

CUERPOS  
QUE [SE]  
MIRAN

NUEVAS REPRESENTACIONES  
DE LA DISCAPACIDAD 2017-2018

Lisa Bufano (EEUU), Adrián Fontanini (Ecuador), Santiago Forero (Colombia), David Hevey (Inglaterra), Cristina Mancero (Ecuador), Nicolás Sandoval (Chile), Óscar Santillán (Ecuador), Bill Shannon (EEUU), Sonia Soberats (Venezuela / EEUU) The Alternative Limb Project (Inglaterra)

### **Artistas**

Paulina León y Karina Marín

### **Curaduría**

Rafael Barriga, Cristina Burneo, Bertha Díaz, Diego Falconí y María Victoria Tiseyra, Cándida Ferreira, María José Machado, Gabriela Ponce, Ana Rosa Valdez, Melina Wazhima, Albeley Rodríguez

### **Textos**

Nuria López  
**Gráfica y tipografía**

Los autores de las obras, Lorna Remmele  
**Fotografías**

cuerposquesemiran@gmail.com  
www.facebook.com/cuerposquesemiran/  
**Contactos**

Marcelo Cabrera Palacios  
**Alcalde de Cuenca**

Monserath Tello Astudillo  
**Presidenta de la Comisión de Cultura**

Francisco Abril Piedra  
**Director General de Cultura, Recreación y Conocimiento**

Ma. Gabriela Vázquez Moreno  
**Coordinadora del Proyecto CEIS (Cultura, Equidad e Inclusión Social)**

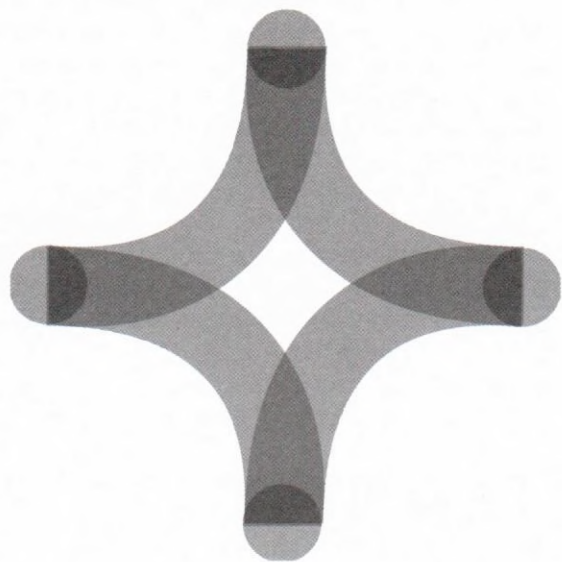
Noé R. Mayorga Ortiz  
**Técnico Proyecto CEIS**

Diego Lara Saltos  
**Diseñador gráfico Proyecto CEIS**

Sebastián Lazo Serrano  
**Técnico educativo Proyecto CEIS**

Silvia Ortiz Guerra  
**Revisión de textos**

Gráficas Hernández  
**Impresión**



## Presentación

**CUERPOS QUE [SE] MIRAN** es un dispositivo contemporáneo que cuestiona las realidades diversas y busca impulsar nuevas reflexiones de pensamiento ante los imaginarios preestablecidos en torno a la discapacidad. Los proyectos artísticos que lo conforman han sido conceptualizados y ejecutados por artistas con discapacidad o que fundamentan su producción en la creación de nuevas narrativas, relacionadas a la diversidad funcional mediante el uso del video, fotografías, audio y objetos, para reconocer la existencia del otro, de uno mismo y del múltiple colectivo al que pertenecemos.

Para el Proyecto Cultura, Equidad e Inclusión social (CEIS) de la Alcaldía de Cuenca y su Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, como parte del programa Agenda 21 de la Cultura, y en cooperación con la Embajada de los Estados Unidos en Ecuador, FLACSO Arte Actual, la Fundación Bial de Cuenca y el Museo Municipal de Arte Moderno, acoger la muestra y su programa educativo en el Museo de la Ciudad ha significado aportar de manera sólida al entendimiento comunitario de que la discapacidad no es del cuerpo, sino del entorno social que mira a partir del ojo del

