponja empapada en el *Rosado... Bravo*. Bravo es el apellido de la artista resemantizado como una marca, un *copyright*, haciéndole juego a la acción de Yves Klein en los años 60. Pero más aún por el silencio que antes sufrió la artista en un intento de performance, semejante al que ahora ocurría, censurado en la Universidad Central de Venezuela, en la que luego se publicó de modo *underground* un manifiesto firmado por Argelia Bravo. Pero sobre todo *bravo* porque, previo a todo lo dicho, muchas veces, muchas chicas, como las que estábamos mirando, se tragarón su diurna invisibilidad y su riesgo nocturno a la feroz violencia de las calles caraqueñas, que siempre es mucho más feroz con ellxs.

Las chicas tomaron las esponjas y continuaron con la acción de pintarse la una a la otra para luego, a veces con la dirección de Argelia, dejar impresa esa imagen inseparable de sus atractivos cuerpos y rostros femeninos, con un pene que pretendieron ocultar por vergüenza, pero que ineluctablemente quedó desde entonces fijado en el blanco lienzo, invadiendo los poderes de cualquier otra pintura museable.

Dos años más tarde, otrxs trans, en una acción pública en España, se apropiaban de las telas con la impronta de aquellos cuerpos como carteles para el reclamo. El lienzo sigue allí y hace palpitar los recuerdos, algo sigue pendiente.

Esa fue la primera vez de *Rosado Bravo*. La acción se desarrolló en el Museo de Bellas Artes de Caracas.



Fotorregistro de la primera versión de *Rosado Bravo*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 2004.



Tela con los cuerpos trans impresos tras la acción *Rosado Bravo*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 2004.

ROSADO BRAVO EN LA BIENAL DE LA HABANA

La segunda experiencia de *Rosado Bravo* fue en 2009 en la 10a. Bienal de La Habana. Esta acción no la presenciamos, pero podemos intentar una aproximación a este evento conociendo que la artista siguió el mismo esquema a partir de los relatos, los videos, las fotografías y los objetos aportados por la propia Argelia Bravo.

Yo aún estaba en Venezuela, no había partido a Quito, cuando Argelia me comentó, con alegría, que había logrado que el curador⁶² de la Bienal la pusiera en contacto con dos chicas trans interesadas en la propuesta de acción artística que ella estaba planteando.

De manera que, en esta segunda oportunidad *Rosado Bravo* fue tomado por dos trans cubanas que propusieron incorporar tambores batá, danza y el uso de boas de plumas con los colores de sus santos regentes (Oshun y Yemayá), según los códigos de la religión yoruba. Ellas le imprimieron así un carácter de ritualidad teatral de tono alegre (carnavalesco, diría Nelly Richard quien sí presenció la acción, desde sus referentes culturales y su deslumbramiento).

62. 10a. Bienal de la Habana, Curador invitado A. D. Abreu, «Género (trans) Género y los (des) Generados», en 10a. Bienal de la Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 2009, *Bienal de la Habana*, <<http://www.bienalhabana.cult.cu/bienaldelahabana/es/artistas-descripcion.php?idbienal=10&idartista=227>>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2010.

Esta vez el arte-acción contrastó con la coqueta y solemne ceremonia de la experiencia caraqueña.

Esta variación de música, atuendos y actitud, hizo visibles los factores culturales que en la primera ocasión habían pasado desapercibidos al no tener referencias para el contraste.

Otra ruptura fue posible en medio del ritmo en el que se desplegó esta acción. Y es que además de las impresiones de los cuerpos sobre la tela apaisada y blanca, la anterior pulcritud del traje de Argelia, emulando algo del hierático Klein, fue transgredida por las chicas cuando la sorprendieron con un doble abrazo. La mácula de las trans desnudas y pintadas de rosado bravo, con su impronta discontinua, quedó sobre la investidura de la artista.

El cuerpo de la artista se vio esta vez mucho más comprometido, su travesamiento tomó otro significado. La mancha del cuerpo con el falo impreso, emplazando el lugar donde antes se daba por hecho natural un sexo femenino parecía, y aún ahora en la foto, parece preguntarle algo a la artista, parece retarnos a todos.⁶³ Algo sobre la apariencia aflora, al proponer otra estética del sexo agrietando las solidificadas creencias sobre la categoría de género.



Dos trans habaneras dejan su impronta sobre la chaqueta de la artista.



La artista marcada por los cuerpos trans (anverso y reverso).

63. Ver imágenes p. 51 y 52..

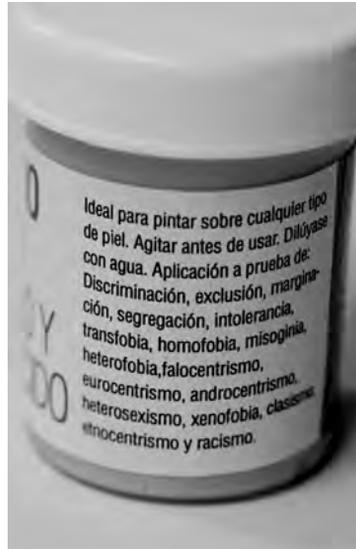


Artista marcada y las dos trans, fotoregistro de *Rosado Bravo* en La Habana, 2009.

Por otro lado, para esta segunda ocasión, Bravo ideó el tiraje de dos objetos como una especie de *souvenirs* de la acción:

Un pequeño frasco de pintura rosada, que cuenta con una etiqueta que lo identifica con una huella digital y la inscripción frontal *ROSADO BRAVO, ARRECHO*⁶⁴ *Y ENFURECIDO* (así, todo en mayúsculas). En la parte posterior del envase las instrucciones de uso rezan: «Ideal para cualquier tipo de piel, agitar antes de usar. Dilúyase con agua. Aplicación a prueba de: Discriminación, exclusión, marginación, segregación, intolerancia, transfobia, homofobia, falocentrismo, eurocentrismo, androcentrismo, heterosexismo, xenofobia, clasismo, etnocentrismo y racismo».

64. En Venezuela esta palabra fuerte (arrecho) significa estar radicalmente molesto. En el *Diccionario de venezolanismos* dirigido por María Josefina Tejera las palabras arrecharse, arrechera y arrecho figuran como la acción de enfurecerse o indignarse vehementemente. El *Diccionario del habla actual de Venezuela*, de Rocío Núñez y Francisco Javier Pérez, agrega otras acepciones a la palabra *arrecho* muy sugerentes en el asunto aquí tratado: «fuertemente malhumorado»; «aplicado a una persona valiente y con coraje»; «aplicado a una cosa muy difícil de hacer»; «aplicado a algo muy bueno o fuera de lo normal». Estas acepciones potencian –en el código verbal venezolano– el sentido referencial y metafórico del título del performance que estudiamos aquí.



Vistas del frasco de pintura color rosado bravo.

El otro objeto fue un empaque de cartón, contenedor de un preservativo, identificado con la misma huella y la misma impresión en mayúsculas que el mencionado envase de pintura. Por detrás, un texto que indica que ese objeto sirve para la prevención del VIH/SIDA y otras ITS, además de prevenir la discriminación y todas las demás «enfermedades» para las que la pintura rosa está hecha a toda prueba.

DESENMASCARAMIENTO, PERFORMANCE PARA NUEVAS POLÍTICAS PERFORMATIVAS

Si la performatividad, como ha apuntado Butler, es «una identidad instituida por una repetición estilizada de actos» (Butler, s/f: 1), en el contexto de *Rosado Bravo*, la acción de arte ritualiza una propuesta alterna de comprensión del cuerpo que se le escapa a la matriz de género y hace corresponsables a los presentes.

Es decir, no es casual que la artista Argelia Bravo haya elegido al arte del performance como lenguaje para proyectar sus problemáticas, por cuanto tiene capacidad para *per-formar*. Un encuentro en vivo de arte-acción puede ir más allá del sujeto individual y de los cuerpos desnudos de las chicas trans para, desde la experiencia sensible, colocar en la discusión pública dinámicas,

formas de normalización y regulación, relaciones institucionales, morales, estéticas, científicas, ideológicas y culturales de los cuerpos basados en las mitologías del género y la sexualidad.

La propuesta de Argelia Bravo señala la maleabilidad de aquello –lo real– que aparece como irrefutable porque está a la vista, pero que suele tratarse de una figura ilusoria y, dada esta condición, se puede modificar. Idea que se materializa en la crítica a las concepciones sobre sexualidad y género, colocando a la vista los juegos de la apariencia, desenmascarando la metafísica del género a través de la presencia dulce, delicada y desnuda de dos trans con sus cuerpos ininteligibles para el resto, por devenir cuerpos femeninos con falo.

Tanto Judith Butler como Beatriz Preciado señalan la manera en que el género se hace espacio en el medio social a través de la actuación del mismo, debatiendo el modo en que funciona la apariencia física y su hegemonía en la cultura occidental: «En las percepciones en las que una realidad aparente se vincula a una irrealidad, creemos saber cuál es la realidad, y tomamos la segunda apariencia del género como un mero artificio, juego, falsedad e ilusión» (Butler, 2007: 27).

El género será descrito entonces como una máscara tras la que solo se oculta otra máscara, una imitación detrás de la que se esconde otra imitación. El original aparece así como una naturalización retrospectiva de la máscara. Una naturalización que no es sino el efecto de un proceso político de normalización. La matriz sexo-género reposa sobre un número indefinido de máscaras que giran sin otra fijación que la producida por la ansiedad y el temor político. Máscaras que se apoyan unas sobre otras en articulación oposicional. El fin de la metafísica del género se anuncia no como un proceso de desvelamiento sino más bien como un espaciamento entre máscara y máscara (Preciado, 2004: 5).

En *Rosado Bravo* la artista se ve en la necesidad de impulsar el reconocimiento de la «realidad» de las trans, es decir su condición de ser considerados tan reales y dignos de reconocimiento como aquellos aún envueltos por la máscara sobre la máscara.

Está claro que Bravo no intenta separar a lxs trans del resto, sino hacerlxs reconocibles y respetadxs dentro de las dinámicas en las que todos participan. Y es que siendo mujer y heterosexual se reconoce responsabilizada e instada a proponer nuevas perspectivas en torno a las políticas del cuerpo. Quizá se comprenda mejor esta postura a través de lo expresado por Carmen Hernández:

Después de la ruptura del sujeto parece necesario repensar a la mujer como identidad social y sexual a partir de un yo descentralizado. Por otra parte, si el psicoanálisis establece que la femineidad nunca se alcanza de manera completa, la mujer está entonces especialmente marginada y, por ello, tiende a ubicarse en

posiciones límite, ya sea de sumisión o de extrema rebeldía, sobre todo cuando debe enfrentarse a las tensiones que le imponen los discursos hegemónicos. [...] Lo que realmente caracteriza a lo femenino es su lugar de margen activo en el orden simbólico (Hernández, 2007: 15).

En el trabajo de Bravo los aspectos sobre la apariencia y el desenmascaramiento se debaten a través de dos desnudos teñidos de rosado bravo, que confunden a quienes están mirando y no pueden dejar de hacerlo por aquello que Preciado ha llamado una «disociación entre el sexo anatómico, las prácticas sexuales y las prácticas culturales de la feminidad».

Georges Didi-Huberman ha hecho una reflexión antropológica sobre la desnudez cristiana a través de la iconología quattrocentista en la que plantea una serie de precisiones sobre distintos tipos de desnudez (*nuditatis naturalis*; *temporalis*; *virtualis*; *nuditatis criminalis*; desnudez ritual; desnudez culpable; desnudez victimaria). A través de su texto Didi-Huberman me inspira a interpretar los desnudos del acción-arte *Rosado Bravo* como desnudos que, aplicando las estéticas establecidas de lo femenino, son más amenazantes que un cuerpo reconocido como cuerpo de mujer por la sola presencia de su sexo, debido a que es una especie de inferiorización del cuerpo masculino y expresión de los monstruos medievales hechos de la incoherencia de las formas y de los miedos de los creyentes.

Estos desnudos indecentes han sido desnudos sacrificiales, «desnudez a carne abierta», torturada y herida, por ser antes *nuditatis criminalis*: cuerpos llenos de sensualidad, pero cuerpos siniestros en tanto que indefinidos, en los que la moral cristiana ve necesaria la humillación que purifica.⁶⁵

Rosado Bravo funge aquí como un tipo de ritual en el que los valores se invierten, no para victimizar, pues en la acción estos cuerpos son casi divinos, sino diría, para provocar un giro perceptual en función de nuevas políticas del género, de nuevas formas de convivencia en las que los cuerpos y las relaciones estén liberados de las absurdas represiones a las que han sido sometidos hasta ahora. Nuevamente una reflexión de Beatriz Preciado puede acompañar esta idea:

No solo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos queer. Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política (Preciado, 2004: 13).

65. Cfr. Georges Didi-Huberman, *Venus rajada*, Buenos Aires, Gallimard, 2005, p. 61-78.

ESTRATEGIAS SACADAS DEL «MUNDO DEL ARTE»

En las dos versiones de la acción *Rosado Bravo* hay a la vista varios aspectos que se vinculan con estrategias propias del «mundo del arte». ⁶⁶ A continuación los puntualizaré en aras de un análisis más detallado de los componentes que han permitido que esta acción sea efectiva en cuanto a sus objetivos desestabilizadores de las nociones binaristas y normalizadoras con relación a los géneros y las comodidades del «mundo del arte»:

EL LENGUAJE DEL PERFORMANCE

El performance es un lenguaje que, como ya he planteado con más detalle en este texto, contiene con los valores modernos tanto del género como del «mundo del arte» desde su condición de contrahegemónico, público, corporal, generador de participación y, en algunos casos, de corresponsabilidad.

LA CITA COMO SUBVERSIÓN

La *cita* es una de las modalidades del *apropiaciónismo* aparecido en el arte contemporáneo en los años 80 del siglo XX. Se trata de un mecanismo de

66. Es necesario que aclare qué se entiende por «el mundo del arte»: Hoy no es posible creer que el arte es propiedad absoluta del artista. Según Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 2002, el arte es un campo, dentro del cual funciona unificadamente una especie de juego en el que hay unas reglas a seguir, en el que hay determinados agentes de producción simbólica, que sabrían negociar diversas relaciones para obtener el acceso a la legitimación por parte de grupos muy específicos de poder cultural, político y económico, propuesta que continúa teniendo vigencia, a mi entender. Pero además, está la llamada Teoría Institucional del Arte, configurada por George Dickie, a través de la cual se afirma que el arte dependería fundamentalmente de las autorizaciones institucionales. Al respecto, concuerdo más con la propuesta posterior de Arthur Danto, quien debate la postura de Dickie sin descartarla, más bien potenciándola. Esto es, Danto le agrega a aquella teoría una serie de componentes que articulan un corpus interno de la obra, dicho de otra manera, un cuerpo hecho de las afiliaciones adoptadas por el artista, las direcciones de su discusión, las razones que componen la obra y la «posición [del artista] con respecto al pasado e inevitablemente con respecto a los contemporáneos» (Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 57), sumadas a las articulaciones institucionales que tienen el poder para hacer ingresar algunas propuestas (excluyendo otras tantas) en el llamado por Danto «mundo del arte».

análisis llevado adelante desde las prácticas artísticas frente a las producciones creativas, ya insertas en la historia del arte, en función del desenmascaramiento crítico de los procesos de mediación y de la institucionalización moderna.⁶⁷

El apropiacionismo se propone revisar, con postura política, las estrategias aplicadas por artistas que generalmente fueron representantes de las vanguardias, aparentemente transgresores de formas establecidas pero que, dentro de sus discursos heroicos, también reforzaron o reprodujeron modelos normalizados.

Argelia Bravo, se apropió de la acción *Antropometrías de la época azul* (marzo de 1960) del artista Yves Klein, quien utilizó a tres modelos desnudas como pinceles humanos embadurnados con su creación: el color Azul Klein (IKB, International Klein Blue).⁶⁸

Con esta acción Klein reprodujo toda la estructura patriarcal pues, para el artista, los cuerpos de aquellas mujeres eran masas corpóreas, instrumentos para imprimir su color, no sujetos. Y su color, IKB, era el símbolo antípoda del cuerpo y la carne; era la representación de la pureza espiritual, la ingravidez, el vacío, la desmaterialización.

Bravo crea la acción *Rosado Bravo* citando críticamente las *Antropometrías* de Klein y, con algo de humor cínico, utiliza el color rosado y revaloriza su significado. El rosado, culturalmente adjudicado a lo femenino como débil, casto y delicado,⁶⁹ en este arte-acción se resignifica para transformarse en una especie de símbolo de lucha contra la violencia; lo firma Bravo, pero recuerda el adjetivo calificativo «bravo, como el estado que generó la necesidad de la acción (un auténtico oxímoron cultural).

Por otro lado, las trans que imprimen sus cuerpos, aunque en el espacio social son «irreales, en *Rosado Bravo* son sujetos en pleno ejercicio (contraponiéndose a la manera en que Klein consideró a sus colaboradoras), que no solo han elegido participar de la propuesta de la artista e implementar su estética, sino que se saben parte de una acción que es artística pero, también, declaradamente política a favor de sus derechos fundamentales.

67. Cfr. Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

68. Crear y patentar su azul (IKB) identifica al artista Yves Klein con la necesidad de ser incorporado en el relato y el mercado del arte muy contradictorios con su deseo de absoluta inmateralidad.

69. *Rosado Bravo* surgió en el avance de la investigación para la videocreación documental *Pasarelas libertadoras* y en un texto la artista escribió: «las pasarelas de la avenida Libertador encarnan ese sentido rosa», A. Bravo, *Pasarelas libertadoras*, de aquí surge el color rosado bravo. Argelia Bravo ha hecho de ese color una huella ligada a la ironía sobre la seducción y la castidad que se suponen apropiadas para las mujeres. Por otro lado, se muestra adverso al azul de la masculinidad y falocentrismo del gesto artístico de Yves Klein y su «Azul Klein».

LA INTERVENCIÓN DE UN ESPACIO

En el arte contemporáneo se le llama *intervenciones* a aquellas acciones artísticas que tienen el propósito de influir en el latir sociopolítico de algún espacio público⁷⁰ de la ciudad.

Aun cuando la primera versión se realizara en una de las instituciones modernas de legitimación del arte más tradicionales, como lo es un museo, recinto por excelencia de los valores instituidos, todavía hoy, asociados con la *haute culture* y el «buen gusto, tanto la totalidad del evento *A³ Arte Acción Activismos*, como el performance *Rosado Bravo*, se efectuaron en un pasillo de la planta baja del edificio; un espacio de tránsito en el que toda la actividad interrumpía el flujo habitual de sus usuarios y trabajadores, injiriendo así en la arquitectura y en la concepción de los usos del espacio museo.

Pero sobre todo, esa acción «contaminó» el espacio y puso en conflicto el ideal moral de la institución museística más antigua de Venezuela, vinculada también a la rectitud y la exaltación del espíritu, al aventurarse a exponer—dentro de sus espacios— cuerpos desnudos que, además, eran transgénero en una especie de taller de artista.

LA IDENTIFICACIÓN

Por medio de carteles, la artista efectuó la identificación de varios de los asistentes, a los que etiquetó por sus roles profesionales. Los roles eran los de quienes son algunas de las autoridades que tienen incidencia en los espacios y discursos institucionales (curador, artista, investigador, antropólogo, museógrafo, etc.), aquellos que, siguiendo la teoría institucional del arte, darían sentido al «mundo del arte».