'capaz'. El mirar[se] y el mirar[nos] plantea que "ser inclusivos no es algo preferencial, sino algo obligatorio". Al analizar paradigmas preexistentes, y en contraposición a ellos, se vuelve incuestionable que una sociedad bien informada ejerza de mejor manera sus derechos al buscar constantemente su participación activa e igualitaria en el cotidiano. Con esta premisa y, a través del arte como sólida interfaz de acción social, la muestra nos invita a apropiarnos de esos derechos y a generar nuevos abordajes de pensamiento y actitud ante una realidad que ha sido descuidada y que, indiscutiblemente, requiere de acciones individuales y conjuntas proyectadas hacia el equilibrio, el respeto y la igualdad de condiciones en todas y cada una de las coyunturas sociales de relevancia en el presente y en el futuro.

La estética de **CUERPOS QUE [SE] MIRAN** abrió un abanico de concepciones más amplias y diversas de lo que entendemos como 'humano', y evidenció cómo la discapacidad se ha convertido en una activa realidad para repensar la apariencia, el conocimiento, el comportamiento y la creatividad de manera diversa. Los objetos artísticos constituidos como 'cuerpos' tomaron posesión de nuestros

sentimientos haciéndonos percibir un sinfín de emociones —lo queramos o no—, siendo tal vez los espectadores ‘los mirados’ y no ‘los que miran’. Los encuentros con las obras en sala fueron realmente acercamientos con otros seres humanos, autónomos, con sus ideas y representaciones propias, con quienes —en complicidad— se compartieron ideas, sensaciones y remembranzas en el espacio-tiempo.

El arte se hace para explorar el mundo y la cultura, para explorar el medio elegido, para explorarse a uno mismo. Se hace para comunicar, en el lenguaje del medio, una percepción, una observación, una comprensión, un estado mental o emocional. Se hace para responder o tratar de responder preguntas. Se hace por diversión, se hace en respuesta a necesidades o inquietudes personales. (Fiorini, 2007: 185)

La expresión artística como un quehacer esencial hacia la visibilidad, la igualdad y el derecho a ser uno mismo forma parte de la filosofía del trabajo presentado y nos abre la puerta —una vez más— a no normalizar y a trascender los límites del cuerpo humano y las barreras sociales a través del diálogo y de

situarse en los zapatos del otro. **CUERPOS QUE [SE] MIRAN** ha marcado un accionar firme ante el panorama artístico actual y ha cuestionado la forma y el fondo de cómo se concibe la discapacidad en nuestra sociedad.

El alto grado de accesibilidad que ha ofrecido la muestra en sus aspectos físico, visual, auditivo e intelectual, ha sido trascendental para lograr un intercambio amigable de ideas entre quienes ‘miran’ y ‘nos miran’ y nos ha dejado de tarea a todos, a actuar más allá de la comodidad y a preguntarnos: ¿Qué haremos desde cada uno de nuestros espacios para repensar y re-aprender como seres humanos —no desde ópticas caritativas o médico reparadoras, sino como seres de conciencia—, para desarrollar conjuntamente una nueva construcción social, que considere el derecho a la no discriminación, a la participación y a la inclusión plena?

**María Gabriela Vázquez M.**

## Miradas que se entrecruzan

El concepto 'discapacidad' ha experimentado una rápida y múltiple transformación durante los últimos cuarenta años, especialmente a partir de las reflexiones de los activismos y de su influencia en el campo académico. Dicho cambio no avanza en una sola dirección, sino que refuerza la necesidad de abordar aquello que entendemos por 'discapacidad' desde múltiples saberes. Estos nuevos modos de pensar van más allá de las dinámicas sociales que influyen en la configuración de esa conceptualización. Ellos señalan también la importancia de problematizar el concepto y de asumirlo como herramienta crítica, desde su potencial ético, político y estético, en contextos culturales diversos.

Es desde ahí que varias aproximaciones en torno a la llamada 'discapacidad' participan hoy en día de un diálogo multidisciplinario que no deja de desarticular viejas certezas. Y aunque esas transformaciones se han llevado a cabo sobre todo desde el quehacer académico en Europa y Estados Unidos, desde Latinoamérica el debate ha adquirido también nuevas aristas que ubican la 'discapacidad' en el marco de los estudios de la cultura y lo poscolonial, en contacto con los estudios del cuerpo, la antropología y las artes visuales.