En *Rosado Bravo* esos participantes etiquetados se vieron comprometidos a moverse, dentro de ese, su mundo de la autoridad y la administración dentro de las dinámicas del arte, pero para corresponsabilizarse en el reconocimiento de una variedad sexual ocultada por la heterorrealidad.⁷¹

70. Comprendiendo aquí al espacio público como aquel espacio que pertenece a todos y donde confluyen diversos individuos, con una gama muy amplia de condiciones sociales, culturales, económicas y políticas que, idealmente, tendrían que compartir y participar de los mismos derechos y deberes.

71. La heterorrealidad es una categoría de análisis feminista (especialmente lésbico) que intenta definir la realidad delimitada por el patriarcado y la heterosexualidad, en la que las libertades son privilegio de los hombres heterosexuales y obligación de la sociedad. Teresa de Laure-

EL TRAVESTIMIENTO

Adquirir la identidad masculina es un artilugio al que mujeres de la literatura y el arte han recurrido, con frecuencia, para lograr confrontar el poder patriarcal. Alterar la identidad femenina, en el caso de algunas creadoras, conduce el objetivo de provocar una ruptura contra la subyugación y la violencia.⁷²

Pero, esa adopción momentánea implica un tránsito de género, una experiencia de separación de la persona (entendida desde su origen etimológico como máscara) que se es, para ingresar en la situación de mundo de otro, para el caso del travestimiento de una mujer, de sus privilegios y poderes.

Argelia Bravo se traviste en *Rosado Bravo* y experimenta en su propio cuerpo la máscara de lo masculino y la máscara de Klein, el artista citado críticamente desde la perspectiva de género y desde las posturas de los procesos contemporáneos del arte.

STRIPTease⁷³

Un *striptease* con una estética semejante a la usada en cualquier *night-club* heterosexual y con las tácticas de la seducción femenina, aparece en el espacio museístico. La acción de las trans desvestiéndose en público fue pensada por la artista, estableciendo un contraste con la desnudez expuesta desde la entrada en el performance de Yves Klein.

tis cuestiona aquel feminismo que no sale de los límites de la heterorrealidad y al contrario, al continuar en los esquemas de oposición binaria la reproduce. La heterorrealidad determina que solo se existe con relación al hombre heterosexual. Cfr. Norma Mogroviejo, «Lesbianismo como práctica política», en *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, México DF, Plaza y Valdés, 2000, p. 51-52; y, Ángela Alfarache, *Identidades lésbicas y cultura feminista: una investigación antropológica*, México DF, Plaza y Valdés / Centro de investigaciones interdisciplinarias en ciencias y humanidades UNAM / Ángela Alfarache Lorenzo, 2003, p. 163.

72. Cfr. Irina Bajini, «Travestirse para ser persona. Algunos casos de mujeres disfrazadas en la narrativa hispanoamericana actual», en Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, María Teresa Andruetto, coord., *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 281-294.

73. Beatriz Preciado hace referencia a la utilización del *striptease* como estrategia performántica: «Shelly Mars parodia en Martín al cliente de los clubes porno y declina una forma de masculinidad lesbiana, generando una estética de la seducción King que interpela al mismo tiempo varias identidades, ninguna de las cuales tiene como referente aquello que creemos ver» (Beatriz Preciado, «Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans», en revista *Zehar*, No. 54, Madrid, Arteleku-ko aldizkaria, 2004, p. 25).

Este *striptease* fue descontextualizado por esa especie de templo del arte y la «alta cultura» que es el museo. Por otro lado, hay que tomar en cuenta que se trataba de un público muy específico (incluso rotulado), en el que se produjo confusión, desconcierto, nerviosismo, al dejar descubierto el falo de ambas chicas ante los asistentes puesto que sus concepciones acostumbradas sobre lo masculino y lo femenino se vieron de golpe en aprietos y, el papel de la apariencia sobresalió, exigiendo ser pensada.

La plena exposición de esos dos cuerpos fuera de la norma, habitualmente desidentificados,⁷⁴ estigmatizados y reconocidos solo en el margen de la noche, interpeló a los presentes de donde surgió otro componente subversivo de *Rosado Bravo*: la vergüenza.

LA VERGÜENZA

Aunque la vergüenza no fue una estrategia trazada por Bravo, este es un aspecto que forma parte del problema y que incidió, poderosamente, en el desarrollo de aquel arte-acción realizado en Caracas.

Las chicas avergonzadas (como me lo expresaron después de realizada la acción), intentaban evitar que su pene fuera visible, pretendiendo ángulos que lo ocultaran.

Crimp señala que la política extendida por el orgullo gay pretende desaparecer la vergüenza. Pero es esa actitud (la de la vergüenza) la que da paso a una perspectiva ético-política, alejada de los moralismos cristianos y de la reproducción del esquema de vida impuesto por la hegemonía heterosexual. Esto en la medida en que la vergüenza define y borra la identidad al mismo tiempo, es decir, la vergüenza es una especie de código de acceso a la identificación entre la situación de un sujeto y la de otro:

74. Aunque concuerdo más con la crítica de Douglas Crimp a las posturas de Hal Foster con respecto a los estudios culturales, a los que Foster ha malinterpretado (Cfr. D. Crimp, «El Warhol que merecemos...», p. 164-165), creo que la reflexión planteada al final del capítulo de *El retorno de lo real*, «El artista como etnógrafo», es pertinente ahora, con relación a la idea de desidentificación a la que me estoy refiriendo. Foster menciona dos relaciones opuestas con respecto a la identificación: por un lado, la *sobreidentificación* que, según apunta, puede comprometer el valor de la «otredad», transformando al otro y al mismo en un bloque indiferenciado por la victimización, en la que se está en el polo de los buenos y, por otro, la *desidentificación* a la cual adjetiva de «criminal», puesto que «el sujeto» establece una barrera en la que el otro es pura aberración generadora de «aversiones fantasmales» y, por lo tanto, la solución debe ser la erradicación del otro, su supresión del mundo. Cfr. Hal Foster, «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 227.

En el acto de hacerme cargo de la vergüenza que es propiamente la de otro, simultáneamente siento una total separación, hasta de la misma persona a quien pertenecía la vergüenza inicialmente. Me siento solo con mi vergüenza, singular en mi susceptibilidad a estar avergonzado por el estigma que ahora se ha vuelto mío y solo mío. Así, mi vergüenza se asume en el lugar de la vergüenza de otro. Al hacerme cargo de la vergüenza no comparto la identidad del otro. Simplemente adopto la vulnerabilidad del otro a estar avergonzado (Crimp, 2003: 29).

Marta Nussbaum apunta que la vergüenza está determinada por una carencia notoria ante lo «normal». Una confrontación marca el momento de pérdida de la completitud, pasando al estado de debilidad, necesidad y frustración, ese estado genera vergüenza ante los demás. La autora escribe: «la vergüenza [...] es una emoción dolorosa que responde a una sensación de no poder alcanzar el estado ideal» (Nussbaum: 2006: 218) pero, siendo que por esa emoción de autoevaluación hemos pasado todos varias veces en la vida, la autora afirma que es una emoción productiva y potencialmente creativa, a lo que añado lo dicho por Eve Sedgwick cuando afirma que «el sentimiento de desasosiego que produce la vergüenza funciona como un nexo para la producción de sentido de presencia personal, de política, de eficacia crítica y performativa» (citada por Crimp, 2003: p. 17).

Entonces la vergüenza, lejos de ser un elemento negativo, se convierte en un factor favorecedor de la corrosión que brota del estar en el espacio escénico, en un estado intermedio entre el miedo de no ser atractivo y ser una diva. Surge pues, cuestionando la dignidad gay, que retrocede en sus luchas al reinsertarse en la normatividad basada en la exclusión, generada por el imperativo de la homogeneidad.

Quizá esa identificación provocada por el desenmascaramiento del público a través de la vergüenza haya influido en el hecho de que las chicas trans de *Rosado Bravo* fueran aplaudidas al culminar la acción.

ROSADO BRAVO CONTRA EL ARTE DEL PERFORMANCE INSTITUCIONALIZADO

En el segundo *Rosado Bravo* el contexto de La Habana le imprimió algo de la estética y la dinámica de shows acostumbrados en los cabarets de los años 50.

Esa característica, junto con el hecho de que las chicas exigieran un ensayo general antes de la presentación, apareció como elemento que, desde una teatralidad (también transgredida), coloca en discusión un aspecto del performance art que no he mencionado y, es la pretensión de institucionalidad y legi-

timación de esta práctica buscada por algunos acomodaticamente en la actualidad; búsqueda que no parece compatible con las motivaciones más fuertes de esta inasible modalidad artística.

Basta revisar unas pocas páginas electrónicas para notar la enorme cantidad de cursos, talleres, festivales sobre el arte del performance que se están desarrollando hoy en el mundo. Bravo cuestiona, en esta experiencia de su arte-acción, el que los performances estén surgiendo de motivaciones puramente esteticistas ligadas únicamente a las artes visuales.

LA MÚSICA COMO DOBLE TRANSGRESIÓN

La música es otro aspecto a resaltar del *Rosado Bravo* realizado en la Habana. Argelia Bravo relata que los tambores batá aparecieron espontáneamente en esa segunda experiencia del arte-acción, siendo aceptados por la artista tras la reflexión de que funcionarían como contraposición a los nueve chelos tocados por hombres con frac que Klein utilizaba en sus acciones.⁷⁵ Los chelos, como elementos de la música «elevada», «culta» y «masculina», le dieron a aquellas acciones realizadas en las galerías más *chics* de París (donde solo entraba el público más selecto del mundo del arte) el tono de exclusividad pertinente para el artista.

Los tambores en el *Rosado Bravo* de La Habana funcionarían como contraposición a lo culto y celestial que proponía Klein. Al contrario de la elevación del *monotono* (que era el título de la pieza tocada por los músicos de Klein, por ser una sola nota la que sonaba interminablemente), los tambores batá representan lo telúrico, están asociados a la tierra y esta a su vez está asociada a lo femenino.

También Bravo relata que el curador de *Género (trans) Género y los (des) Generados*, Andrés D. Abreu, supo interpretar la propuesta de Bravo, de manera que le consiguió un grupo de cuatro chicas percusionistas; con el aditivo de que en la tradición yoruba las mujeres tienen prohibido tocar los tambores en fiestas religiosas. Además, los tambores batá nunca pueden ser colocados sobre las piernas femeninas, ya que esto significa una transgresión a su carácter sagrado. Las mujeres, también en esa cultura, son mundanas, corruptas, corporales, sexuales, toda una amenaza para el mundo espiritual.

75. Cfr. Argelia Bravo, correspondencia electrónica de la artista con Albeley Rodríguez, 3 de septiembre de 2010.

LA MATERIALIDAD DE LOS CUERPOS TRANS DEJA SU IMPRONTA EN LA ARTISTA

En el *Rosado Bravo* de la Bienal de la Habana las trans decidieron manchar el impecable traje negro de la artista, sorprendiéndola e impulsándola a otra reflexión sobre su cita de la acción de Klein.⁷⁶

Esa impronta de los dos cuerpos sobre el cuerpo de la artista se contrapone a *Antropometrías* y desarticula decididamente a la figura del artista de vanguardia y su deseo de desmaterialización absoluta, tan patente en la actitud de Yves Klein. Es decir, enfrenta al artista que comandaba la acción de los 60, a través de la actitud que aleccionaba sobre la capacidad revolucionaria del arte, y devela una especie de temor a la peligrosa corporalidad de las mujeres «usadas», que le hacía imponer la prerrogativa de ser intocado por la materialidad de aquellos cuerpos desnudos, o de la pintura, y reprimir cualquier gesto de deseo en el público asistente.

LA INSUMISIÓN SE PROFUNDIZA

Por otro lado, en esa segunda oportunidad de la acción, otro aspecto problemático, que no había surgido en la primera versión, genera un elemento digno de atención y es el hecho de que no solo hay una transgresión del sistema sexo/género, sino también una insumisión que discute con la cultura urbana y de salón, reflejada en el primer *Rosado Bravo*, propia del ideal de modernidad venezolano. Este componente da cuenta, ahora en la segunda experiencia, de un contraste que aparece con la presencia de la tradición religiosa afrodescendiente y la cultura caribeña, cubana, de la calle infiltrada espontáneamente en el esquema de la artista por parte de las chicas trans habaneras.

Ese componente funciona, al mismo tiempo, como un elemento de diálogo intercultural y un agente decolonizador.

Por un lado, activa un diálogo cultural que concreta la posibilidad de entender la necesidad de articulación de «las diferentes diferencias» (Romero, 2007: 157) a partir de la acometida estética y de comportamiento de uno y otro territorio donde se ha presentado este arte-acción –aspecto que obliga a pasarse por procesos que atraviesan las historias, relaciones raciales, de clase

76. En un correo electrónico, la artista me escribió: «Yo siento que el rosa bravo cubano absorbió las tradiciones cubanas y se independizó de mí como «creadora» (Bravo, 3 de septiembre de 2010).

y valores dominantes visibles en cada uno— y, por otro, las dos versiones de la acción permiten desarrollar una mirada desde los estudios de cultura, esto es, refrenda la comprensión de *Rosado Bravo* también como una herramienta de-colonizadora por cuanto los elementos culturales subalternizados han aflorado, desplazando las imposiciones estéticas y culturales dominantes.

No hay que olvidar lo apuntado por Carmen Romero Bachiller, acerca de los patrones coloniales, en los que los vínculos entre raza y sexo, estaban estrechamente entrelazados a través de las claves de degeneración/inferioridad y degeneración moral/sexualidad.⁷⁷ Elementos que sostuvieron la deshumanización de los negros esclavos en EUA y Europa, por ser entendidos como salvajes, seres hipersexuales, cuya animalidad no había sido reprimida y a los que había que civilizar.⁷⁸

Tampoco se debería pasar por alto que en América no solo no fue distinto en ese sentido, sino que, según el performer travesti y filósofo Giuseppe Campuzano, se ocultaron históricamente diversas prácticas religiosas vinculadas a la ambigüedad sexual, debido a la visión moral colonizadora y la amenaza de una «contaminación» social que debía ser vigilada.⁷⁹

LA DESFETICHIZACIÓN DEL ARTE

La estrategia de revisión crítica del fetiche en el arte proviene de las propuestas conceptualistas de los 60 del siglo XX,⁸⁰ aquellas que estuvieron dirigidas a la desmaterialización del objeto en función de una política de resistencia ante el mercado del arte. El arte-acción forma parte fundamental dentro del proceso de aquellas posiciones antihegemónicas y en contra de la fetichización del arte.

Los códigos que he localizado en mi lectura de *Rosado Bravo*, con respecto a los diálogos y rupturas con el «mundo del arte», se pueden entender finalmente como una serie de estrategias desplegadas por Argelia Bravo y las chicas trans, que activan un nuevo tipo de desfetichización del arte que, quizá

77. Carmen Romero Bachiller, «Poscolonialismo y teoría queer», en *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2007, p. 153.

78. Cfr. *Ibid.*, p. 148-164.

79. Cfr. Giuseppe Campuzano, entrevista para Daniel Link «Historia americana», en *Página 12*, suplemento *Soy*, viernes 23 de julio 2010, en *Página 12*, <<http://pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1510-2010-07-23.html>>. Fecha de consulta: 27 de julio de 2010.

80. El artista citado por Argelia Bravo, Yves Klein, participó de esta posición aunque hoy son visibles las contradicciones entre su postura teórica y su movilidad en el mercado del arte.

sea similar al de los 60, en su intento por subvertir el sistema capitalista, los mitos desarrollistas y el poder de la institucionalidad. Sin embargo, también articula cuestionamientos que se oponen a la utilización de la cultura como un recurso⁸¹ que es capaz de satisfacer los incesantes deseos contemporáneos, incluso los de la rebelión activista que ha sido funcionalizada por organizaciones y discursos que desembocan en el movimiento mercadotécnico. Pero, quizá lo más importante sea señalar a *Rosado Bravo* como un logro que hace que las nociones fijas, estereotípicas, de la identidad y sus clasificaciones a conveniencia del poder, se tambaleen.

En la acción *Rosado Bravo*, hay una contienda contra las imágenes ilusorias producidas alrededor de lxs trans, contra el racismo, los ideales civilizatorios y, como lo dice el frasquito de pintura rosa que la artista distribuyó en la 10a. Bial de la Habana, «contra toda forma de discriminación».

Esta performance emerge, desde los lenguajes del arte y el activismo, como uno de los varios agenciamientos de emancipación⁸² llevados a cabo por las chicas de *TransVenus de Venezuela* –incluida la artista Argelia Bravo– que han servido para reivindicar la visibilidad y restitución de la condición humana de ellas, las *trans*.

Por último, además de ir en la dirección contraria de los actos y discursos performativos imperantes, *Rosado Bravo* se sitúa en frente de las visiones canónicas del arte contemporáneo, retoma críticamente los lenguajes desplegados por las vanguardias y, desde esa posición, se deshace de lo más inútil del arte para convertirse en un doble acto de resistencia.

La potencia simbólica de *Rosado Bravo* ha resultado tan efectiva como una marcha en las calles de cualquier ciudad del mundo. Hace públicas y evidentes las demandas de movimientos sociales y colectivos que deben ser atendidas en aras de la equidad de los derechos y desmonta aspectos de tipo cultural que pretenden continuar reproduciendo la idea de una alta cultura aislada del resto de las problemáticas del mundo y de la vida.

81. Cfr. G. Yúdice, *op. cit.*

82. Hablamos de la noción de emancipación en el sentido apuntado por Raúl Ornelas. Es decir como un proyecto que, desde los colectivos, busca una vía para su autoafirmación y una toma de los espacios de los que han sido despojados por el poder imperante. Movimientos estos que emergen desde estructuras de relaciones horizontales no aliadas a plenitud con el Estado ni con la institucionalidad, sino desde el margen que le permite generar auténticos procesos transformadores sin coacciones mediadoras, más bien en función de las demandas concretas que surgen de los actores de las comunidades (en este caso el pronunciamiento ocurre desde la comunidad trans femenina, que es la más radicalmente desplazada de su condición humana) Cfr. Raúl Ornelas, «Contra hegemonías y emancipaciones. Apuntes para un inicio de debate», en Ana Esther Ceceña, *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado*, Buenos Aires, CLACSO, 2006, p. 95-122.

CAPÍTULO III

Cuerpos marcados. La exposición *Arte social por las trochas... como estrategia para la sanación del cuerpo social*

La heterosexualidad es una de las dimensiones hegemónicas del sistema sexo/género. Igual que ese sistema, este patrón corporal y político naturaliza esa configuración en las personas, instituyendo el binarismo masculino/femenino como norma que vuelve humanos a quienes la acatan y no humanos a quienes la critican, desobedecen o, al menos, la ponen en cuestión.

Quienes afrontan la no humanidad, están sometidos a una serie de exclusiones y violencias que incluso ponen en riesgo su no humana vida. Desde la academia, se hacen necesarias investigaciones que cuestionen la naturalización y el esencialismo del sistema sexo/género, sobre todo desde personas y prácticas que ponen en cuestión ese sistema como organizador de conocimiento y, por tanto, de los mismos sistemas vitales.

Por esto me he visto motivada a indagar en la investigación realizada por Argelia Bravo en *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú*⁸³

83. *Trocha* en la segunda acepción del DRAE, es camino abierto en la maleza. (Real Academia de la lengua española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 2001). Argelia Bravo la define de la siguiente manera: «Comúnmente en Venezuela se denomina como «caminos verdes» a aquellas rutas de tránsito alternas, o no oficiales, tanto en las áreas rurales como urbanas. Por lo general, las trochas, por ser caminos que se van abriendo de manera espontánea por los transeúntes de esos espacios, se pueden apreciar como líneas curvadas, que además no aparecen representadas en los mapas». Argelia Bravo, «Trochas y glamour, hechas a palo, patá y kunfú: de la cartografía corporal a la cartografía urbana a través del cuerpo desobediente de Yhajaira Marcano Bravo, una transformista venezolana», texto para el diplomado *Cultura, género y diversidad sexual*, Caracas, UCV (inédito), 2009, p. 21.