**CUERPOS QUE (SE) MIRAN** se inscribe en estas discusiones, como un dispositivo de representaciones que tiene por fin cuestionar las maneras en las que las imágenes de la 'discapacidad' han circulado durante siglos, reforzando estereotipos. Lo que hacemos a partir de esta exposición, en diálogo con cada uno de los artistas, es asumir un debate tan político como estético, que parte de varios cuestionamientos: ¿cuáles son los cuerpos 'dignos de ser expuestos'? ¿quién los muestra? ¿cuáles son las consecuencias de exhibir imágenes en las que los cuerpos parecen decir, como ha propuesto Rosemarie Garland Thompson, "mirame como quiero ser mirada, mirado"?<sup>1</sup>

A partir de estas preguntas, que nos han movido durante los últimos años, asumimos también la responsabilidad de provocar nuevas reflexiones desde otros cuerpos, voces y afectos que, en algunos casos, nos han acompañado a lo largo de este camino. Este catálogo, además de cumplir con la función habitual de un artefacto como este

---

<sup>1</sup> "Picturing people with disabilities: classical portraiture as reconstructive narrative". *Re-presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*. Richard Sandell, Jocelyn Dodd y Rosemarie Garland-Thompson, eds. Londres: Routledge, 2010.

—es decir, hacer un recuento de las imágenes dispuestas en la sala de exposiciones— se transforma a la vez en espacio de intercambio: se juntan aquí las voces de quienes han consentido poner en crisis su propia mirada, una que no se conforma con lo siempre dicho y lo siempre mostrado.

Hemos emparejado cuerpos y escrituras: queríamos que se afectaran mutuamente. Quisimos juntar potencias, enredar caminos: el de Lisa Bufano con el de Bertha Díaz; el de Bill Shannon con el de María José Machado; Adrián Fontanini con Gabriela Ponce; Melina Wazhima con Nicolás Sandoval; The Alternative Limb Project con Ana Rosa Valdez; el camino de Santiago Forero con los de Diego Falconí Trávez y María Victoria Tiseyra; Sonia Soberats con Albeley Rodríguez; Cristina Mancero con Cristina Burneo Salazar; David Hevey con Rafael Barriga; Óscar Santillán con María Cándida Ferreira. Nos emociona poder compartir estas miradas que se entrecruzan, y queremos darles las gracias por haber aceptado formar parte de este pensar desde los sentidos, de este poner en la cuerda floja aquello que conocemos como ‘discapacidad’.

**Paulina León y Karina Marín**  
Curadoras





Lisa Bufano: prótesis, profanación y  
(auto)poiesis  
Bertha Díaz

Una pantalla como una pecera. En ella, la encarnación de una extrañeza: una mujer-animal-sirena-ser mitológico. Las asociaciones con posibles conocidos se abren. Sin embargo, al querer ubicar este cuerpo dentro de esas categorías, su presencia como tal, las estalla. Bordea lo familiar, pero se desvía y habilita otros escenarios que se escapan a lo que la retícula cultural entrega. Es hipnótico cómo se mueve debajo de las aguas. Su cola genera una ondulación en el espacio: ¿piscina?, ¿líquido amniótico? Hay algo sutil en su movilidad corporal que me remite a lo primario, a lo originario.

*(En alguna entrevista, ella, Lisa Bufano [Estados Unidos: 1972-2013], dijo: "I'm a shapeshifter"... La que cambia de forma, la que se metamorfosea. Lisa como Proteo hoy.)*

Mientras veo cómo atraviesa el espacio acuático, me quedo sin habla. ¿Con qué palabras se nombra un cuerpo desconocido? Es evidente que posee una prótesis que le permite devenir otrx. Veo su prótesis, sí. Está insertada orgánicamente. Lo que veo, en realidad, es un cuerpo 'verdadero' y singularísimo.

¿Qué recursos, movilidades, prótesis necesita mi lengua, para hablar de estos cuerpos que, repentinamente, desde la propia indagación en su carne, pareciesen decirnos que todos los cuerpos son plásticos; todos, susceptibles de ser expandibles, transformables; todos, disponibles al juego, al riesgo, a la exploración de otros reinos, de estados plagados de nuevas tonalidades, de dimensiones también otras?