Por otro lado, la palabra «palo» en Venezuela y en el contexto en el que aparece aquí, se entiende como golpe o puñetazo contundente. «Patá» es una contracción de la palabra patada. Y «kunfú» proviene de la denominación kung-fu que define una de las artes marciales de origen asiático pero, en el contexto de esta frase, es una especie de metáfora que se refiere a golpiza.

«Palo, patá y kunfú» son expresiones sacadas del argot de las chicas trans que, a menudo, usan para describir, con cierto sentido del humor irónico, lo dura que es su vida debido a la gran cantidad de expresiones de violencia que reciben sobre sus cuerpos no normados. Cfr. Albeley Rodríguez, «Argelia Bravo, artista *transindisciplinaria* para un arte impertinente», 2010, en *Latinart.com*, <<http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=107>>. Fecha de consulta: 4 de abril de 2010.

(proyecto expositivo –2007– y exposición –2009-10–), pues se trata de una propuesta que tiene una potente capacidad de producir cambios en las concepciones sobre el sistema sexo/género, sobre los derechos de las trans, sobre los centramientos disciplinarios y sobre los posibles aportes del arte para los campos del conocimiento y para el desempeño de nuestra sociedad actual.

En los segmentos que siguen, me dedicaré a estudiar la complejidad de los componentes que integran la mencionada investigación de Argelia Bravo. Tres intereses movilizan mi lectura del proyecto expositivo y la exposición *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú: el arte/evidencia* como posibilidad de develar y descifrar la huella que relata los hechos; la exposición como conjunto y estrategia; y, finalmente, la visibilización de lxs trans para reiterar la puesta en crisis de las formas habituales del imaginario sociocultural en torno al género.

Abordar *Arte social por las trochas...*, de Argelia Bravo, resulta el más arduo de los trabajos hasta aquí elaborados, pues aunque formé parte del proceso casi desde sus inicios e inclusive en la curaduría realizada en conjunto con Carmen Hernández, la propia artista ya escribió en varias ocasiones y a profundidad, sobre los asuntos que integran tanto el proyecto como la exposición. Por otro lado, la síntesis de esta muestra se hace difícil puesto que contempla doce piezas de diversa índole tanto temática como técnica, entre las que figuran instalaciones, gráficas, videos, objetos y otros elementos.

No obstante, y cuidándome de no ir en contra de la unidad de este trabajo de Bravo, señalaré algunas de las piezas que resultan más pertinentes para mi apreciación general de la muestra, tomando en cuenta los aspectos comunes y estratégicos presentes en esta experiencia.

El proyecto expositivo *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú* se articuló entre 2007 y 2009 para consolidarse en los meses de cierre de 2009. Con este proyecto, Bravo se propuso, a través del arte, la restauración del cuerpo estigmatizado de Yhajaira Marcano Bravo.⁸⁴

Las piezas de *Arte social por las trochas...* relatan, sin dramatismo pero con agudeza crítica, cómo el cuerpo de Yhajaira ha sido ultrajado por el cuerpo social; cuerpo trans que devino en una especie de cartografía traductora de las acciones de quienes habitan el espacio urbano, a la que los cuerpos insumisos, por cierto, tienen el acceso restringido. A continuación, revisaré algunos de los componentes y sentidos propuestos por Bravo en su trabajo.

84. Los dos apellidos corresponden, respectivamente, al del compañero de la artista, y al de la propia artista quienes decidieron «adoptar» a Yahaira, quien desde los ocho años fue expulsada de su familia. Yhajaira, según la circunstancia, es a veces hermana y a veces hija de Bravo.

ARTE/EVIDENCIA, LA HUELLA COMO LUGAR PARA LA INTERPRETACIÓN. EL LEVANTAMIENTO DE LOS HECHOS

Paul Ricoeur escribe sobre la huella diciendo que «en cuanto es dejada en el pasado, vale por él: ejerce en él una función de *lugartenencia*» (Ricoeur: 1995, 838); dando a entender que desde ella es posible que un lector experto comprenda y explique⁸⁵ el pasado. Es decir, según Ricoeur, las huellas son rastros del pasado que señalan la evidencia en el presente, son la prueba documental de los acontecimientos.

Las huellas están ahí a la espera, y en su espera inquietan al que reconstruye el relato. Aunque son solo un extracto de lo sucedido, y por tanto no el suceso en su totalidad, son el documento inscripto que posibilita la actividad científica del historiador.

Esas inscripciones, son latencias del pasado que discuten con el presente y se actualizan en su permanencia. El autor lo expresa de la siguiente manera:

Por una parte, la huella es visible aquí y ahora, como vestigio, como marca. Por otra, hay huella porque antes un hombre ha pasado por ahí; una cosa ha actuado. En el uso mismo de la lengua, el vestigio, la marca indica el pasado del paso, la anterioridad de la holladura, del surco, sin mostrar, sin revelar, lo que ha pasado por allí (Ricoeur, 1995: 807).

La base de la exposición *Arte social por las trochas...* está en las múltiples heridas producidas en el cuerpo de Yhajaira, que han quedado como huellas. Estos «documentos» son precioso material para quien pretenda interpretarlos como las evidencias múltiples que han sido dejadas en aquel cuerpo.

En este caso Argelia Bravo es quien cumple el rol de una historiadora hermeneuta; arqueóloga y criminalista; médica forense; registradora, conservadora y restauradora de museo; archivóloga y practicante del derecho civil y penal. Conocimientos de los que ella se apropia informalmente para ser ejerci-

85. Paul Ricoeur, *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, expone un antiguo debate donde la historia se mueve entre dos campos enfrentados: la explicación (identificada con los procedimientos de la investigación científicista y entendida como la relación de *distanciamiento* por la cual la relación de pertenencia exige el tratamiento objetivante de las ciencias) y la comprensión (identificada con las discusiones de las ciencias del espíritu, es la relación de *pertenencia* del lector). Pero este autor plantea que la explicación no es excluyente de la comprensión y viceversa. No hay comprensión sin explicación. «Cuando no comprendo espontáneamente, pido una explicación; la explicación que se me da me permite comprender mejor» (P. Ricoeur, 2008: 85). Ambas forman parte de un mismo y necesario proceso de interpretación, dos sectores de un mismo *arco hermenéutico*.

dos todos simultáneamente, entrecruzados, contaminados, desde la percepción y perspectivas de la artista.

Las huellas que la acción del cuerpo social ha dejado en el cuerpo de Yhajaira son vistas a través de las técnicas de algunas ciencias sociales y, desde ese conocimiento experto, se vuelven testimonios acusadores del cuerpo social (la familia, la escuela, la iglesia, la salud, las leyes, los medios, todos los ciudadanos civiles, el aparato de represión policial, entre otros), que ha dejado su huella, sus evidencias «a flor de piel».

Arte social por las trochas... es una muestra que se planteó como una forma de hacer del arte una vía para evidenciar los diversos mecanismos de discriminación y violencia ejercidos por las autoridades policiales y por todos los sujetos que practican su ciudadanía, restringiendo a la vez la de quienes son percibidos como «fuera de la norma», como en este caso es tipificado en el cuerpo físico de una transgénero caraqueña llamada Yhajaira.

En este trabajo, Bravo avanza hacia la concepción del *arte/evidencia* como una forma de visibilización de los abusos a los que son sometidas las personas «irreales», recordando una vez más aquella categoría con la cual Butler define la situación de quienes no son considerados personas.

A través del arte/evidencia Argelia Bravo reúne una serie de estrategias en las que devela el signo de aquellas acciones ya ausentes. Desde allí, guiada por el conocimiento de las huellas, inicia una búsqueda para construir una historia que da significancia a un acto pasado, una cadena de actos que no son mero pasado, pues no parecen terminar, ya que cada día, y sobre todo cada noche, se reedita sobre muchas trans.

La huella en el trabajo de Bravo también tiene otra significación, el de la huella digital.⁸⁶ Huella que sirve para identificar a los que son ciudadanos civiles (un estado del que lxs trans han sido excluidxs),⁸⁷ para fijar una identidad necesaria para que el Estado-nación pueda sostener la ilusión de estabilidad y certidumbre que sirve para el control que el aparato estatal debe ejercer sobre la población a su cargo. En cierto sentido se trata de la misma identidad que es cuestionada por los saberes queer, decoloniales y trans, al señalar que esta, como estabilidad acompañada de sus oposiciones (en orientación binaria), es necesariamente sustituida por identidades transversales y múltiples.⁸⁸

86. Cfr. Argelia Bravo en entrevista para Javier León, «Argelia Bravo. Sala RG», Caracas, CEEIPC, 2009, en *Blip*, <<http://blip.tv/file/3150338>>. Fecha de consulta: 4 de abril, 2010.

87. González Stephan apunta que «la constitución en sujeto solo es posible dentro del marco de la escritura disciplinaria como requisito previo a su reconocimiento como ciudadano», Beatriz González Stephan, *Cultura y Tercer Mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996, p. 23.

88. Cfr. Beatriz Preciado, «Saberes_vampiros@War», 2008, p. 2, en *Chela Sandoval*, <<http://caos-mosis.acracia.net/?p=972>>. Fecha de consulta: 29 de mayo de 2009.

El arte/evidencia es una propuesta de Argelia Bravo que cruza saberes, nociones espaciales, transversalidades identitarias (de raza, cultura, clase social, género, sexo y múltiples prácticas de la sexualidad) y nuevas propuestas en cuanto a las políticas relacionales, en aras de una modalidad distinta de la denuncia a través del arte, de un hacer (re)aparecer la verdad, reprimida o suprimida pero latente en la existencia espectral del indicio.⁸⁹

LA RAÍZ DEL ARTE/EVIDENCIA: EL ARCHIVO DERMOCÓPICO

La artista define su propuesta de arte/evidencia como un dispositivo que trabaja «como una forma no tradicional de incidir en lo social y que aporta a otros campos del saber a través de la dermocopía».⁹⁰

Uno de los componentes estructurales de la exposición *Arte social por las trochas...* son las *dermocopias*,⁹¹ huellas, indicios localizados a través de estudios dactilográficos y forenses, levantamientos que develan los relatos que subyacen tras las heridas.⁹²

Una alusión al trabajo del artista Claudio Perna se hace presente a través de las dermocopias. Claudio Perna fue uno de los más emblemáticos exponentes del llamado arte conceptual⁹³ venezolano. Este artista desarrolló a partir de

89. Cfr. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

90. Argelia Bravo, correspondencia con Albeley Rodríguez, 1o. de junio de 2009.

91. Argelia Bravo narra: «adopté uno de los procedimientos de la dactiloscopia en el cual se aplica una tinta litográfica de muy alta densidad por su base grasa, pero en este caso sobre el área del cuerpo donde se localizan las cicatrices, luego se imprime sobre un papel y finalmente se obtiene la reproducción de la herida. A este procedimiento, el antropólogo Rodrigo Navarrete le acuñó la denominación de *dermocopia*, el cual define muy bien la técnica por tratarse de una recuperación de la huella o dibujo corporal que responde al mismo principio identitario de la huella dactilar» (Bravo, 2009: 10).

92. «Las transformistas encarnan, «literalmente hablando», en sus pieles, los mecanismos sociales del poder. Vistos desde su desnudez, estos cuerpos abrigan un primer vestido constituido por enormes cicatrices esparcidas de pies a cabeza: huellas de balas, de navajas, quemaduras de cigarrillos, de ácido, huesos «torcidos», moretones, hendiduras de armas blancas, etc. Este podría ser el primer nivel de lectura de ese mapa de vestido corporal que apreciamos» (Bravo, 2005: 6).

93. Coloco en posición de incertidumbre la noción de «arte conceptual» porque me interesa la postura cuestionadora de Suely Rolnik con respecto a las denominaciones de arte «conceptual», «político» e «ideológico» como marcas que se transformaron en el *mainstream*. Esta autora apunta que, no por casualidad, los textos que así tildaron a aquellas producciones fueron elaborados en Europa y EUA. Sin embargo, cuando fueron desarrolladas en algún lugar de Latinoamérica y fueron etiquetadas con esos «apellidos», muchas de las problemáticas planteadas se desdibujaron pues, las etiquetas sirvieron para que perdieran su singularidad, su heterogeneidad y, por lo tanto, mucha de la capacidad poética y política que provenía de condiciones de represión sufridas por los propios cuerpos de los artistas, condiciones que eran inexisten-

ARTE EVIDENCIA		D-004
DERMOCOPIA		
Caso: AET7	Código de origen: 151048	
Recolectada por: Argelia Bravo	Lugar y fecha: Buenos Aires, Argentina 2009	
Exposición: Curupa, Buenos	Detalle: Huella 0101	
Victima: Susana Marcela Basso	Sexo: Mujer, joven	
Ubicación de la huella: Cautín, Luján, Argentina		
Lugar y fecha del incidente: Comediorronda de San Agustín, Paraná 2009		
Arma: Teñidura	Móvil autor/ descripción: La policía -no sabe caer la Susana Marcela- utiliza la teñidura para averiguar quien era la responsable de la huella. Se fotografian como "evidencia". Para esta vez fue utilizada para dar una evidencia, como si se tratase de una segunda. Huella presente en el caso, una huella encontrada con la identificación. Puede haberse que se trata de una huella usual en casos como el relatado.	
ARTISTAS	ARTISTAS	
Título de la obra: Huella Marcela Basso		
Técnica de reproducción: Tira dactiloscópica sobre papel, digitalizada e impresa en papel fotográfico.		
Año: 2004-2009		
Artista perfil: Argelia Bravo		Dimensiones: 30x46 cm
		Firma:

Arte evidencia 1. Inventario de un itinerario corporal, 2004-2009. Instalación conformada por dermocopias digitalizadas e impresas en papel Ilford 19 piezas de 36 x 46 cm.

1973 las llamadas *autocopias*: grabados en Xerox, o fotocopias, que jugaban en oposición a la pretensión de originalidad del objeto de arte, al usar un equipo de reproducción popular y estar constituidas por un material deleznable. Pero además, el artista hacía que la imagen quedase movida, lo que en palabras de

tes en los centros de poder. Por esto las nociones de «arte conceptual», «arte político» o «arte ideológico» no podrían ser comprendidas de la misma manera. Del mismo modo apunta que la interpretación hecha por los autores desde su pensamiento de centros hegemónicos no es nada neutra. Cfr. Suely Rolnik, «Furor de archivo», en *Retóricas de la resistencia, Estudios Visuales*, No. 7, enero, Murcia, CENDEAC, 2010, *Estudios Visuales*, <www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2009. Esta observación se emparenta con la necesidad de una cartografía distinta del saber y de tomar en cuenta cada *locus* de enunciación, apuntada por Preciado en «Saberres_vampiros@War».

Félix Suazo significaba que las imágenes quedasen «al margen de toda fijeza y sumergidas en la densidad contrastada que deja el *toner*⁹⁴ sobre la superficie».⁹⁵

Destaco aquí este vínculo entre las autocopias de Claudio Perna y las dermocopias de Bravo (en ambos casos se cuestiona la originalidad, de los grandes medios de las bellas artes y la estabilidad en todos los sentidos), no solo para acentuar la correspondencia creativa entre ambos artistas sino, sobre todo, para insistir en el hecho de que Argelia Bravo no se desliga del discurso artístico y de las tejeduras que lo articulan. Sus afiliaciones no son para prolongar una tradición, sino apoyaturas fundamentales para desarrollar su postura crítica, dirigir sus discusiones en el marco de una historiografía del arte (y también de la historiografía en general) a la que la artista, permanentemente, está invitando a revisar en función de una cartografía alterna del funcionamiento de los saberes, de las instituciones y de las lógicas que dan sustento a las jerarquías, al canon, que disponen a unos en escalafones respetables y a otros en rangos despreciables.

Las dermocopias (parientes de las autocopias de Claudio Perna), que fueron reunidas en la instalación *Arte evidencia 1. Inventario de un itinerario corporal* (2004- 2009), han sido el resultado de una estrategia inventada por la artista: son copias de un original⁹⁶ hecho sobre la piel que funciona como plataforma para estampar, para hacer grabados con tinta dactilográfica, o lo que es lo mismo, usada para registrar las huellas digitales en los documentos de identidad.⁹⁷ Esa plancha, hecha de la carne viva de una trans, deja conocer las huellas originales que conforman la obra de arte que fue tallada por el cuerpo social.

94. *Tóner* es un anglicismo de *toner*. Esta palabra se usa para denominar la tinta seca usada en las fotocopiadoras e impresoras laser: «Pigmento utilizado en la impresión laser (así como en otros dispositivos que emplean tecnología electroestática como fotocopiadoras y faxes de papel normal) presentado en forma de polvo extraordinariamente Fino. Para producir la imagen, el tóner se deposita en el papel y es posteriormente fundido con éste mediante calor». Definición de tóner, *Diccionario de términos técnicos de internet*, en *Glosario.net*, <<http://tecnologia.glosario.net/terminos-tecnicos-internet/t%F3ner-1616.html>>. Fecha de consulta: 8 de julio de 2010.

95. Félix Suazo, «The imprudent one. Autocopias», Caracas, *El Anexo*, 2008, en <<http://elanexo-galeria.blogspot.com/2008/06/claudio-perna-imprudent-one-autocopias.html>>. Fecha de consulta: 5 de abril de 2009.

96. Estas copias no pueden ser mercadeadas o veneradas en los museos, como suele ocurrir con las piezas de arte. Ellas solo cumplen la función de evidenciar las violaciones de los derechos fundamentales de un ser humano.

97. En una pequeña muestra previa a *Arte social por las trochas...* realizada en la galería *El Anexo*, Caracas (en diciembre de 2007), Argelia Bravo tituló un grupo de dermocopias: *My identity card o Toronto con chispitas de maní*, para ironizar sobre la imposibilidad de que una persona trans pueda tener una identificación que obedezca a lo que se quiere ser, más allá de la coerción legal impuesta por el biopoder sobre la correspondencia sexo/género, obteniendo las trans, por ser corporalmente incoherentes, otro tipo de identificación: la de las marcas propinadas por el odio del cuerpo social.



Vista de la instalación *Arte evidencia 1. Inventario de un itinerario corporal*, 2004-2009, Caracas, Sala RG del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Las dermocopias están organizadas en fichas que incluyen los datos exigidos por las técnicas de la criminalística y la antropología forense, también son cercanas al modo en que se elaboran las cédulas de cada obra de arte en los registros museológicos. Además, esas fichas están clasificadas teniendo como criterio las herramientas-armas con las que se infligió cada herida, con la cual se diseñó esa obra de arte: balas, cigarrillos, armas blancas (cuchillos, machetes, hojillas) mordidas, etcétera.⁹⁸ También se toma en cuenta para la información contenida por cada ficha, el tipo de relación al que está ligada la herida (la motivación de la obra): «pasional», policial, por accidente, etc. A estas dos clasificaciones se le une el criterio de levantamiento forense según la zona del cuerpo donde fue efectuada cada lesión (del mismo modo en que un conservador de arte clasifica por zonas el estado de una obra⁹⁹). Esos tres campos están yuxtapuestos en la misma ficha que refiere el modo en que fue realizado cada fragmento de la «obra de arte social».

98. Cfr. *Arte evidencia 10. Instrumentos de creación. La imaginación sin límites*, 2009. Instalación de vitrina con objetos.

99. Cfr. *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada*, 2008 -2009. Videoinstalación con informe escrito, archivado y exhibido en carpeta.

Esta modalidad de archivo de arte/evidencia busca inventariar los indicios para hacer un seguimiento sistemático de la dermocopia, al modo en que lo hacen los acervos de pruebas documentales institucionalizados pero, al mismo tiempo, está pleno de una carga poética y política (Cfr. S. Rolnik, *op. cit.*) que se enlaza, estrechamente, con el modo en que se hace y se lee el inventario convencional.

La puesta en evidencia de la obra *Arte social por las trochas...*, a través de los elementos recabados, se dirige a la desnaturalización de los hechos emergidos de la discriminación, y es por esto quizá que la primera de las evidencias, la serie de dermocopias, resulta ser tan detallada e incisiva.

MATERIALIZAR EL ARTE/EVIDENCIA

Otro elemento propuesto que da sentido a la exposición *Arte social por las trochas...* es una bolsa¹⁰⁰ de recolección de evidencias titulada *Arte evidencia II. El arte es evidencia* (2009). Esta obra está presentada en la sala expositiva sobre un pedestal, como una escultura de papel con inscripciones que indican que se trata de una forma de arte/evidencia. Este elemento también se distribuyó entre los asistentes a la exposición, junto con una planilla a ser archivada por la artista. El usuario que recibió la bolsa, al firmar la planilla, quedó comprometido a registrar por escrito «el hecho del cual ha sido víctima o testigo»¹⁰¹ y, de ser posible, a acompañarlo del objeto con el cual se ejecutó la acción para, luego, hacer entrega de la evidencia a la artista.

En la experiencia de *Arte social por las trochas...* Bravo se define a sí misma como una artista-perito: «no soy perito, pero el arte me da la posibilidad de apropiarme de ciertas disciplinas y asumirlas para poder dar el discurso que me interesa dar» (Bravo, 2009: 3' 38''). Es por esto que proyecta el efecto de la exposición más allá de la duración de esta en sala. Al responsabilizar a los asistentes de la conservación de los vestigios de cualquier acto de discriminación o violación de los derechos humanos, implica al público a través de la bolsa de recolección de evidencias, con el objetivo de continuar el proceso de sistematización y archivo de evidencias.

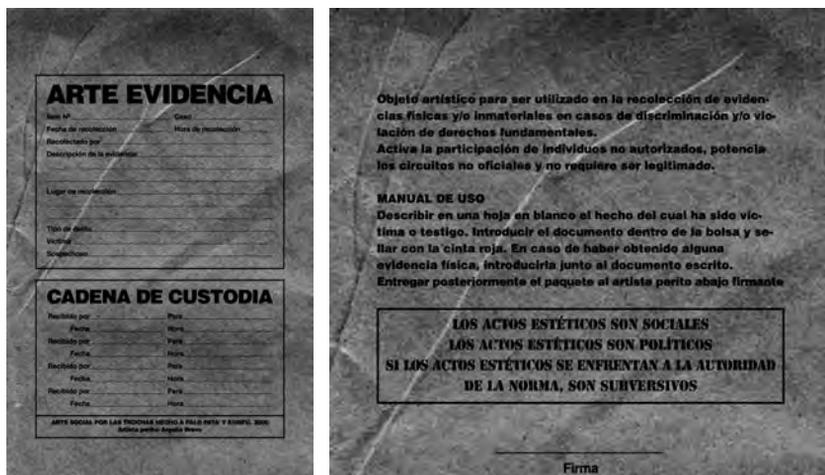
Pero la artista no está trabajando únicamente por la comunidad trans, aunque no abandona su postura de activista con relación a esta, pues sus cuestionamientos políticos al orden social parten, en *Arte social por las trochas...*,

100. En Venezuela se le llama «bolsa» al objeto que en Ecuador se denomina «funda».

101. Así reza en las indicaciones de uso de esta obra-instrumento de arte/evidencia.



Arte evidencia 11. El arte es evidencia, 2009. Instalación conformada por pedestal, bolsa de papel impresa y plástico autoadherible.



Detalle de los textos impresos en la bolsa *Arte evidencia 11. El arte es evidencia, 2009.*

de la observación de las vejaciones sufridas por lxs trans. Un componente que debe recalcar son las conexiones sobre la discriminación y violación de derechos fundamentales hechas por Argelia Bravo, ya que está señalando, a través de procesos históricos, el ejercicio consecuente que unos sectores han ejercido

sobre otros, hasta el punto de atentar contra los cuerpos físicos en función de la desaparición y la erradicación simbólica de lo que esos cuerpos representan.

EL ARTE/EVIDENCIA ES GENEALÓGICO

Clara muestra del señalamiento histórico que esta artista despliega a través de su propuesta, es la instalación *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable* (2008- 2009), compuesta de una planera (archivo especial para planos) que muestra una dermocopia ampliada y expuesta con coordenadas, como si fuera un diseño planimétrico: la fotografía de uno de los brazos heridos de Yhajaira Marcano Bravo, una fotografía de planta de la ciudad que indica el lugar donde ocurrió el hecho y una figura en silueta del cuerpo de Yhajaira, los cuales señalan el punto que la dermocopia ha registrado. La localización de los ataques es acompañada de una carpeta que ofrece el relato, contado por la propia Yhajaira, de lo que le sucedió el 12 de octubre de 2004 (un ataque de nueve perros),¹⁰² justo al mismo tiempo que grupos organizados



Vista parcial de la instalación *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable* (planera y relato de Yhajaira: «El arte es evidencia... Los hechos»).

102. Ver cuadro de texto 1 «El arte es evidencia... Los hechos» (Relato de la trans Yhajaira). Texto colocado en una carpeta de reporte sobre la planera de la instalación *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable..*

de indígenas y afrodescendientes derribaban y arrastraban por las calles de Caracas la estatua de Cristóbal Colón.¹⁰³

La referida composición da cuenta de la lectura del cuerpo de Yhajaira como una cartografía en varios niveles, en capas, que van dejando ver los problemas de segregación de la cartografía urbana moderna y sus conflictos con



Detalle de la instalación *Arte evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*.

las rutas desviadas, evidencias reveladas por la artista a través de una cartografía de saberes alterna e informal.

Otra pieza potencia el sentido de la obra *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*: es una vitrina que muestra un libro abierto en la página donde se encuentra el grabado *De la Americae* (c. 1548), de Theodore

103. Cfr. Luigino Bracci, «Fiesta de la resistencia. En Paseo Colón. Derriban estatua de Colón en plaza Venezuela, PoliCaracas la recupera», en Prensa Radio Nacional de Venezuela, 12 de octubre de 2004, <<http://www.rnv.gov.ve/noticias/index.php?act=ST&f=2&t=9291>>. Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2008.

De Bry; una imagen del *aperreamiento*, que era una tortura aplicada en América colonial contra los negros esclavos. Aquellos cuerpos vivos eran dispuestos para ser mordidos por jaurías de perros hambrientos, práctica que regresó en el siglo XXI, aplicada en esa ocasión sobre la carne de Yhajaira, una homóloga de los torturados coloniales pues, tampoco como aquellos, es considerada persona.

22. BALBOA ECHA A VARIOS INDIOS CULPABLES DEL TERRIBLE PECADO DE LA SODOMÍA A LOS PERROS, PARA QUE ÉSTOS LOS DILACERASEN



DERROTÓ Balboa en ese viaje a las montañas a un rey de la isla de Veragua en una batalla y lo mató junto con muchos indios. Luego, en llegar en una aldea, ve al hermano del rey y a otros tantos ataviados de mujeres, cosa esta que le sorprendió sobremana. Y en preguntar él por la causa de dicha acritud, informáronle que estaban el rey muerto y toda su corte emponzoñados por ese terrible pecado contra natura. Estremeciése Balboa en viendo que tan abominable pecado habiase introducido entre esas bárbaras gentes y ordenó prenderlos a todos, cuarenta en total, y echarlos a los perros, sus continuos compañeros, para que los dilacerasen.

Theodore de Bry, *aperreamiento* en *De la Americae* (c. 1548).

También está vinculado con esta instalación el proyecto utópico *Arte Evidencia 9. Proyecto para monumento público*. Un monumento a la pluma, planteado a través de una perspectiva que incluye una pluma real superpuesta. El proyecto adopta su ubicación frente al Edificio de PDVSA, en la avenida Libertador de Caracas (zona de trabajo de lxs trans), emplazando la escultura de una mano que tiene una torre de petróleo en su palma, titulada *Monumento a la Paz* (2003), obra del escultor Paul Del Río. La pluma¹⁰⁴ es, simultáneamente,

104. El término pluma es extensamente polisémico, abarca distintos campos semánticos. A este término se circunscribe el ámbito de los signos relativos a sexualidad y género, «pluma» de

la «pluma» de la homosexualidad, del travesti, la transgénero y la transexual, y la pluma simbólicamente relacionada con el uso indumentario indígena de ese elemento. Este hito en la cartografía urbana puede interpretarse como la propuesta de levantamiento de un monumento a lo que se ha tenido por siniestro (izquierdo, desviado, anormal, maligno, perverso, descarriado, incoherente, discordante).



Detalle de *Arte evidencia 9. Proyecto para monumento público*, 2009.

Una vez más, hay que decir que la propuesta de Bravo no trabaja desde las explicitudes, sin embargo visibiliza la idea de la comprensión de nuestras transversalidades identitarias y de nuestros vínculos con el espacio concreto de los cuerpos híbridos, a la vez que propone un replanteamiento sobre la concepción de nuestras ciudades, y de su historiografía y la necesidad de verlas desde sus nodos no visibles, todo lo cual tendría que funcionar como aporte sustancial para la fundación de unas políticas de relaciones más amplias, flexibles y sin discriminación.

manera despectiva (o «botar plumas») se asocia –en Venezuela– con homosexuales, transexuales y travestis, toda vez que los convencionalismos mineralizados relacionan los ademanes, gestos y vestuarios de aquellos con un escenario de carnaval y disfraces. Siendo usado peyorativamente, en el argot gay se ha asumido como un distintivo. Por ejemplo, a una reseña reciente, publicada en una revista venezolana y dedicada al histórico levantamiento de Stonewall en Nueva York el 28 de junio de 1969, se le tituló «Quien esté libre de plumas, que lance la primera botella». Cfr. Marianela Tovar, «Quien esté libre de plumas...», en «Historias insurgentes», *Memorias de Venezuela*, No. 15, septiembre, Caracas, Ministerio del Poder Popular Para la Cultura, 2010, p. 34-37.

LA EXPOSICIÓN COMO ESTRATEGIA:
EL ESPACIO EN *ARTE SOCIAL POR LAS TROCHAS*.
HECHO A PALO, PATÁ Y KUNFÚ

El espacio en la exposición desarrollada por Argelia Bravo puede comprenderse desde puntos de vista distintos que, en *Arte social por las trochas...*, se hacen piezas de un mismo aparato. Así, la ciudad, los cuerpos trans, el cuerpo social, las trochas y el territorio de los saberes legitimados, se articulan en el espacio expositivo.

Es importante señalar que los cuerpos trans son cuerpos que impugnan y son impugnados. Desde ese tenso lugar de imposible resolución, el sentido se erige como una constante ocupación de la ciudad, del mismo cuerpo trans, de lo social, de las rutas alternas, liminales o fronterizas, y de los saberes legitimados y legitimadores.

CIUDAD

Para advertir cómo se cruzan esos espacios que suelen ser mirados por separado, y como si no tuvieran vinculación entre sí, se puede revisar la tensión sobre la que Michel De Certeau (1996) reflexiona cuando apunta que hay un conflicto entre la ciudad-concepto y la ciudad habitada que ocurre, según apunta, por una desidentificación de la primera con la segunda. El autor señala cómo el sistema de la ciudad genera procesos combinados entre la gestión que ordena y distribuye, y la eliminación que genera rechazo ante aquello que no ingresa en los esquemas de una administración funcionalista, es decir, todo lo que es considerado anormal.

Los mecanismos de la ciudad, según indica De Certeau, siempre intentan la reinserción de los desechos para transformarlos en salud, educación y seguridad; de modo que quede justificado su avance sobre las coerciones que su orden racional requiere. Todo esto se mantiene apenas en el plano de lo ideal pues, no suele lograrse el éxito del modelo, debido a que estos objetivos se van transformando en gastos y progresivos desbalances. Las prácticas del espacio se diversifican, se multiplican, entonces:

Lejos de que los controle o los elimine la administración panóptica, se refuerzan en una ilegitimidad proliferadora desarrollados e insinuados en las redes de vigilancia, combinados según tácticas ilegibles pero estables al punto de constituir regulaciones cotidianas y creaciones subrepticias que esconden solamente los dispositivos y los discursos, hoy en día desquiciados, de la organización observadora (De Certeau, 1996: 108).

Esas «prácticas del espacio» a las que se refiere De Certeau son, en la transgénero Yhajaira, radicalmente *otras* prácticas, las que no responden a las ideologías funcionalistas, sino que son el área expulsada porque no es tratable: *La trocha* es uno de esos lugares que generan discontinuidades donde se concretan «movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico» (De Certeau, 1996: 107).

El modelo de progreso, del que la ciudad perfecta es uno de sus más relevantes símbolos, no admite amenazas de atraso, por eso procura exiliar a todos los que representen algún tipo de «involución» como los pobres, los sectores rurales o los indígenas, en conjunción con todos los elementos que alteren la conciencia de estructura lineal, como la droga, el alcohol o el sexo.¹⁰⁵

CUERPO

Yahaira es un sujeto discontinuo, pertenece al ámbito de lo que Reguillo ha llamado *criaturas de la noche, seres nocturnos, liminales*.¹⁰⁶ Es un monstruo en el imaginario de los que se consideran normales, actúa en las creencias de «la gente buena» como una de las más fuertes portadoras del mal, sobre todo porque, al mismo tiempo, engendra temor y deseo; rechazo y tentación. Pero, por su pobreza extrema producto del destierro al que fue sometida desde los ocho años, también forma parte del fantasma del pasado. En otras palabras, la sociedad incrementa las argumentaciones que hacen a lxs trans enemigxs del progreso, que justifican que «los de arriba» decidan sin dudas su exclusión, destierro, encierro y exterminio.

Es necesario subrayar que Bravo, en *Arte social por las trochas...*, concibe al cuerpo en distintas dimensiones, esto es, como cuerpo físico y como cuerpo social, haciendo varios planteamientos de trasposición, literal y metafórica, de las cartografías del cuerpo de Yhajaira y las trochas habitadas por ella en la ciudad de Caracas, confrontadas con la estructura rectilínea de esa urbe, del pensamiento científico y de la noción moderna del sistema sexo/género.

105. Cfr. Martin Hopenhayn, «Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana», en Mabel Moraña, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2002, p. 69-87.

106. Cfr. Rossana Reguillo, «Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros» en José Miguel Pereira y G. Mirla Villadiego Prins, edit., Alfredo Duplat Ayala, coord., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanía*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana / UNESCO, 2006, p. 24-54.

TROCHAS

Las trochas son a la vez el camino que transitan y habitan lxs trans, pero son también un doble símbolo del camino al margen seguido por quienes han escogido no seguir la norma, y por el arte en debate frente a las disciplinas modernas. Las palabras de la propia artista son esclarecedoras: «En este proceso he asumido la «trocha» como ruta torcida y des-viada frente a la oficial, legal y legítima, como metáfora de la insubordinación a los modelos normativos hegemónicos tanto en el campo social así como en los modos de producción del saber que no cumplen con las reglas disciplinarias». (Bravo, 2010: s/p).

Las trochas vienen siendo así el contra-lugar¹⁰⁷ físico y epistémico, y es el arte el que opera en la sala de exposiciones como especie de trocha epistémica o de crítica anti-epistemológica radical, como quizá la podría llamar Ranajit Guha.¹⁰⁸

ARTE CONTRAMUSEOLÓGICO

Bravo hace, nuevamente, alusión a las propuestas de Claudio Perna cuando titula su exposición *Arte social*, pues Perna denominó así a la propuesta desarrollada en 1991 en la Galería de Arte Nacional titulada *Venezuela, nuevas cartografías y cosmogonías*, que era una ambientación en la que proponía otro modo de entender, enseñar y discutir la cartografía venezolana.¹⁰⁹

107. Beatriz Preciado cita una idea de Gloria Andalzúa (*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters / Aunt Lute, 1987), en la que se refiere al desplazamiento de los saberes en la actualidad, en contraste con las posiciones críticas de los años 70. Preciado hace referencia a los llamados *saberes situados* dentro de los que han ocurrido descentramientos de la filosofía del tiempo a la filosofía del espacio marcando la importancia de lo que Walter Dignato (*Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*, Madrid, Akal, 2003) ha llamado la «geopolítica del saber, donde el saber es concomitante al espacio que a su vez tiene que ser politizado y, al decir de Preciado, donde «cada una de las ciudades y de los órganos son simultáneamente próximos y distantes, familiares y exóticos, íntimos y extraños» (Preciado, 2008: 2), afirma pues, a través de Andalzúa, que «el no-lugar o el contra-lugar de emergencia de los saberes situados, es la frontera» (*ibid.*).

108. Cfr. Guha citado por Preciado (*ibid.*).

109. Claudio Perna (1938-1997) había desarrollado varios mapas *collages* a los cuales enmarcó y montó recreando el ambiente de un salón de clase para que formaran parte de «una lección de geografía humana y física». Cfr. Zuleiva Vivas, *Arte social. Claudio Perna*, Caracas, GAN, 2004 (Catálogo de exposición retrospectiva).

También Bravo evoca el planteamiento hecho por Joseph Beuys, un artista alemán que es referencia ineludible para los estudios y las prácticas contemporáneas del arte. Lo hace cuando concibe a Yhajaira como «escultura social»,¹¹⁰ una pieza esculpida por el cuerpo social, que la artista expone en sala desbrozando sus distintos componentes al modo en que las ciencias sociales desmontan sus objetos de estudio.

El dispositivo museo, presente desde la sala de exposiciones donde se muestra *Arte social por las trochas...*, mantiene el orden museológico moderno, la proximidad entre objeto y objeto sigue la pulcritud del disciplinado orden impuesto por las instituciones museísticas convencionales. Pero desde esa disposición el discurso practicado en esta exposición vulnera sus rigideces, retorciéndolas. La propuesta de Argelia Bravo, es semejante a la operación del *Museo Travesti del Perú* desarrollado por Giuseppe Campuzano,¹¹¹ pues contraviene la reproducción de poder y jerarquía llevada a cabo por los museos.

Los museos tienen por tradición trabajar en la prolongación de un relato histórico que favorece la permanencia de quienes dominan los discursos, la economía, las instituciones y el orden social. Sin embargo, *Arte social por las trochas...* transgrede esa tradición y, utilizando las mismas lógicas y órdenes

110. Beuys desarrolló una visión idealista en la cual el papel del artista está relacionado con el de un chamán y el arte como medio para una utopía social. La «escultura social» se basó en el desarrollo de la implicación política y las preocupaciones ambientales, desde el arte. En una entrevista Beuys declaraba: «Cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano». Cfr. Peter Holffreter, Susanne Ebert, Manfred König y Eberhard Schweigert, entrevista a Joseph Beuys, en revista *Konununication*, No. 1, Düsseldorf, 1973, en *DDOSS, Asociación de de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid*, <http://ddooss.org/articulos/entrevistas/Joseph_Beuys.htm>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2009. Argelia Bravo asimila la idea de esta creatividad latente y la transforma en ironía, al señalar que la creatividad de los ciudadanos civiles ha servido para malograr el cuerpo de un ser humano que se les hace incomprensible.