A Lisa le amputaron sus piernas desde las rodillas. Esto pasó a raíz de una infección bacteriana por estafilococo. También le cortaron los dedos de sus manos. Tenía 21 años. Según dicen algunos estudiosos, esta edad marca el ciclo donde el eje es la vida social, el tiempo en el que nos toca inventarnos un yo público. Lisa lo hizo. No inventó un yo, sino varios. Y con todos ellos abrió escenarios misteriosos, donde cuerpos irrepresentables tenían lugar, donde la diferencia se abría potente y recordaba lo arbitrario de la normalidad; donde se fracturaba y se desgarraba la vil insistencia en serializar los cuerpos que la sociedad remarca; donde germinaban la multiplicidad del afecto y del deseo, gracias a todo ello.



Lisa, quien estudió Bellas Artes en la universidad, en su adolescencia fue bailarina de go-gó, y previamente, en la infancia, había sido una gimnasta de alto rendimiento usó todos esos saberes, con los que se conformó su primer cuerpo, el de artista, para la configuración de los nuevos cuerpos que comenzó a estructurar y desde los que también halló maneras distintas de locomoción. La *tecné* que había estado indagando rigurosamente la puso al servicio, repentinamente, de lo desconocido. Desplazó su lugar inicial de acción para propiciar otros insólitos, en un acto que hizo brotar también una autopoiesis permanente. Se permitió, de esa manera, habitar la alteridad con soltura y replantear el estatuto mismo del arte en su vida, hasta desdibujar los límites entre esos dos ámbitos.

Cuando uno ve su trabajo parece que en el centro de su cuerpo, en su tronco, y también en el centro innombrable que la constituía, guardaba el *locus* de la fuerza. Desde la conciencia de la constitución de su pequeño torso, podía sostener prótesis diversas, darles movilidad, convertir el peso en energía, dislocar la función que la normalidad ha otorgado a las prótesis y provocar, así, el advenimiento de cuerpos nuevos.

Si las prótesis habitualmente son utilizadas para completar, habilitar, hacer el intento de capacitar un cuerpo discapacitado, Lisa decidió usarlas, re-crearlas para volver a crearse ella misma una y otra vez. Provocó que sus prótesis se tornasen en dispositivos poéticos, tomando una categoría explorada por el pensador español José Antonio Sánchez. “¿Y cómo se crean?”, se pregunta él mismo. “Profanando –ensaya su respuesta también él– los dispositivos existentes”. Sigo tomando la explicación del estudioso mencionado:

“La profanación puede ser también entendida como una ‘desestabilización’. [...] La práctica artística participa en la profanación alterando momentáneamente las condiciones de enunciación, haciendo visible lo escondido, cometiendo actos de sabotaje selectivos, usurpando formatos, parasitando contextos, reorganizando hasta el absurdo los elementos, invirtiendo el sentido de las líneas o los giros, deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo”<sup>1</sup>

---

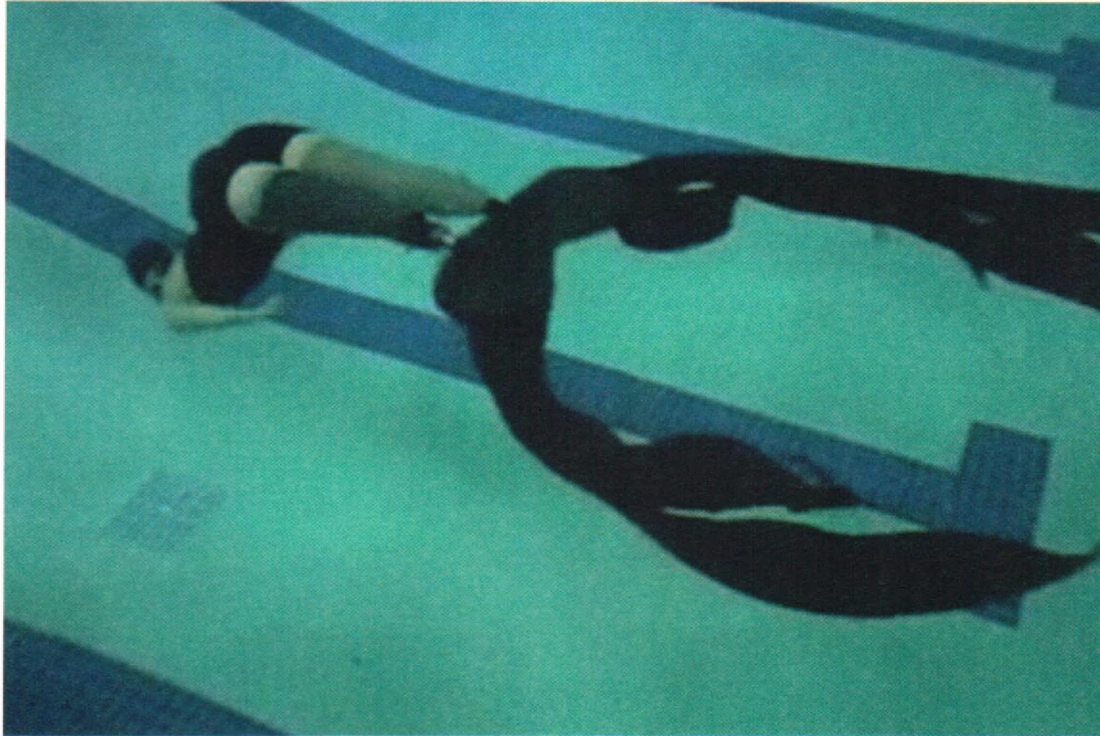
<sup>1</sup> Sánchez, José Antonio. “Dispositivos poéticos I”. Disponible en línea en: <https://parataxis20.wordpress.com> (última consulta: 13 de agosto de 2018)

En la dislocación y la resignificación de lo que es una prótesis y de lo que puede ella, exploró inimaginables variaciones de sí misma. Este desplazamiento y deslocalización de la utilización primaria de la prótesis-dispositivo poético permitió interrogar furiosamente qué es un cuerpo en tanto tecnología, en tanto presencia, en tanto lugar y límite de la representación. Un cuerpo que es todos los cuerpos. Un cuerpo menor que puede dar cabida a muchos cuerpos de otras esferas; un nimio cuerpo que deja de mostrarse como tal si su acción conjura lo inimaginable hasta transformarlo en real. Desde ese sabotaje produjo también la expansión y transformación de la idea misma de la danza, de la plástica que ella habitaba.

Animal acuático. Insecto. Muñeca con hálito de vida. Dar sentidos a un cuerpo desmembrado, al que le ha sido arrebatado su sentido al perder parte de su materialidad constituyente, permite inaugurar otros agenciamientos y tramas subjetivas. ¿De qué coreografías, es decir de qué escrituras en el espacio, son capaces esos cuerpos desconocidos, aquellos que exceden el estatuto de la normalidad, aquellos que no encajan, los que desencajan nuestras certezas y nos permiten agrietamientos, aperturas?

El movimiento que lograba Lisa era profundo, carnoso, contundente y delicado en su preciosa rareza; inauguraba espacios de potencias altas, ahí donde el orden de las cosas pareciera decir que la fuerza de movimiento está menguada, detenida y que no hay cómo constituir un lugar, multiplicarlo. Observar las grabaciones de sus performances, sus coreografías; detenerse a ver sus experimentos en video-arte, me hace pensar en cómo el arte de verdad modifica el espectro de lo sensible, en cómo sirve de canal para que la vida sea más insólitamente amable, más temblorosamente fértil y múltiple. Me invita también a asombrarme respecto a lo que puede una existencia que abraza la *vita nuda*, todas las vidas (im)posibles y les permite hacer presencia, cambiar su/el presente.

Still del video *Below*, Lisa Bufano, 2008



## Adrián Fontanini: Estella la LUS como el danza<sup>1</sup>

Gabriela Ponce

Él se mueve y su torso desnudo es una invitación que se agita desde lo más íntimo. Se extiende la intimidad en el paisaje que ha elegido para mostrarse, se contagia de su gracia y tiene lugar el baile. El cuerpo se expone, se deshabitúa el movimiento mientras también se descoloca a quien atiende al baile. ¿Cómo desde la singularización de la acción se extraña la mirada, para que esta se retire y entonces emerjan nuevas posibilidades de observación, de relación, de pensamiento? ¿De qué maneras un cuerpo que se muestra en su fragilidad se refiere en su movimiento de modo tan genuino y visceral a sí mismo y a la vez, no puede alcanzarse en lo que es? ¿Qué desplazamientos ocurren en la (re) construcción de comunidades posibles a través del cuerpo y su inagotable deseo de encuentro?