111. El *Museo travesti del Perú* es un proyecto de antimuseo que ha itinerado por varios países de Latinoamérica y Europa. Confronta el discurso de poder del museo no solo con relación a las identidades trans sino también con respecto a los sujetos históricos marcados por la colonia y el neoliberalismo. De manera que hace una revisión de las discriminaciones que han sufrido los travestis en la sociedad peruana a partir de documentos «oficiales» (arte, antropología e historia) e «informales» (procesos judiciales y prensa escrita), materiales de diversa índole que recaban la historia de la intolerancia a las identificaciones alternas, desde 1776 hasta la actualidad. Cfr. Giuseppe Campuzano, «El museo travesti del Perú», en revista *Desicio*, No. 20, mayo-agosto, Michoacán, CREFAL, 2008, 49-53, *CREFAL*, <<http://tariacuri.crefal.edu.mx/desicio/d20/sab8-1.php>>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2009. La obra *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable* (2008-2009) de Bravo tiene una vinculación adicional con la propuesta de Campuzano puesto que en ella se apunta al miedo a los que contravienen la idea de progreso, además de que incorporan la visibilidad de las identidades transvesales.

del museo, cuenta pedazos de la historia antes invisibilizados que ponen en situación de escrutinio el discurso hegemónico que justifica la crueldad de las acciones que los ciudadanos civiles aplican, dejando cicatrices indelebles, en los cuerpos y en la memoria de lxs trans.

La exposición, al final del recorrido, propone una reconstrucción modular de la historia de Yhajaira dando paso a que, tras haber seguido el itinerario, esta trans deje de percibirse como mero objeto esculpado por la ciencia para ser reconocida como sujeto, pero sin perder su subversiva condición de ser «incoherente».

TRANSINDISCIPLINA¹¹²

Las piezas que configuran este itinerario por el cuerpo torturado de Yhajaira exigen que se comprenda que el pensamiento es corporeizado, espacializado. Por eso el arte aquí actúa atravesando los poderes enunciadores de varios saberes científicos, blandiéndolos como una daga filosa. Ese cruce da lugar a una pluralidad contaminada de «saberes situados como prácticas de una objetividad subalterna»,¹¹³ donde sus *loci*¹¹⁴ de enunciación no pueden ser ocultados (porque el saber no es abstracto y forma parte de un posicionamiento político localizado) pues, sencillamente, porque la fragmentación no puede ser sustituida.

En *Arte social por las trochas...*, Bravo desborda la crítica institucional y del campo del arte (sin abandonarlos), para trabajar sobre la crítica a los campos disciplinares que controlan el saber, los cuales no por casualidad, según lo ha apuntado Walter Mignolo, son el museo y la universidad.¹¹⁵ Bravo acompaña las propuestas de una nueva «geopolítica del arte», como la sugiere Suely

112. Argelia Bravo últimamente ha decidido trabajar regida por una indisciplina trans, o *trans-indisciplina*. Ella lo explica en una entrevista que le realicé en julio de 2010 en la que señala: «el método que nació a raíz de estas experiencias [conviviendo con las chicas trans] lo defino hoy en día como la *trans-indisciplina* promiscua e informal, es decir, como una trocha o lugar de la desobediencia al canon; como una ruta creativa que puede enfrentar el reticulamiento, parcelamiento y disciplinamiento de la producción de conocimientos», A. Rodríguez, «Argelia Bravo, artista...».

113. Cfr. Beatriz Preciado, cita a Donna Haraway (1988) para confirmar que no es posible, en torno a la objetividad, continuar bajo los esquemas de lo que ellas llaman los saberes subyugados, para lo que se hace necesaria la emergencia de saberes situados que irrumpen el lugar desde el cual se produce saber, B. Preciado, «Saberes_vampiros@War».

114. *Loci* es en latín el plural de *locus*, palabra que significa lugar.

115. Cfr. Walter Mignolo, «Matriz colonial de poder, segunda época» (entrevista), Quito, *La Tronkal*, 13 de agosto de 2008, en <<http://latronkal.blogspot.com/2009/11/matriz-colonial-de-poder-segunda-epoca.html>>. Fecha de consulta: 29 de julio de 2010.

Rolnik, sin dejar de comprender que esta es una consecuencia de la necesidad de lograr una nueva «geopolítica del saber» (Mignolo, 2003).



Vista de la parte posterior del catálogo de la exposición *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú* (2009-2010) con el inventario de las 12 obras presentadas.

Cuerpo y espacio son dos nociones determinantes para esta exposición de Argelia Bravo, puesto que en ella se confirman las palabras de Heidegger cuando dice que «los productos de la plástica son cuerpos. Su masa, constituida por distintos materiales, se realiza bajo múltiples configuraciones».¹¹⁶ Las 12 piezas que conforman la muestra, en sus correlaciones, confieren corporeidad al espacio, o dicho de otro modo, las obras constituyen el espacio al darle sentido.

Solo que las perspectivas de cuerpo y espacio, en *Arte social por las trochas...*, provienen primordialmente del vacío¹¹⁷ entendiéndolo como lo ha he-

116. Martin Heidegger, «El arte y el espacio», en revista *Eco*, t. 122, junio, Bogotá, 1970, p. 113-120, trad. de Tulia de Dross, *Horacio Potel*, <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2009.

117. Bauman señala que los *espacios vacíos* son aquellos que están vacíos de sentido, porque no forman parte del marco de la dinámica social, pues están fuera de la vista y experiencia habitual de los transeúntes, y no son considerados merecedores de sentido por los administradores del

cho Bauman, como los espacios vacíos de sentido que, por ende, son percibidos como inexistentes.

Las cicatrices de Yhajaira se hacen visibles al articularse desde el arte (una trocha antiepigistemológica). Esta emblemática escultura social, hecha de las más radicales expresiones de miedo y odio, desde esa localización móvil del arte, exige una mirada descentrada y contrahegemónica. Este cuerpo no normado se convierte, en *Arte social por las trochas...*, en un símbolo de espacio heterotópico, de sentidos en rizoma, de saberes emplazados, *transindisciplinarios*,¹¹⁸ y de historias yuxtapuestas.

VISIBILIZACIÓN, NO OBJETIVACIÓN: «IRREALES» VISIBILIZADOS O LA PUESTA EN CRISIS DE LAS FORMAS HABITUALES DEL IMAGINARIO SOCIOCULTURAL EN TORNO AL GÉNERO

Estamos constituidos políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos; estamos constituidos por los campos del deseo y de la vulnerabilidad física, somos a la vez públicamente asertivos y vulnerables.

*Judith Butler*¹¹⁹

espacio urbano. (Zygmunt Bauman, «Espacio/tiempo», en *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2002, p. 106-113) En otro texto, este autor apunta que el control del servicio cartográfico fue fuertemente apetecido por el poder moderno, pues de ello dependía su dominio; de manera que también debían desautorizar todos los mapas o interpretaciones del espacio hechas por los ámbitos rivales. El espacio debía ser absolutamente legible para el Estado moderno y sus agentes, e inmune a todas las posibles manipulaciones semánticas hechas «desde abajo». Esto explica la existencia de los espacios vacíos, pues «los de abajo» no desaparecieron, solo se desplazaron, pero sin poder ingresar a la realidad representada por «los de arriba». (Zygmunt Bauman, *La globalización. Consecuencias humanas*, México DF, FCE, 2001, p. 39-73). En este análisis me interesa la analogía con las ideas de Bauman que he reseñado aquí, sobre todo, me refiero a las cartografías alternas al espacio urbano, a los espacios vacíos que son habitados y transitados por la «irrealidad» de los cuerpos trans, espacios que han sido transformados a voluntad en ilegibles por representar una amenaza para el ideal del progreso y la modernidad.

118. La propia artista define la trans-indisciplina como una metodología que se instaura como «lugar de la desobediencia al canon; como una ruta creativa que puede enfrentar el reticulamiento, parcelamiento y disciplinamiento de la producción de conocimientos» (A. Rodríguez: 2010).

119. J. Butler, *Deshacer el género*, p. 36.

La violencia está ligada a los miedos, que son inestables, según ha señalado Rossana Reguillo en una de sus investigaciones. Los miedos se mueven, no son fijos, mutan y sostienen su fantasmática presencia en las emociones y, con toda su carga histórica, son funcionales al poder.

El dolor y la estigmatización corporal son medios correctivos que tienen una larga tradición, sostenidos sobre la base de la humillación pública ejercida a través del destierro¹²⁰ y la visibilización de las cicatrices. Como resultado, el momento del castigo queda en la memoria como lección escrita con heridas visibles, e invisibles, pero siempre imborrables.

Arte social por las trochas... deja ver que los tránsitos no se activan solo en el plano de una identidad sexual que trasciende el modelo ideológico de lo masculino/femenino, sino que punzan la condición humana, esto es, impactan la vida política, haciéndola trasladarse de su condición de transgénero a la condición de un sujeto estigmatizado, monstrificado, fragmentado en el obrar de los «normales» hacia la destrucción del otro «irreal».

La violación de los derechos humanos, la agresión constante y gratuita contra homosexuales [transgéneros, prostitutas y otras criaturas de la noche] en distintas latitudes encuentra su explicación en un discurso instalado: «En realidad se lo merecía», un discurso constante que parece aludir a una revancha contra todos aquellos que atentan contra la doxa instalada. (Reguillo, 2006: p. 39).

Arte social por las trochas... abre la posibilidad de comprender en profundidad y en múltiples dimensiones cuáles son los componentes que generan las brutales agresiones de unos seres humanos sobre otros.

La artista ha mostrado, a través de la exposición, que el verdadero horror no está tanto en las torturas y asesinatos cometidos sobre los cuerpos de lxs trans, sino en la naturalización que genera la indiferencia,¹²¹ porque es esta

120. Antiguamente la jurisprudencia aplicaba el destierro como castigo, según el delito que se cometiera. «la mayor parte de las sentencias incluían bien fuese el destierro o la multa: en la jurisprudencia como la de Chatelet (que no juzgaba sino delitos relativamente graves), el destierro ha representado entre 1755 y 1785 más de la mitad de las penas infligidas. Ahora bien, gran parte de estas penas no corporales iban acompañadas a título accesorio de penas que llevaban en sí una dimensión de suplicio: exposición, picota, cepo, látigo, marca; era la regla en todas las sentencias a galeras o a lo que era su equivalente para las mujeres –la reclusión en el hospital–; el destierro iba con frecuencia precedido por la exposición y la marca; la multa en ocasiones iba acompañada del látigo» (Michel Foucault, *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 31).

121. Cfr. Albeley Rodríguez, «Evidencia: la violencia en el cuerpo», en *Arte social por las trochas. Hecho a palo patá y kunfí*, Catálogo de la exposición homónima, Caracas, Sala RG, CELARG, 2009, p. 4, CELARG, <<http://av.celarg.gob.ve/ArgeliaBravo/PortalArgeliaBravo.htm>>. Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2009.

posición la que prolonga las posibilidades del exterminio apoyado en la inadmisión de la diferencia, esa de la que todos de algún modo formamos parte y que, por ende, nos hace tan vulnerables como lo es ahora Yhajaira.

Argelia Bravo, hace una reconstrucción del espacio subjetivo de Yhajaira, provocando que otros se vean casi en la obligación de leer el «espacio vacío» (las trochas) recorrido por aquella trans, con toda su «irrealidad».

Bravo subjetiviza el espacio de las trochas, y el del propio cuerpo de Yhajaira, al hacer una revisión a partir los relatos particulares de esta trans (y también de los testimonios de Vanesa, otra chica trans colaboradora del proyecto, quien guió el recorrido por las trochas de la videoinstalación *Arte evidencia 7*, 2009). Al introducirse en esos espacios opacos, que se rebelan contra la transparencia del Estado moderno, se devuelve a los dominios de la premodernidad,¹²² al terreno de lo salvaje, lo no domesticado en su sentido más insurgente.

Sin embargo se vale de las mecánicas de la objetivación de las ciencias sociales, utiliza sus instrumentos en el discurso de la exposición *Arte social por las trochas...*, mostrando que «también son conceptos, maneras de analizar y asumir los hechos, que definen una metodología específica que responde a un modelo de pensamiento y a una forma de representación».¹²³

Quizá sería pueril definir este proyecto contraponiendo subjetivaciones y objetivaciones, puesto que, justamente, esa contraposición es uno de los blancos a los que va dirigido el ataque de la propuesta de Bravo.

En el proyecto *Arte social por las trochas...* los símbolos develan algunos mitos de la objetividad de las ciencias sociales. La reconstrucción de los relatos narrados por Yhajaira,¹²⁴ parten de la historia contenida en cada una de sus cicatrices.

El vínculo afectivo y las reconstrucciones científicas inician relaciones simultáneas (en condición de espacialidad más que de temporalidad) entre el «espacio vacío» de las trochas y la «irrealidad» del cuerpo de una trans para mostrar lo que las ciencias no han mostrado, o no han querido mostrar, por tratarse de la vida de alguien que no es considerada humana por el solo hecho de negarse a ser dócil ante la necesidad estandarizante de la estructura social moderna.

122. Cfr. Z. Bauman, «Guerras por el espacio. Informe de una carrera», en *La globalización. Consecuencias humanas*, México DF, FCE, 2001, p. 39-73.

123. Argelia Bravo, Proyecto expositivo *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú*, Caracas (inédito), 2007.

124. Relatos que hacen que esos espacios (geográfico y corporal) sean habitables para ella, en el sentido en que lo ha propuesto De Certeau sobre la memoria como fundadora de lugares que nos sujeten (que nos mantengan en la condición de sujetos). Cfr. Michel de Certeau, «Andares de la ciudad», en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, 1996.

CICATRICES INSURGENTES

El cuerpo de Yhajaira, como lo evidencia *Arte social por las trochas...*, es un mapa de crímenes impunes, debido a las ideologías persistentes en la sociedad y a la rigidez e indiferencia de las instituciones. Argelia Bravo coloca esa cartografía a la vista, mediante diversas estrategias y medios (archivos, fotografías, planos, *Google earth*, impresiones, huellas y grabados, textos, instalaciones, citas, reproducciones, etc.), logrando incidir en la reflexión y el cuestionamiento de la lógica y de los criterios del funcionamiento homogeneizador de la sociedad moderna.



Arte evidencia 7. Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú, 2009. Videoinstalación conformada por video de google earth y mapa.

Bravo procede como artista pero, precisamente por eso, no se desvincula de Yhajaira y opta por ser su amiga, su familia, a la vez que es activista de género, registradora y compiladora sistemática de las evidencias («huellas») que la trans porta en su cuerpo, estudiosa y relatora de las memorias albergadas por cada cicatriz, conservadora de una historia terrible y velada que trasciende su feminidad y su heterosexualidad, hasta convertirse en la curadora¹²⁵ de aquel cuerpo vivo y expuesto.

125. Curadora en doble sentido: en su sentido museológico es el de quien cuida, elabora argumentos y organiza las obras para facilitar una lectura de la exposición sin que sus sentidos abrumen a quien las ve. Pero también curadora en el sentido de quien cuida y busca sanar a un cuerpo aquejado.



Arte evidencia 5. Retrato de familia, 2008-2009.

Una de las obras de la exposición que se desplaza detrás de la metodología científica, transindisciplinada, es precisamente el caso de las dermocopias en *Arte evidencia 5. Retrato de familia*. En esta obra, una fotografía de la artista junto a Yhajaira en escala 1: 80, Argelia Bravo hace explícita su vinculación con la comunidad trans pero, sobre todo, su cultivada relación de afecto, con Yhajaira.

Arte social por las trochas... es el resultado de una investigación más extensa en la que la artista se vio en la necesidad de involucrarse con las perspectivas científicas (hasta contravenirlas) para poder comprender mejor la vida abusada y lacerada de las trans.

En la obra *Arte evidencia 2. La humanidad objetivada* Bravo –quien ha venido confrontándose con las estrategias de las ciencias sociales que suelen dirigirse hacia cosificación tipológica– discute cínicamente con la posibilidad de que su propuesta se incline hacia la objetivación y, precisamente, lo hace mostrando la aproximación objetivadora llevada a cabo por una conservadora de arte, cuando evalúa a Yhajaira como una obra de arte social.

obra de arte social (Yhajaira), y registró sus observaciones objetivas, luego expuestas en la carpeta de la instalación, a modo de informe museológico.

En la instalación *La humanidad objetivada*, la artista, esta vez desde las prácticas museológicas, vuelve a señalar con ironía los límites de la objetividad pura. La «pieza» de arte social, que es Yhajaira, es estudiada detalladamente, cicatriz por cicatriz, y cada observación es registrada en un informe levantado por la experta, para que la artista pueda proceder a la «restauración» de la «escultura» labrada por todo el cuerpo social. Sin embargo, en cada revisión, es imprescindible que Yhajaira se manifieste con su voz de sujeto, pues solo su memoria es capaz de dar a conocer los instrumentos, acciones y contextos en los que le fue tallada cada herida estudiada.

Yhajaira no es solo una trans, sino que en el trabajo creativo con Argelia Bravo, es un poderoso símbolo y su cuerpo un arma de lucha. Más allá de resistir (literalmente) todos los embates de la discriminación y la dificultad para convivir con la diferencia, Yhajaira se ha hecho insurgente en alianza con la producción de acciones, imágenes, videos y discursos realizados por la artista.

Sin la persistencia de Yhajaira, la potencia política de *Arte social por las trochas...* no existiría, puesto que la exposición está nutrida de la memoria, el cuerpo y los relatos que esta trans le ha aportado. La situación trabajada por Argelia Bravo y Yhajaira guarda rasgos afines con lo dicho por Suely Rolnik, al comentar los casos de represión política en Latinoamérica:

una amenaza sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable del terror. Éste lleva a asociar el impulso de la creación al peligro de sufrir una violencia por parte del Estado, que puede ir de la prisión a la tortura y llegar incluso a la muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación (distinta aunque indisoluble de la memoria de la percepción de las formas y de los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan). El desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso que resultó en su represión (Rolnik, 2010: 121).

La visibilización de las trans ha pasado, en *Arte social por las trochas...*, por el hecho de que ellas mismas se reconozcan como sujetos y ejerzan su capacidad de enunciar, pero también por el hecho de que Argelia Bravo, se reconozca a sí misma (una vez más) sujeto trans, como Yhajaira.

La importancia de esta exposición está en que las imágenes se hacen públicas y entran en la discusión por otra vía, que no la de la legislación (aunque echa mano informal de aquella), ni la de los canales mass mediáticos, sino la del lenguaje, el discurso, que es desde donde se originan y están operando las definiciones de la sexualidad, lo masculino y lo femenino, lo correcto, lo vedado, el cuerpo y el alma, lo fuerte y lo débil, lo diestro y lo siniestro, lo nor-

mal y lo anormal, lo correcto y lo incorrecto. Desde ese lugar, *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú*, propone, desmontar a partir del cuerpo torturado y, desde las mismas estrategias aplicadas por las ciencias sociales, aquellas falacias binaristas, al mismo tiempo que demanda construir otro modo de ver y entender a los desterrados.

Aunque me hubiera gustado poder recalar en cada una de las obras presentes en la exposición, puesto que cada una ofrece amplias posibilidades de lectura, muchos aspectos significativos han quedado pendientes. He mencionado solo unas pocas piezas que son pilares en mi indagación general sobre las estrategias aplicadas en el proyecto y en la exposición *Arte social por las trochas...*, tratando siempre de mantenerme dentro del espacio que estas páginas me han permitido desarrollar, a través de este intento por no extraviarme demasiado.

Mi intención ha radicado en alimentar el proceso de estudio de esta propuesta de la artista Argelia Bravo, de manera que podamos reconocer y reforzar los elementos críticos presentes en el arte contemporáneo, concebido este como el lugar articulado por artistas que, como Bravo, están decididamente comprometidxs con el propósito de suscitar y lograr cambios en nuestros imaginarios sociales y en nuestras prácticas cotidianas.

Cierro, pues, con unas palabras de la propia Argelia Bravo que en buena medida pudieran reafirmar lo argumentado en este trabajo: «La evidencia más importante para mí radica en la comprobación de que las prácticas artísticas sí logran afectar, incidir, desestabilizar los modelos normativos hegemónicos tanto en el campo social como en los modos de producción del saber que cumplen con las reglas disciplinarias» (Bravo, 2010: 4).

(In) conclusiones.

Buscando un giro en los imaginarios sociales

En el año 2009 la integrante de la Comisión de Familia, Mujer y Juventud de la Asamblea Nacional Legislativa de la República Bolivariana de Venezuela, la diputada Romelia Matute, por petición de varias organizaciones a las afueras de la Asamblea intentó la inclusión de un artículo en el Proyecto de Ley Orgánica para la Igualdad y Equidad de Género que decía:

Artículo 8. Toda persona tiene derecho a ejercer la orientación e identidad sexual de su preferencia, de forma libre y sin discriminación alguna. En consecuencia, el Estado reconocerá las asociaciones de convivencia constituidas entre dos personas del mismo sexo, por el mutuo acuerdo y el libre consentimiento, con plenos efectos jurídicos y patrimoniales. Quien en ejercicio de la libertad a la que se refiere el presente artículo cambiare de género por causas quirúrgicas o de otra índole, tiene derecho al reconocimiento de su identidad y la expedición o modificación de los documentos asociados a la identificación. Asimismo, el Estado garantizará los medios médicos asistenciales que sean necesarios para su cabal inserción y reconocimiento en condiciones de igualdad.

Pero a pesar de que en el gobierno actual son varias las instancias que trabajan en la avanzada por las equidades socioeconómicas de género, edad, raza y clase, esa intención se quedó en la primera tentativa, debido a los prejuicios imperantes en la mayoría de los integrantes de la Asamblea.

De modo que, producto de las prácticas discriminatorias contra la sexodiversidad,¹²⁶ los actos de violencia de todo tipo tienen carta blanca para mantenerse impunes en la avenida Libertador y en cualquier espacio público en el que una trans pretenda ingresar.

Los imaginarios sociales conservadores y moralistas siguen obnubilando con intensidad las posibilidades de asimilar como humanos aquellos cuerpos que se salen de la normatividad binarista del sistema sexo/género.

126. Es un término que usualmente se aplica para referirse a la diversidad de orientaciones sexuales debido a que heterosexual, homosexual y bisexual no abarcan toda la gama de prácticas sexuales posibles.

Los imaginarios sociales actúan imperceptiblemente en la construcción de las realidades sociales. A veces estos imaginarios provienen de discursos rancios que funcionan en beneficio de la propia estructura de poder (la religión, las clases dominantes, las instituciones, el androcentrismo, el heterosexismo, etc.) y constituyen las tramas culturales, simbólicas e ideológicas de la sociedad que, siendo históricamente producidos, aparentan ser atemporales y naturales.

Castigos y condenas derivan de una incompreensión de las diferencias, sustentada en miedos¹²⁷ a través de los cuales se imagina al «otro» como portador del mal y de los antivalores de la sociedad, toda una amenaza contra la civilización (Reguillo, 2006: 24-54) lo cual en muchas ocasiones implica arremetidas físicas, verbales y/o psicológicas. Ya que estos imaginarios orientan las prácticas de los actores sociales, resulta importante su discusión y análisis permanente, para reconfigurar aquellos que van en detrimento de las libertades de grandes sectores humanos (reconocidos como humanos o no), y en aras de políticas relacionales más abiertas.

El arte insumiso con el que he trabajado en estos textos inventa nuevas visiones desde un lugar que no segmenta la razón del cuerpo, ni de las emociones, ni de las políticas de Estado, ni de la producción académica del conocimiento, sino que se sitúa en el espacio de las transversalidades múltiples. Este tipo de arte permite aproximaciones que logran conmover y estimular la reflexión fuera de las lógicas imperantes, ya que es puede ser un importante espacio de fuga.

Es el arte contemporáneo, como acto de insurgencia, el que se convierte en herramienta estratégica de la propuesta de Argelia Bravo para afrontar la «irrealidad» de y con lxs trans y, desafiando las lógicas sociales hegemónicas, moderno/coloniales, capitalistas y racionalistas, que imprecen a las vidas «anormales».¹²⁸

Jorge Falcón es el nombre legal de quien decidió autodenominarse Yhajaira Marcano Bravo, una persona que vive en plena frontera del sistema sexo/género, y en los márgenes de la pobreza, debido a lo cual ha sentido innumerables y dolorosas mellas en su humanidad negada.

Argelia Bravo convierte su aflicción por el maltrato contra Yhajaira (la trans con quien se confabula más entrañablemente) en un recurso político (Butler, 2006: 43) y resignifica las prácticas metodológicas e instrumentos de

127. Rosana Reguillo acota al respecto que los miedos provienen de las creencias y están vinculados al territorio de la cultura que alimenta la imaginación. Asimismo apunta que «los miedos son individualmente experimentados, socialmente contruidos y culturalmente compartidos». (R. Reguillo, 2006: 32).

128. Michel Foucault, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

diversas disciplinas para incidir en la revisión transformadora de aquellos imaginarios sociales retrógrados.

Pese a la resistencia de las mentalidades de la administración social y de la ciudadanía civil, pienso que la influencia de estas propuestas ha calado silenciosa y lentamente en el imaginario venezolano. En Venezuela, Bravo comenzó esta cruzada por la inserción de estos debates desde los capitales simbólicos en 2002, cuando el asunto no se tocaba, o era tema tabú, para el espacio social en general.

Actualmente el film *Cheila. Una casa pa' maita* (2010), coloca estas temáticas sobre el tapete, aunque también promueve el modo de vida y los valores pequeñoburgueses transferidos a los deseos y acciones de Cheila (el personaje de la trans). También un programa reciente de un canal comercial de televisión copió la línea formal y temática de *Pasarelas libertadoras* de Bravo (aunque tiñéndolo de amarillo, creemos que la preocupación por darle voz a las trans supera incluso esa evidente distorsión).

También ahora, en las salas de teatro caraqueñas se desarrollan historias en torno a este asunto, y sus actores cuentan que han buscado documentarse sobre las distintas diversidades sexuales y las dificultades que tienen los ininteligibles para vivir.

Ávila Tv, el canal juvenil del Estado, ha dado espacio a la participación de trans (no reproductores del modelo machista, racista y clasista¹²⁹) como conductorxs de algunos programas; un ejemplo es «El Entrompe de Falopio», dedicado a debatir los diversos aspectos del machismo, la homofobia, el patriarcado y el capitalismo como factores de opresión.

129. La aclaratoria en el texto responde a que están comenzando a aparecer otros problemas que vulneran el trabajo logrado. He notado que en los medios de comunicación el esquema de la pequeña burguesía se presenta ahora también en los discursos que «defienden» la sexodiversidad, enmascarando otros mitos de la modernidad y la civilización. Por ejemplo, Gianina Cadenas es una trans de clase media que tuvo todo el apoyo de sus padres (abogados) para su transformación. Fue entrevistada para el número aniversario del diario *Últimas Noticias* en donde declaró «Siempre he sido una persona muy educada para con el otro, y en la medida en que he visto que mi núcleo es una familia conservadora, de buenas costumbres, religiosa (sic.) [...] Voy caminando con la sociedad con los mismos pies, jeans y franela. Nada de minifaldas y plataformas, porque ¿cómo puedes pretender tener respeto de parte de los demás si ofendes con tu presencia a los otros?» (Patricia Marcano *et al.*, «Puro sexo. Una edición sobre sexualidad plena y responsable», en *Últimas Noticias*, edición 69 aniversario, Caracas, *Últimas Noticias*, jueves 16 de septiembre de 2010, p. 32. Otra trans, Jhovana, entrevistada para la misma edición por el aniversario del diario, cuestiona a las trans que se prostituyen y deja ver que desaprueba su modo de vida, dice: «yo no los juzgo pero tampoco lo entiendo. No hay que degradarse tanto para lograr las metas, si yo pude los demás también» (sic.) (*ibid.*, p. 35).

En un programa reciente del canal oficial de televisión del Estado, «Con-Sexo», el conductor entrevistó a una chica trans y el público asistente pudo preguntarle cosas sobre aquello que les inquietaba.

Por otro lado, es relevante el hecho de que la asistencia a la exposición *Arte social por las trochas...* con sus actividades, y a la exhibiciones más recientes de *Pasarelas libertadoras* haya sido inusitada en cantidad e interés de un público que ha excedido notablemente al habitual del campo del arte, incluyendo la cobertura de distintos medios de comunicación.

Aunque en la Asamblea Nacional el artículo contra la discriminación de los sexodiversos quedó silenciado y ocultado, el problema se mantiene en discusión en varios ministerios, y la Defensoría del Pueblo ahora cuenta con una representante trans que atiende los casos de agresión contra las propias trans y todo tipo de personas pertenecientes a los grupos sexodiversos.

Así han ido creciendo los espacios de atención alrededor de la sexodiversidad en el mundo simbólico venezolano. Y tengo la convicción de que buena parte de esta apertura está relacionada con a la persistencia de la artista a través de su trabajo y activismo al lado de las chicas trans.

Las formas de producción de conocimiento de esta artista contravienen, desde dentro pero infiltradas por el arte, la hegemonía occidental de pensamiento,¹³⁰ y afirman las singularidades humanas.

En parte el trabajo de Bravo hace pensar en el ámbito trans, no solamente como un espacio que obliga a considerar la diversidad sexogenérica, sino también los esquemas sociales que rigen a la mayoría; eso que Butler llama las «maneras de ser desposeído», maneras que explican el hecho de que los individuos no poseen sus cuerpos, ni su yo, porque los dictámenes sociales hacen que esos elementos sean «maneras de ser para otro, en virtud de otro» (Butler, 2006: 38).

Poco a poco las propuestas de Bravo han logrado una grieta cada vez más amplia en la performatividad conservadora y sus actos se han vuelto influyentes, al punto de incidir en el discurso de los medios masivos y otras producciones creativas y reflexivas (esta investigación también intenta ser parte de este grupo).

Quizá *Rosado Bravo* y *Pasarelas* hayan tenido menos cobertura inmediata de los medios masivos, pero, desde su posición menos coyuntural y más persistente en el ámbito de lo simbólico se van incorporando en las mentalidades, van horadando los espacios discursivos y concretos que hasta ahora pare-

130. Cfr. Jesús Carrillo, «Entrevista a Beatriz Preciado», en *Cad. Pagu*, No. 28, enero-junio, Campinas, 2007, p. 250, *Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-Unicamp*, <<http://www.interfaceg2g.org/midia/g2g/preciado.pdf>>. Fecha de consulta: 29 de marzo de 2010.

cían monolíticos, hasta desmoronar las hegemonías que han sido capaces de atacar cuerpos indefensos con argumentos insostenibles de monstrificación¹³¹ de lo desconocido.

Considero que las posibilidades de lectura tanto de las problemáticas sobre la «irrealidad» de las trans y del resto de los grupos *raritos* que pululan(mos) por el mundo, así como la riqueza de elementos por reconocer y estudiar desde el trabajo creador de artistas como Argelia Bravo apenas comienzan, puesto que son amplios, complejos y muy diversos.

No he pretendido en estos textos desarrollar lecturas cerradas de los procesos y estrategias llevados por Argelia Bravo. En las propuestas seleccionadas para esta investigación, tan solo me he planteado proporcionar algunas claves que permitan comprender mejor el trabajo de esta artista, contribuir con la difusión de estas propuestas y con la ampliación del debate de los procesos identitarios desde la inclusión, pero logrando «alianzas desde la discontinuidad y no desde el consenso» (Preciado, 2004: 13) intentando también, que estas producciones artísticas funcionen como posibilidad para ver en el arte contemporáneo una opción de producción menos complaciente y más crítica, política y propositiva.

131. Con monstrificación intento referirme a la transformación en monstruos de aquellos que se hacen incomprensibles ante el esquema de la normatividad del sistema sexo/género. Quizá funcionando de un modo parecido al del imaginario medieval cristiano frente a los animales fantásticos de la cultura mesopotámica a los que convirtió en funcionales figuras para el miedo y posterior control. Rossana Reguillo, refiriéndose a los que ella llama las criaturas de la noche, dice «representan en el imaginario una amenaza y un riesgo, como tentación y seducción. Su poder *desestabilizador*, como detonadores de la inseguridad percibida, se debe –a decir de los entrevistados– a la atracción que ejercen sobre la *gente buena* y vulnerable, que terminan atrapados en las redes de estos monstruos que acechan *desde la oscuridad*» (Reguillo, 2006: 38).

Bibliografía

- Abreu, Andrés D., «Género (Trans) Género y los (Des) Generados», en 10a. Bial de la Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2009, *Bial de la Habana*, <<http://www.bialhabana.cult.cu/bialdelahabana/es/artistas-descripcion.php?idbial=10&idartista=227>>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2010.
- Acha, Juan, *El arte de las acciones corporales*, en *Arte en Colombia*, No. 5, octubre, Bogotá, ArtNexus, 1988.
- Alfarache, Ángela, *Identidades lésbicas y cultura feminista: una investigación antropológica*, México DF, Centro de investigaciones interdisciplinarias en ciencias y humanidades-UNAM / Plaza y Valdéz / Ángela Alfarache Lorenzo, 2003.
- Andalucía, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Spinstar / Aunt Lutte, 1987.
- Aznar, Yayo, y María Iñigo, «Arte, política y activismo», en *Revista Do Instituto de Artes de Universidad de Río de Janeiro*, año 6, vol. No. 1, No. 10, septiembre, 2007, UNED, <<http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:536>>. Fecha de consulta: 9 de agosto de 2009.
- Bajini, Irina, «Travestirse para ser persona. Algunos casos de mujeres disfrazadas en la narrativa hispanoamericana actual», en Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, María Teresa Andruetto, coord., *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento, p. 281-294, 2006.
- Bauman, Zygmunt, «Espacio/tiempo», en *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, p. 99-119, 2002.
- *La globalización. Consecuencias humanas*, México DF, FCE, 2001.
- Bhabha, Homi, «La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo», en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, p. 91-110, 2002.
- Beuys, Joseph, y Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Visor, 1995.
- Bourdieu, Pierre, «La dominación masculina», en revista *La ventana*, No. 3, Guadalajara, p. 85-125, 1996.

- *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 2002.
- Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo ed., 2008.
- Bracci, Luigino, «Fiesta de la resistencia. En Paseo Colón. Derriban estatua de Colón en Plaza Venezuela, PoliCaracas la recupera», en Prensa Radio Nacional de Venezuela, 12 de octubre de 2004, <<http://www.rnv.gov.ve/noticias/index.php?act=ST&f=2&t=9291>>. Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2008.
- Bravo, Argelia, «Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú», proyecto expositivo, Caracas, inédito, 2008.
- «Trochas y glamour, hechas a palo, patá y kunfú: de la cartografía corporal a la cartografía urbana a través del cuerpo desobediente de Yhajaira Marcano Bravo, una transformista venezolana», texto para el diplomado *Cultura, género y diversidad sexual*, Caracas, UCV, inédito, 2009.
- *Pasarelas libertadoras*, enero, 2005, en *Debate cultural*, <<http://www.debatecultural.net/Visuales/ArgeliaBravo2.htm>>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2006.
- Brea, José Luis, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image», en *Revista Estudios Visuales*, No. 4, enero, 2007, <www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>. Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2008.
- Butler, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- *Vida precaria. Poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- *Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- «Soberanía y actos de habla performativos», 2008, en *Cubaliteraria*, <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s_Seccion=25&Id=1764>. Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2008.
- Campuzano, Giuseppe, «El Museo Travesti del Perú», en revista *Desicio* No. 20, mayo-agosto, Michoacán, CREFAL, p. 49-53, 2008, *CREFAL*, <<http://tariacuri.crefal.edu.mx/desicio/d20/sab8-1.php>>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2009.
- «Reseña audiovisual del Museo Travesti del Perú», en *Presencia cultural*, Lima, Tv Perú, 2008, en *Presencia cultural*, <<http://www.youtube.com/watch?v=g8hjIMTQ21Q&feature=related>>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2009.
- Castro-Gómez, Santiago, y Eduardo Mendieta, *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México DF, Porrúa, 1998, en *Proyecto ensayo hispánico*, <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/introd.htm>>. Fecha de consulta: 9 de octubre de 2009.
- Cosme, Carlos, et al., *La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

- Crimp, Douglas, «El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer», en *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Barcelona, AKAL, p. 157-174, 2005.
- «Mario Montez, por la vergüenza», en Víctor M. Rodríguez, edit. y comp., *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Bogotá, Universidad Nacional de Bogotá / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.
- Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- De Certeau, Michel, «Andares de la ciudad», en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, p. 103-123, 1996.
- Deleuze, Giles, «Qué es el acto de creación», París, Conferencia en la Femis, La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, 15 de mayo de 1987, 8'18"-10'06", en *Zetadezigzag*, <http://www.youtube.com/watch?v=HKFLpo3TbiQ&feature=player_embedded#!>. Fecha de consulta: 9 de octubre de 2009.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- Diccionario de términos técnicos de internet*, en *Glosario.net*, <<http://tecnologia.glosario.net/terminos-tecnicos-internet/t%F3ner-1616.html>>. Fecha de consulta: 8 de julio de 2010.
- Didi-Huberman, Georges, *Venus rajada*, Buenos Aires, Gallimard, 2005.
- Douglas, Mary, *Cómo piensan las instituciones*, Madrid, Alianza, 1996.
- Ehremberg, Felipe, «¡Per! ¡For! ¡Ma! Escombros vigesémico. La acción entre objeto y obra», en *Con el cuerpo por delante 47882 minutos de performance*, México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.
- Fierro Echeverría, Samuel, «Las expansiones subversivas de lo trans-feminista en Ecuador. Un recorrido por el Proyecto trans-género/casatrans y las autorepresentaciones de sus activistas», en *Ecuador Debate*, No. 78, diciembre, Quito, Centro Andino de Acción Popular, p. 73-88, 2009.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel, *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Gargallo, Francesca, *Ideas feministas latinoamericanas*, Caracas, El perro y la rana, 2006.
- Goldberg, Roselee, *Performance art*, Barcelona, Destino, 1996.
- Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal, p. 226, 2007.
- González Stephan, Beatriz, *Cultura y Tercer Mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- Guash, Ana María, *Arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2003.
- Guisande Dorado, Yanin, «Arte contemporáneo, importancia y penuria. Los estudios culturales como posible nueva perspectiva», en *Discurso visual*, revista digital No. 8, enero-abril, México DF, CENIDIAP, 2007, discurso visual, <

- sovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/aportes/apoyanin.htm». Fecha de consulta: 2 de septiembre 2008.
- Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs, y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra / Universitat de Valencia / Instituto de la mujer, 1995.
- Heidegger, Martin, «El arte y el espacio», en revista *Eco*, t. 122, junio, Bogotá, 1970, p. 113-120, trad. de Tulia de Dross, *Horacio Potel, Heidegger en castellano*, <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm>. Fecha de consulta: 28 de abril de 2009.
- Hernández, Carmen, «El arte del video como referente para una reflexión», en *Question*, Año 3, No. 28, octubre, Caracas, *Question*, p. 44-45, 2004.
- «Las políticas culturales, los museos de arte y el pueblo», en *Question*, Año 2, No. 21, marzo, Caracas, *Question*, p. 37, 2004.
- *Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, Caracas, Monte Ávila, 2007.
- «Argelia Bravo: Cuerpos fronterizos que transitan por las trochas», en *Arte social por las trochas. Hecho a palo patá y kunfú*, Catálogo de la exposición homónima, Caracas, Sala RG, Fundación CELARG, p. 2, 2009, en <<http://av.celarg.gob.ve/ArgeliaBravo/PortalArgeliaBravo.htm>>. Fecha de consulta: 31 de mayo de 2009.
- Hernández, Simón, *et al.*, *Plástica / Arte contemporáneo en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura y Vicio producciones, 2005.
- Hopenhayn, Martin, «Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana», en Mabel Moraña, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, p. 69-87, 2002.
- Jenkins, Patty, *Monster*, EUA, Newmarket Films, 109', 2003.
- Kauffman, Linda, *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Marcano, Patricia, *et al.*, «Puro sexo. Una edición sobre sexualidad plena y responsable», en *Últimas Noticias*, edición 69 aniversario, Caracas, Últimas Noticias, jueves 16 de septiembre de 2010.
- Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*, Madrid, Akal, 2003.
- Mogroviejo, Norma, «Lesbianismo como práctica política», en *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, México DF, Plaza y Valdés, 2000.
- Mosquera, Gerardo, «El arte latinoamericano deja de serlo», en Víctor M. Rodríguez, comp., *Prácticas artísticas. Enfoques contemporáneos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2003.