Adrián Fontanini, un joven con síndrome de Down, ha grabado su baile de seis minutos y medio; y para quien lo ve, lo que dura su danza es tiempo en el que la experiencia de la mirada se suspende. La sensualidad que

despliega el cuerpo tensiona las maneras en las que tradicionalmente se lo lee, y tensiona también cualquier poética del movimiento asentada en una idea de danza también convencional. El cuerpo suyo, al que desde la condición que lo atraviesa se lo asocia con un organismo debilitado y ausente, con una sensibilidad cerrada sobre sí misma, adquiere a través de su despliegue en el espacio, la potencia de su extensión como músculo, como extremidad, como exterioridad expuesta al ritmo: piel que tiembla y está presente. En este sentido el cuerpo se destapa y ocurre eso que Georges Bataille enuncia como la experiencia erótica, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo. Adrián pone el cuerpo frente a la cámara, se desplaza para que ocurra el acontecimiento de hacerse visible de formas ajenas a las que su cuerpo habitualmente existe en el imaginario dominante. Y es el baile, como flujo de lo que quiere ser móvil, de lo que inquieta, de lo transitorio y efímero, el lenguaje que elige para ese acto de transgresión. Es a través del gesto corporal y su puesta en escena y en acción que Adrián toca su pensar(se) también inquieto, singularizando en ese acto sus formas de expresión. Llama la atención el modo en que sus manos se mueven de

<sup>1</sup> Esta frase acompaña la publicación en Youtube de Adrián Fontanini de un video en el que él se registra a sí mismo bailando. <https://www.youtube.com/watch?v=0lq2L21Ui1E&t=235s>

manera ondular, cómo lo circular y lo abierto contrasta con momentos en que el cuerpo se inclina, se cierra rígido como derrotado para volverse a abrir, oscilante, desequilibrado. Es en la singularidad de la forma que, incesante la herida, esa que es la herida propia, regresa una y otra vez para intentar ocupar un lugar que no encuentra, que siempre se le escapa. En ese mismo juego de resistencias se palpa la errancia de esa fractura: al observar a Adrián se percibe que él es quien, con cierta voluntad consciente, se mueve pero también se siente que él es movido y en esta doble operación se anula cualquier coincidencia entre un posible significado y su cuerpo en acción. Pero a la vez, de esa paradójica condición surge la posibilidad abierta de encarnar la enorme sensualidad de la disolución de las formas conocidas (otra vez Bataille).

Además del baile, Adrián elige la azotea para la puesta en escena de su coreografía, espacio que cruza lo interior con el paisaje abierto. El azul del cielo y los cables de luz son parte de una escenografía que vuelve a tensar nuestra mirada, y en la resonancia de ese cuerpo el viento se escucha como interferencia que se incorpora a la imagen. Adrián quiere mostrarse en el espacio exterior, y el pájaro que cruza

su escena es luego por él recreado. Adrián parece querer volar, así como parece querer con todo su vigor decirnos que quiere volar. La intimidad, como inmersión abismal en lo más cercano (Sloterdijk) se deja ver a partir del gesto que atraviesa el paisaje y hace manifiesto desde el movimiento su necesidad urgente de afectarnos. Al exponer eso que le es lo más próximo, su íntimo padecimiento y también su alegría, se siente vibrar en el cuerpo de Adrián su deseo por comunicar, por hacerse visible ante la mirada de quien lo sigue (en última instancia, por ser reconocido por esa mirada). La intimidad entonces reafirma su potencial plural, su calidad de existir con otro, en una dirección que apunta siempre hacia afuera. Mirar el impulso entusiasmado de Adrián en medio de antenas, cables y cemento, el modo en el que se toca y toca el espacio vacío queriendo alcanzar(nos), me refirió a José Luis Pardo en su pensamiento precisamente sobre las condiciones de lo íntimo: “para construir la intimidad, cada uno tiene que buscar a los suyos entre la muchedumbre, con el mismo ahínco y la misma desesperación que un padre o una madre buscan a su hijo perdido en una aglomeración urbana, como un animal hambriento que confía en su olfato o se guía por su instinto (...)” (Pardo, 1996:284).