- Navarrete, José Antonio, «Siéntate, va a ser largo», en Carmen Hernández, *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*, Caracas, Monte Ávila, p. VII-XVI, 2007.
- Núñez, Rocío, y Francisco Javier Pérez, *Diccionario del habla actual de Venezuela: venezolanismos, voces indígenas, nuevas acepciones*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello-Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias, 1994.
- Ornelas, Raúl, «Contra hegemonías y emancipaciones. Apuntes para un inicio de debate», en Esther Ceceña, comp., *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado*, Buenos Aires, CLACSO, p. 95-122, 2006.
- Perniola, Mario, *Contra la comunicación*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Poole, Débora, *Visión raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- Prada, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- Preciado, Beatriz, «Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans», en revista *Zehar*, No. 54, Madrid, Arteleku-ko aldizkaria, p. 20-27, 2004.
- «Saberes_Vampiros@War», 2008, en *Chela Sandoval*, <<http://caosmosis.acracia.net/?p=972>>. Fecha de consulta: 29 de mayo de 2009.
- «Sostenibilidad e identidad sexual», en *Voces Mapfre, SOS 4.8*, Murcia, 2009, en *SOS48Festival*, <<http://www.youtube.com/watch?v=maQCCacL08c&feature=related>>. Fecha de consulta: 18 de agosto de 2010.
- Real Academia de la lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 2001.
- Reguillo, Rossana, «Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros», en José Miguel Pereira y G. Mirla Villadiego Prins, edit., Alfredo Duplat Ayala, coord., *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanías*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana / UNESCO, p. 25-54, 2006.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México DF, Siglo XXI, 1995.
- *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Rodríguez, Albeley, «Algunas notas sobre los sentidos del arte acción», ponencia para la 2a. edición de *A3: Arte, Acción, Activismos*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 2005.
- «Evidencia: la violencia en el cuerpo», en *Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú*, Catálogo de la exposición homónima, Caracas, Sala RG, Fundación CELARG, p. 4, 2009, en <<http://av.celarg.gob.ve/ArgeliaBravo/PortalArgeliaBravo.htm>>. Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2009.
- Rodríguez M., Joan R., «La imagen generada: Computer art, el video, el láser», en José Fernández Arenas, *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthopos, p. 510-551, 1988.

- Rodríguez, Juan Carlos, «Zona de distensión. ¿Un espacio simbólico posible?» ponencia presentada en el Encuentro reflexivo en el marco de la exposición *Zona de distensión* (inventario y estadísticas de una experiencia de diálogo) del artista David Palacios, Caracas, 13 de febrero de 2003, en CELARG, <<http://av.celarg.gob.ve/DavidPalacios/JuanCarlosRodriguez.htm>>. Fecha de consulta: 6 de junio de 2005.
- Rodríguez, Juan Carlos, Zurizaday Cordero y Víctor Cárdenas «Cuni», *Con la salud sí se juega*, Caracas, Fundación de Arte Emergente, 2006.
- Romero Bachiller, Carmen, «Poscolonialismo y teoría queer», en *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, p. 148-164, 2007.
- Rolnik, Suely, «Furor de archivo», en *Retóricas de la resistencia*, *Revista Estudios Visuales*, No. 7, enero, Murcia, CENDEAC, 2010, *Estudios Visuales*, <www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>. Fecha de consulta: 3 de febrero de 2009.
- Sarlo, Beatriz, *Contrastes en la ciudad en tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 49-91, 2001.
- Schiwy, Freya, «Descolonizar las tecnologías del conocimiento: video y epistemología indígena», en Catherine Walsh, edit., *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Abya-Yala, p. 303-313, 2003.
- Suazo, Félix, «Argelia Bravo. Sala RG», *Art Nexus* No. 77, Bogotá, *Art Nexus*, p. 97-98, 2010.
- «The imprudent one. Autocopias», Caracas, *El Anexo*, 2008, en <<http://elanexo-galeria.blogspot.com/2008/06/claudio-perna-imprudent-one-autocopias.html>>. Fecha de consulta: 5 de abril de 2009.
- Taylor, Diana, «Hacia una definición de performance», en Héctor Rosales y Guadalupe Corona, coord., *Diversidad, cultura y creatividad*, Cuernavaca, 29 y 30 de marzo de 2001, en UNAM. *Memorias del Coloquio Diversidad Cultura y Creatividad*, <<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>. Fecha de consulta: 28 de mayo de 2010.
- Tejera, María Josefina, dir., *Diccionario de venezolanismos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1993.
- Tovar, Marianela, «Quien esté libre de plumas...», en «Historias insurgentes», *Memorias de Venezuela*, No. 15, septiembre, Caracas, Ministerio del Poder Popular Para la Cultura, p. 34-37, 2010.
- Tucker, Duncan, *TransAmérica*, EUA, Belladonna Productions, 103', 2005.
- Vásquez, Elizabeth, *Proyecto transgénero. Cuerpos distintos. Derechos iguales*, Quito, s.f., en *Proyecto transgenero*, <<http://www.proyecto-transgenero.org/>>. Fecha de consulta: 5 de agosto de 2010.
- Vivas, Zuleiva, *Arte social. Claudio Perna*, Caracas, GAN, 2004.

Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Correspondencia por correo electrónico

Con Albeley Rodríguez, abril, 2009.

Con Albeley Rodríguez, junio, 2009.

Con Albeley Rodríguez, septiembre, 2010.

Entrevistas

Bernedo Morales, Karen, y David Flores Hora, entrevista a Giuseppe Campuzano, en *Bios trabajador@s del arte*, Lima, Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo, 2009, min 7'-7,57", en *CDAPC*, <<http://www.youtube.com/watch?v=FoUeAGGcM-M>>. Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2009.

Bravo, Argelia, Sin Cable Tv, 29 de enero de 2010, 13h22, en <<http://www.sincabletv.com/index/detail?xIx=20100129020253>>. Fecha de consulta: 4 de abril, 2010.

Carrillo, Jesús, «Entrevista a Beatriz, Preciado», en *Cad. Pagu*, No. 28, enero-junio, Campinas, 2007, en *Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-Unicamp*, <<http://www.interfaceg2g.org/midia/g2g/preciado.pdf>>. Fecha de consulta: 29 de marzo de 2010.

Holffreter, Peter, Susanne Ebert, Manfred König y Eberhard Schweigert, entrevista a Joseph Beuys, en revista *Konununication*, No. 1, Düsseldorf, 1973, en *DDOSS, Asociación de Amigos del Arte y la Cultura de Valladolid*, <http://ddooss.org/articulos/entrevistas/Joseph_Beuys.htm>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2009.

León, Javier, «Entrevista al artista Juan Carlos Rodríguez por Javier León», CEEIPC, min. 2'51"-3'31", en *CEEIPC*, <<http://talkceeipc.blip.tv/file/1858767/>>. Fecha de consulta: 6 de mayo de 2010.

León, Javier, entrevista a Argelia Bravo, «Argelia Bravo. Sala RG», Caracas, CEEIPC, 2009, *Blip*, <<http://blip.tv/file/3150338>>. Fecha de consulta: 4 de abril, 2010.

León, Javier, entrevista a Juan Carlos Rodríguez, en el marco de la inauguración de la exhibición Teatro de Operaciones # 1, Caracas, Galpón 0 del Periférico Caracas, CEEIPC, min. 2'51"-3'31", 2009, en <<http://talkceeipc.blip.tv/file/1858767/>>. Fecha de consulta: 6 de mayo, 2010.

Link, Daniel, entrevista a Giuseppe Campuzano, «Historia americana», en *Página 12*, suplemento *Soy*, viernes 23 de julio 2010, *Página 12*, <<http://pagina12.com.ar/diario/suplemetos/soy/1-1510-2010-07-23.html>>. Fecha de consulta: 27 de julio de 2010.

Mignolo, Walter, «Matriz colonial de poder, segunda época», Quito, *La Tronkal*, 13 de agosto de 2008, en <http://latronkal.blogspot.com/2009/11/matriz-colonial-de-poder-segunda-epoca.html>. Fecha de consulta: 29 de julio de 2010.

Rodríguez, Albeley, «Argelia Bravo, artista transindisciplinaria para un arte impertinente», 2010, en *LatinArt.com*, <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=107>. Fecha de consulta: 4 de abril de 2010.

Video

Bernedo Morales, Karen, y David Flores Hora, *Bios trabajador@s del arte*, Lima, Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo, 2009, min 7'-7, 57", en *CDAPC*, <http://www.youtube.com/watch?v=FoUeAGGcM-M>. Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2009.

Bravo, Argelia, *Pasarelas libertadoras* (videocreación documental), 35'56", Caracas, 2007.

ANEXOS

1. Argelia Bravo, artista *transindisciplinaria* para un arte impertinente

La presente entrevista fue realizada con el propósito de enriquecer las perspectivas ofrecidas en los textos de *Cicatrices «irreales»*. Por otro lado, pieza fundamental que la propia voz y reflexiones de la artista se manifiesten dentro de esta publicación.

RESEÑA BIOGRÁFICA

Argelia Bravo Melet (Caracas, 1962) es una artista venezolana en cuyas obras hay notables contribuciones que vienen transfigurando tanto las relaciones entre arte, sociedad, política y cultura en general, como las concepciones canonizadas del quehacer artístico.

Esta artista trabaja a partir de una posición siempre crítica y exigente: el activismo de género, el video documental y la insurgencia política en la producción simbólica, de modo indivisible con los lenguajes del arte contemporáneo y sus capacidades transformadoras. Es decir, el arte como espacio para la construcción de luchas simbólicas y efectivas contra la discriminación, a favor del respeto de los derechos de humanidad, equidad y diferencia (género, cultura, origen étnico), y contra los abusos de poder y autoridad. A partir de esos elementos, Bravo genera discursos que atraviesan experiencias ordinarias y extraordinarias.

1. ¿Por qué decidiste trabajar problemas sociales para conocer dinámicas políticas a través del arte?, Deleuze sostiene que el arte no es un mecanismo de comunicación, en tanto que la información es el sistema de control de las nuevas sociedades, trascendiendo las rigideces del disciplinamiento moderno. El arte es para Deleuze un mecanismo que se le escapa a todas las rutas disciplinarias e, incluso, a la nueva sociedad de control. Siendo escurridizo ante la información, es mucho más efectivo que la contra-información en cuanto que es acto de resistencia ¿qué posibilidades son las que has visto para que el arte, y no otro, sea tu espacio de producción?

El arte para mí ha sido un acto creativo de impertinencia política frente a las desigualdades e injusticias. Nuria Varela sostiene que «el feminismo es un impertinente –como llama la Real Academia Española a todo aquello que molesta de palabra o de

obra—», y partiendo de esta frase que me parece genial, quisiera decir que el arte para mí es un arma y una estrategia para molestar, un acto de rebeldía e impertinencia frente a las representaciones y manifestaciones del poder y de situaciones que me provocan sentimientos de impotencia y de ira, que se pueden englobar de manera simplista en dos palabras: la desigualdad y la injusticia, en cualquiera de sus formas. Por lo tanto, para mí, el acto artístico es un gesto de impertinencia de carácter político contra la sumisión. Así, que, más que una decisión, yo diría que el móvil es la necesidad de participar dentro de esas dinámicas sociales y políticas a partir de prácticas y estrategias del arte que, al mismo tiempo, cuestionen los propios sistemas hegemónicos del campo del arte. Creo que algunas expresiones artísticas no logran escapar a las rutas disciplinarias, como sugiere Deleuze, sino que recrean y reafirman las estructuras de poder dentro y fuera del campo del arte; sin embargo estoy absolutamente convencida de que el arte es un mecanismo o una estrategia muy poderosa que puede impactar dentro de las dinámicas sociales, es una «trocha» antidisciplinaria que puede invadir las rígidas estructuras de control. Por eso considero que el arte no solo es un acto de insumisión sino una actitud «militante» de vida por la vía creativa que puede desestabilizar y proponer nuevas rutas de conocimiento liberador.

2. ¿Podrías comentar en qué momento y por qué comenzaron tus preocupaciones por el género? Y luego, ¿Por qué una artista mujer y heterosexual decide investigar y crear a partir de lxs transgénero?

Las preocupaciones por el género, comenzaron desde lo personal, quizás desde que me di cuenta de lo que como mujer la sociedad me ofrecía, desde lo simbólico, dos opciones: o ser virgen o ser puta (y por supuesto que tuve el título de puta en algún momento), cuando me di cuenta de que los hombres de mi familia no lavaban platos, ni barrían ni limpiaban, cuando decidí no tener hijos y tuve que enfrentarme a ser criminalizada por ejercer la soberanía de mi cuerpo de manera clandestina e «ilegal», cuando me di cuenta de que había muchas cosas que eran socialmente celebradas si venían de un hombre, pero eran (y aún son) criticadas o prohibidas para las mujeres, cuando comencé a preguntarme por qué las mujeres no nos encontrábamos en igualdad de condiciones frente al hombre, cuando me rebelaba ante tales situaciones y era tildada de loca e histérica. Así que comencé a ejercer la impertinencia e incomodar desde el arte, desde lo privado hacia lo público. Ahora, mucho después, comenzando esta década, debo decir que mi acercamiento a la problemática trans no fue ni teórico ni planificado. Llegó por la vía de la amistad con Marcia Ochoa, antropóloga colombo-norteamericana, quien llegó a Venezuela a realizar un trabajo de campo con la comunidad trans¹³² y transformista, y con quien tuve la fortuna de involucrarme primero en la durísima vivencia de exclusión absoluta de las chicas trans, como en el activismo trans, lo que me llevó a la

132. La artista se refiere a la comunidad transgénero.

primera idea de realizar un documental (*Pasarelas libertadoras*) que sirviera de herramienta sensibilizadora. Creo que, en los inicios, experimenté dos sentimientos que me arrastraban a involucrarme cada vez más: la «solidaridad» hacia las vidas de unas «guerreras» que tenían que luchar contra el mundo por defender –incluso hasta la muerte– su identidad; y el segundo, de atracción por la cualidad transgresora, destabilizadora e insumisa que ellas representan frente a las normativas sociales de género. De allí en adelante, comencé a entender, por la vía de la vivencia compartida y el conocimiento teórico, la relación entre la lucha de las mujeres y la diversidad sexual y de género, que nos sitúa (transversalizada por categorías como raza, etnia y clase social) en la misma posición de subalternidad y rebeldía.

3. Arte social por las trochas. Hecho a palo, patá y kunfú es la última exposición individual sobre la que has trabajado. Se trató de una muestra compleja que reunía varios de los muchos aspectos y distintos medios (el performance, el videoarte, los diálogos con especialistas en distintas disciplinas, el levantamiento de las distintas heridas) desde los cuales has desarrollado una investigación-acción sobre la cartografía corporal trans como una especie trasposición de las trochas y su relación con el orden de la cartografía urbana. Tu metodología en esta experiencia fue trans-indisciplinaria: como investigadora social «informal» te serviste de métodos arqueológicos, antropológicos, artísticos, de la psicología social, de la criminalística, etcétera. Recorriste las trochas, las cloacas y los túneles con una de las chicas, recogiste testimonios, los documentaste, pero también tu vida y la de Yhajaira se juntaron para recabar las «evidencias» del destierro y las torturas ejercidas en el cuerpo de esta transformista por el cuerpo social, trocándolo en obras diversas. ¿Cuál crees que ha sido la incidencia de ese trabajo en quienes asistieron a la muestra y en el espacio público?

Como ejemplo muy concreto puedo citar que, para mi sorpresa, la mayoría de los asistentes me daban las gracias. Esto me llamó mucho la atención. Personas del público se me acercaban porque me reconocían, básicamente por la obra «Retrato de familia» en la que estamos Yhajaira y yo y, con los ojos vidriosos, me abrazaban dándome las gracias. En realidad, lo que el espectador agradecía era la transmisión de un conocimiento por el que yo misma transité, y que fue uno de los objetivos planteados. Ese agradecimiento muestra que el conocimiento llegó a las emociones y luego se transformó en una suerte de solidaridad y entendimiento de esa realidad que nadie quiere ver, pero también, un acto de autoanálisis hacia la actitud que cada quien ha tenido frente a esa terrible realidad silenciada por todo el cuerpo social. Uno de los riesgos con los que yo me enfrentaba, y del que tuve conciencia desde un principio, era el de reforzar la estética amarillista con la que se ha tratado históricamente a las mujeres trans, que se entronca mucho con la visión eurocéntrica de lo exótico, al «otro» como «raro», despolitizando el problema de la identidad y sus consecuencias en lo social. Pero es importante resaltar que la exposición es solo un conjunto de resultados, de evidencias, de toda una

experiencia de siete años, lo que me ha permitido, hoy día, evaluar retrospectivamente que el impacto actuó en una dirección a la vez centrípeta y centrífuga; es decir, dentro del colectivo sexodiverso y hacia fuera del mismo. Lo cierto es que podría mencionar muchas evidencias de ese impacto pero, lo que me interesa recalcar es que la evidencia más importante para mí radica en la comprobación de que las prácticas artísticas sí logran afectar, incidir, desestabilizar los modelos normativos hegemónicos tanto en el campo social así como en los modos de producción del saber que cumplen con las reglas disciplinarias.

4. En una conversación previa te desmarcaste de la relación de activismo que años atrás tuvieras en tu experiencia como Cofundadora de TransVenus de Venezuela (vinculada directamente a la investigación que alimentó tu trabajo *Pasarelas libertadoras* desde 2004), podrías exponer ¿cuál es tu posición actual con respecto a los activismos?

Cuando comencé en TransVenus no tenía ninguna experiencia de participación social a partir de una organización no gubernamental, así que enfilé mis energías en ello sin hacerme preguntas. Comenzamos a repartir preservativos en las avenidas de trabajo sexual de las chicas trans, Estrella y yo solas (líder trans), dando continuidad a una labor en la que nos inició Marcia Ochoa. Al cabo de un tiempo, logramos un pequeño financiamiento por parte del Ministerio de Salud (detalle encomiable de parte del Estado por cierto) lo que permitió en los años siguientes dar continuidad a muchas otras actividades como vigiliadas, talleres, etc. Sin embargo, quedaban por fuera muchas líneas de acción, en cambio otras, como la realización de trípticos informativos, era casi obligatoria.

Lo que hoy día me distancia de esa forma de activismo es que las actividades se ven supeditadas a las exigencias de los entes financiadores, además de que la procedencia de los capitales de muchos de esos organismos internacionales en su mayoría vienen de empresas y capitales privados que no persiguen en sus prácticas ningún tipo de beneficio real para las comunidades sino simplemente evadir impuestos o mostrar una cara bondadosa al mundo.

El impacto social que solicitan a las organizaciones debe ser cuantificable, y así muchos elementos dudosos en los que las organizaciones terminan por adaptar sus «misiones» y objetivos a los requisitos de los proveedores, de modo que las comunidades quedan realmente desasistidas. Además de que se debe también mencionar que el sostenimiento de la propia organización se lleva en muchos casos la mayor cantidad del presupuesto.

Por otro lado, desde un punto de vista conceptual, para lograr la obtención de fondos las organizaciones deben registrarse «legalmente», lo que se traduce en la «legalización» y acomodamiento de una lucha, a las estructuras de poder, lo que yo le llamo *oenegización* de las luchas. El registro en una notaría de una organización trans repre-

senta la posibilidad de participación ciudadana. Paradójicamente ellas están muy lejos de ser consideradas ciudadanas bajo los parámetros normativos.

Sin embargo, y a pesar de todo lo dicho, no dejaré de apoyar esas iniciativas.

Considero que existen muchas formas de hacer activismo. El problema para mí sigue estando en la necesidad de categorizar una práctica o una condición humana. En lo personal, creo en un activismo creativo, insumiso e independiente.

5. La implicancia es un método empleado por algunos psicólogos sociales en el que la aproximación a las comunidades exige vivir dentro (invivencia según Alejandro Moreno) e involucrarse directamente en el padecimiento y las propuestas de soluciones de los problemas de las mismas. En tu caso, ¿cómo asumes en tu trabajo la implicancia? ¿cómo la has experimentado con respecto a tus propuestas de arte vinculadas a la comunidad transgénero? es decir, ¿cómo han funcionado en *Pasarelas Libertadoras* (videocreación documental cuya investigación inició en 2003 para salir en 2007-2010), *Rosado Bravo* (arte-acción 2004 en Caracas y 2009 en la Habana) y *Arte social por las Trochas* (2009-2010)?

Una cosa es asumir un proyecto artístico con comunidades como un «tema» que tratará «sobre» tal comunidad, el cual tendrá un principio y fin definidos y un canal de difusión específico también, y otra cosa es asumir un compromiso de intercambio, crecimiento y conocimiento mutuos «junto a» o «con» alguna comunidad, tal y como lo define Alejandro Moreno.

Cuando comencé, no tenía ningún método de trabajo, sencillamente asumí la experiencia involucrándome directamente (como lo expresa Moreno) en el mundo-de-vida y padecimientos de las chicas trans, lo que implicó un proceso de deslastre de muchos prejuicios asociados a mi propia formación de mujer blanca de clase media y con cierto nivel académico (por demás accidentado). Así que me di cuenta de que a lo que estaba evaluando era permanentemente mi visión de la realidad porque pude notar un enorme abismo entre sus vidas y mi vida. Con Yhajaira por ejemplo (*Arte social por las trochas...*), nuestra relación terminó tan estrecha que ella asumió mi apellido y el de mi pareja, donde a veces era su madre, y otras su hermana. Mutuamente nos adoptamos y nos nutrimos la una de la otra; ella adoptó mi familia, mis amigos y mi entorno; al tiempo que con ella visité las trochas, viví con ella las muertes de sus compañeras, asistí a la morgue, a la fiscalía a poner denuncias, a los hospitales, etc., y fui testigo de las últimas cicatrices corporales que se llevó a Argentina meses antes de su forzado exilio. Asumir esta experiencia de creación desde el activismo también le dio un carácter distinto como aprendizaje colectivo, puesto que yo no estaba allí para extraer como vampira a manera de antropofagia epistémica, todos los saberes de sus mundos-de-vida, para luego apropiármelos y traducirlos al lenguaje de la «alta cultura» del arte con mayúscula, y sin embargo, el vaso comunicante en estas experiencias partió de las prácticas artísticas como herramienta de activación de procesos tanto colectivos como individuales.

Las dos experiencias del performance *Rosado Bravo* (presentadas en Caracas y Cuba), cuando se enfrentan una a la otra, dan señales de que el proceso mismo de creación por tener carácter colectivo, tomó distintos rumbos expresivos aunque tenía la misma estructura. El de la 10a. Bienal de la Habana en particular adquirió una autonomía sorprendente a mi juicio, además, situó en el espacio público habanero una problemática que si bien está en el tapete de las políticas públicas, sigue siendo un problema que incomoda a toda sociedad patriarcal, sobre todo cuando se trata de «celebrar y ritualizar» la antinormatividad corporeizada. En Cuba como en Caracas, el Rosado Bravo se transformó en el tinte de la *impertinencia* creativa, que dejó las marcas de esas huellas «torcidas» sobre el malecón (en la Habana) donde toda la comunidad sexodiversa también participó.

Pasarelas libertadoras (la video-creación) se fue tejiendo con muchos tropiezos, al mismo ritmo que la accidentada vida diaria de las chicas; donde en la mayoría de los casos la cámara terminó siendo un objeto más de los espacios. Nunca tuve control de las situaciones o sencillamente, no lo establecí. Solo las dinámicas relacionales marcaron la pauta. Y creo que para mí, el fuerte de esa pieza es la falta de control, la falta de método, la falta de rigor. *Pasarelas libertadoras* es un testimonio de la *invivencia*. Finalmente quisiera concluir que el método que nació a raíz de estas experiencias lo defino hoy en día como la *trans-indisciplina* promiscua e informal, es decir, como una trocha o lugar de la desobediencia al canon; como una ruta creativa que puede enfrentar el reticulamiento, parcelamiento y disciplinamiento de la producción de conocimientos.

6. No todos tus trabajos están centrados en las complejidades del mundo trans ¿qué otros proyectos estás desarrollando? ¿Tienen alguna vinculación con la problemática trans? ¿De ser así podrías comentar cuál?

Aunque estoy desarrollando otro proyecto desde hace un poco más de un año, que no está relacionado con la problemática trans, no me he desvinculado de esta, así como no me podría desvincular de la problemática de las mujeres como feminista y como artista mujer.

Con *Arte social por las trochas*...concluyó una etapa del trabajo que me ha permitido evaluar tanto el proceso, las prácticas y sus resultados, como para retomar ciertas estrategias que apenas fueron enunciadas y que no se han puesto en práctica; por ejemplo, la bolsa de recolección de evidencias (*ARTE EVIDENCIA*). Esta «bolsita» («obra de arte») en concreto consiste en un «objeto artístico para ser utilizado en la recolección de evidencias físicas y/o inmateriales en casos de discriminación y/o violación de derechos fundamentales, que activa la participación de individuos no autorizados, potencia los circuitos no oficiales y no requiere ser legitimado». Es un proyecto en curso que me interesa poder realizarlo solo con mujeres en sectores específicos, para detectar particularmente los niveles de violencia doméstica contra las mujeres, y contraponer estas experiencias recogidas al tratamiento mediático que se le da a los casos de violencia

doméstica donde la víctima es criminalizada. De hecho, el modelo está a disposición de cualquier comunidad para apropiárselo y repetir la experiencia.

Eso sí sería un logro para esta «obra de arte».

Por otro lado, el proyecto que mencionaba al inicio sigue transversalizado por la problemática de género, y concretamente lo sitúo dentro de una línea ecofeminista. He partido de la noción del alimento (como necesidad humana) y la elección del mismo, como un acto político. Desde allí, intento abordar el problema de la seguridad alimentaria, convertida en un discurso retórico por los Estados y cada vez más precario en todos los pueblos tercermundistas del planeta. El alimento, en su sentido simbólico hace referencia a la nutrición para el cuerpo y la nutrición para el «espíritu». Pero ambos alimentos, tanto para el espíritu como para el cuerpo, están dominados por los grandes mercados internacionales que definen qué comeremos en el «tercer mundo», y dominan la inclusión o no de nuestros «productos alimenticios» tanto físicos como espirituosos, convertidos en mercancía. A través del alimento como nutriente cultural se inscriben otras nociones que parecen no reconciliarse y que están dicotomizadas bajo la óptica de los mercados internacionales tanto de la comida como del arte, y los modelos canónicos y hegemónicos del arte con mayúscula y la *haute cuisine*; tales como *cultura popular/alta cultura*, *alta cocina/cocina popular*, *cocina de autor/cocina-casera*, *chef/cocinera*, *artista/artesano*, etc. Los mercados mundiales de «alimentos» son armas de destrucción cultural y física masiva, lo que significa una guerra silenciosa contra los pueblos del «tercer mundo». Es a partir de allí que sostengo la idea de que el alimento, en todas sus formas, es una herramienta política. A partir de estas premisas, he podido desarrollar algunas pocas experiencias sobre todo en video documental y videoarte, en la que recreo a partir de mujeres «cocineras» encapuchadas (asociadas históricamente al alimento) dando discursos sobre cultura popular o clases de cultura general, ambos planteados como subversivos a partir del momento en que este se asocia al terrorismo. Es importante notar que el cliché del terrorista diseñado mediáticamente, de manera inevitable se asocia al/la indio/a, negro/a, latino/a, árabe, pobre, etc., de tal modo que lo que realmente se está criminalizando son las culturas «subalternas». Por esta razón vuelvo a retomar las frases que sugerí al inicio de la entrevista: el arte es un acto de impertinencia de carácter político contra la sumisión.

2. El arte es evidencia...

los hechos

Versión de la artista plástica Argelia Bravo

Sucedió y aconteció que el día 12 de octubre de 2004 se dieron cita la artista y la víctima, Yhajaira Marcano Bravo, mujer transgénero de aproximadamente 38 años de edad. El encuentro tuvo lugar en la Av. Lecuna a la altura del Parque Central alrededor de las 4:00 pm, con motivo de un aporte económico que haría la artista a la susodicha para ayudar a solventar su problema habitacional ya que ésta se encontraba en situación de calle. Acto seguido se dirigieron hacia las inmediaciones del Río Guaire a la altura del Parque los Caobos para conocer a una amiga de la víctima, mujer transgénero también, llamada Génesis, quien viviría en los bordes del Río Guaire, y quien le daba cobijo en aquel momento en su improvisada casa. Según el testimonio de la artista, el encuentro fue cordial. Como a eso de las 5:00 pm aproximadamente, prosigue la artista, Génesis comenta que le han informado que tumbaron la estatua de Colón, a lo que la artista declara haber hecho caso omiso a tal afirmación por encontrarla descabezada. Transcurrida una media hora aproximadamente, según testimonio de la artista, y encontrándose sentadas en unos banquitos frente al mencionado parque, observan transitar un vehículo que la artista no recuerda con detalles, llevando atado a sí y arrastrada una estatua, y detrás de ella, una caravana de personas gritando consignas. Media hora más tarde, declara la artista que abandonaron el lugar porque estaba oscureciendo. La víctima y la artista se dirigieron de nuevo hacia el Parque Central donde se despidieron dándose cita para el día siguiente. El día 13 de octubre, relata la artista haber estado esperando la llamada de Yhajaira, lo que no ocurrió. El viernes 15 de octubre, la artista recibe una llamada de una desconocida que no se identificó, quien llamara de parte de Yhajaira, solicitando ayuda urgente porque se encontraba gravemente lesionada; necesitando solución yodada, agua oxigenada y algodón. El mismo día y alrededor de las 7 pm, según su testimonio, la artista se dirige nuevamente hacia la estación de gasolina de la Av. Lecuna, donde Yhajaira le dio cita y en la cual se encontraba durmiendo. La artista declara haber encontrado a Yhajaira en delicado estado de salud. Según le informó la agraviada, fue víctima del ataque de una jauría de perros la noche del 12 de octubre. La víctima presentaba múltiples lesiones en sus brazos y piernas provocadas por marcas caninas. No se encontraron reportes en prensa nacional.

Relato de Yhajaira. El texto que la gente leyó en la carpeta colocada sobre la planera de la instalación *Arte Evidencia 3. Cartografía de una historia interminable*.

3. Arte Evidencia 6. Radiografía de la intolerancia

Narración de Yhajaira incluida en la radiografía con aretes en rosa, titulada *Arte Evidencia 6. Radiografía de la intolerancia*, 2009. (Entrevista de Argelia Bravo a Yhajaira, *Castillo del terror*, Buenos Aires, 2008).

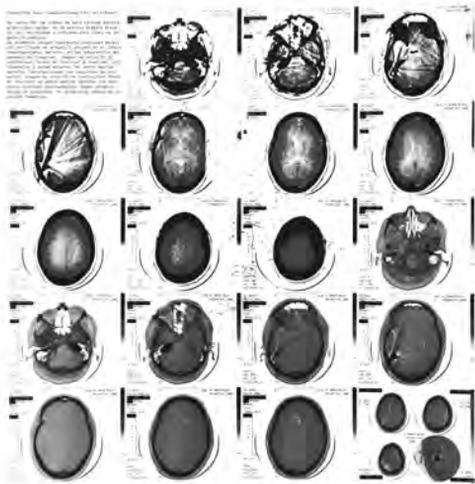
Ah bueno, llegó un momento que estaba como cansada de pelear (por el asesinato de Dayana) y me voy para Barquisimeto.

Pero de verdad yo viajaba, pero siempre con la desconfianza y yo decía igualmente, ¡esos se comunican y me van a batir en cualquier momento! Para viajar tenía que ir para la Fiscalía y decir que iba a viajar. Y ellos me decían: «no, no te va a pasar nada».

Me voy para Barquisimeto. Estaba con mis compañeras y ¡Ay! llegó la policía, me vieron, pidieron documentos a todas, y yo como siempre indocumentada (risas). Todas indocumentadas, porque tú sabes que todas en Venezuela no tenemos documentos.

Nos tomaron las huellas esa noche en el kilómetro 16. Los policías empezaron: «te vas tú, te vas tú, te vas tú...»

Pero yo te lo digo, cuando yo vi ese movimiento así yo dije me va a pasar algo. Y le dije a la Wolfgang: Wolfgang quédate escondida porque estos me van a matar, estos me van a matar, le decía yo. «No Yhajaira, siempre nos hacen así», me dijo la Wolfgang, tú vas a ver que me van a matar, le decía yo. Y la Wolfgang se quedó escondida con las otras. La Wolfgang es otra transformista que es líder en Barquisimeto, ¡ella pelea!. Y yo, ¿bueno y cuándo me voy yo? «Ahorita te vas tú», me decían los policías. Cuando me quedé sola ¡Puum! me dieron el tiro. Estaban como a metro y medio. ¡Argelia creyeron que estaba muerta! Yo nunca me había desmayado por los tiros, nunca. Yo dije ¡ay! un tiro en la cara, estos me van a matar, y me tiré. Cuando ellos se fueron yo me paré y me sacudí (risas). Es que yo soy la esposa de Robocop, grábate eso (risas). Y la Wolfgang gritaba «la mataron, la mataron». «Vámonos para el hospital», me decían las muchachas. Y yo, no, vámonos a fumar, yo me quiero ir a la casa a fumar, les decía yo. Yo fui para el hospital, porque yo después yo dije ¡Ay no veo! Y me fui para el hospital. Me monté en un camión y el camión me llevó hasta el hospital. Y no me mató porque fue el lagrimal, como me lo reventó enfrió la bala, y por eso también fue que la bala no.



4. Arte evidencia 6. Radiografía de la Intolerancia, 2009.
Impresión digital en papel y carpeta.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica de nuevo tipo, creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional, tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración, y el papel de la Subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución de la Comunidad Andina (CAN). Como tal forma parte del Sistema Andino de Integración. Fue creada en 1985 por el Parlamento Andino. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú). La Universidad tiene especial relación con los países de la UNASUR.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año la Universidad suscribió un convenio de sede con el gobierno del Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior del Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, el que fue ratificado por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad del Ecuador en recibir un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Adolescencia, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Migraciones, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Agrarios, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 146** Ylonka Tillería Muñoz, USOS POLÍTICOS Y CULTURALES DEL ESPACIO PÚBLICO EN QUITO, 1997-2007
- 147** Amaranta Pico, VOLADORAS: la red invisible del relato
- 148** Pablo Alarcón, LA ORDINARIZACIÓN DE LA ACCIÓN DE PROTECCIÓN
- 149** Enrique Contreras, EL RETO DE LA ESCRITURA. El caso de la escuela Cacique Jumandy y el pueblo kichwa Rukullakta, en Napo
- 150** Wilson Mamani, LOS CAMBIOS DE POLÍTICA EN MATERIA DE PROPIEDAD INTELECTUAL EN LA CAN de un «régimen común» a un «régimen sui géneris»
- 151** Helga Serrano Narváez, CASO CHEVRON-TEXACO: Cuando los pueblos toman la palabra
- 152** Dana Abad Arévalo, LA NEGATIVA PURA Y SIMPLE EN EL EJERCICIO DEL DERECHO DE CONTRADICCIÓN
- 153** Lorena Cueva, EL PRINCIPIO DE CONGRUENCIA EN EL PROCESO CIVIL
- 154** Muriel Jiménez, LOS AÑOS DEL SIDA EN CARTAGENA: imaginarios, representaciones y subjetividades en la década de los 80
- 155** Pamela Escudero Soliz, DE LA PRUEBA-DESAFÍO A LA PRUEBA ADMINISTRATIVA TRIBUTARIA
- 156** Eufemia Sánchez Borja, CONTRIBUCIÓN DEL FEMINISMO AL RECONOCIMIENTO DE LOS DERECHOS DE LAS MUJERES EN BOLIVIA, 2006-2010
- 157** Sara Durán, BRASIL, ECUADOR Y LA MANTA-MANAOS: escenarios a considerar para una auténtica integración
- 158** Alejandro Aguirre Salas, PRÓCERES Y GAUCHOS EN FONTANARROSA: arquetipos patrios argentinos y humor
- 159** Albeley Rodríguez, CUERPOS «IRREALES» + ARTE INSUMISO en la obra de Argelia Bravo

Este estudio se dedica a la reflexión crítica de la ocultada problemática de los transgénero (y su existencia desterrada de todos los ámbitos de la vida social), a través del análisis de los mecanismos creativos desplegados por la artista venezolana Argelia Bravo en tres de sus más relevantes propuestas relacionadas con la torturada existencia de aquellos que habitan los espacios invisibles de Caracas.

La perspectiva planteada por la autora de este libro apunta al cuestionamiento de las naturalizaciones, y presenta una ruptura crítica con la inercia con que se ha construido el imaginario imperante en torno a los cuerpos desobedientes. Por ello, se detiene en la revisión de las estrategias creadoras que logran hacer significantes aquellas vidas ininteligibles, a través de la visibilización de sus humanidades.

La investigación entrecruza el estudio de la obra de Bravo, la localización de diálogos y discusiones con la crítica y las teorías del arte, el activismo desde el arte, los horizontes señalados por los estudios *queer* y los giros epistemológicos estimulados por los estudios de la cultura.

Este libro busca contribuir a la reflexión sobre el arte contemporáneo y sus posibilidades para convertirse en herramienta para el quiebre de los patrones de dominación, en función de una reconfiguración libertaria de nuestra subjetividad.



Albeley Rodríguez (Mérida, Venezuela, 1971) es Licenciada en Letras, con mención en Historia del Arte (2000) por la Universidad de los Andes, Mérida; tiene estudios de maestría en Museología en la Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, Falcón, y es Magíster en Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales (2011) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Fue docente de Historia del arte y estética (2007-2008) en la Universidad Nacional de las Artes de Caracas. Entre 1995 y 2001, participó en procesos de arte-acción. Conceptualizó actividades en torno al performance para el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1998, 1999, 2004 y 2006. Desde 2003 es curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.

ISBN: 978-9978-84-714-5



9789978847145