La pasión que se aloja en la forma en que Adrián baila conmueve porque se presiente en ella el ahinco en la búsqueda de la mirada del otro, invitándola a ver su cuerpo desde un lugar distinto al de la deficiencia, a verlo a él de nuevo y ver en su danza cómo la luz –la suya y la del paisaje en el que esta se funde– estalla (verbo que él crea y que remite a lo que se estrella, a lo que destella, a lo que estalla).

#### Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges (2002). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores.
- Pardo, José Luis (1996). *La Intimidad*. Madrid: Pretextos.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I*. Madrid: Editorial Siruela.



Still del video *Director de danza*, Adrià Fontanini, 2016





## Santiago Forero. Masculinidad y corporalidad 'no-promedio' en América Latina

Diego Falconí Trávez y María Victoria Tiseyra

La masculinidad, nos dicen los trabajos académicos, artísticos y activistas con perspectiva de género, no es una consecuencia que se genera del hecho de habitar un cuerpo de hombre, sino que es una construcción cultural que moldea la carne humana desde intereses políticos imponiendo una serie de acciones y comportamientos. Efectivamente, se ha construido de modo bastante continuo una masculinidad hegemónica basada en una serie de privilegios establecidos social, política y jurídicamente en favor de un tipo de hombre: heterosexual, propietario, capacitado, primermundista. Sin embargo, esa masculinidad perteneciente a una pequeña parte de la humanidad se ha diseminado como la masculinidad modélica que en todos los gestos y acciones cotidianas debía (de)mostrarse. No es de extrañar, pues, que para mantener la supremacía de cierto tipo de hombre, aspectos como la violencia contra mujeres y cuerpos feminizados, la anulación de las emociones y la heterosexualidad obligatoria hayan sido asumidas como parte de un destino inherente en *todos los hombres* sobre la faz de la tierra.

Los trabajos de Santiago Forero, vistos desde este amplio cariz del género, son parte de una

reflexión que, desde dispositivos artísticos, ayuda a dismantelar parte de la ilusoria masculinidad modélica al reflejar cómo el cuerpo deviene de un ejercicio de construcción ideológica desde el régimen político heteropatriarcal. No obstante, la novedad que plantea su obra es la mirada interseccional que aporta, pues las identidades colombiana y con discapacidad articulan una subjetividad en la que operan múltiples resistencias y digresiones al modelo de 'ser hombre'. En este sentido, a pesar de que la obra del artista es amplia, queremos resaltar aquellos trabajos autoficcionales en los que autor y personaje son la misma entidad: *Santiago Forero*. Así, no solo resulta importante el modo arriesgado en el que el artista pone a su propio cuerpo como archivo artístico sino también por desmontar un canon que no debe ser entendido solamente en relación al arte sino también en relación al cuerpo.

En efecto, Forero contesta el lugar ocupado por las corporalidades 'no-promedios', como la suya, que a lo largo de la historia han sido exhibidas y expuestas para el espectáculo asociándolas con lo feo y lo grotesco. Ante estos cuerpos se han elaborado discursos —desde la medicina y el derecho—, tendientes a controlarlos. De

este modo, y valiéndose de mecanismos de inferiorización y deshumanización, presentan la discapacidad como un lugar indeseado e indeseable de habitar, y connotan a las personas con discapacidad como sujetos “sin capacidad de acción”. *Action heroes*, la obra de Forero escogida para esta muestra, replica la plantilla autoficcional que sirve para replantear la masculinidad hegemónica desde una mirada “no-promedio” y con estéticas que recomponen la capacidad de accionar. Al utilizar al héroe, figura fundamental del canon clásico, desde una perspectiva actual, se activan reflexiones importantes para repensar el devenir subjetivo.

Los héroes personificados por el autor se ubican en escenarios clichés que congelan épicas pop, interpelando así a la audiencia que observa con familiaridad y extrañeza a estos cuerpos. Ellos performa(tiviza)n una serie de iconos masculinos contemporáneos, popularizados por la sociedad de consumo capitalista y repetida hasta el hartazgo en la iconografía norteamericana (el militar, el motociclista, el trabajador, el bombero) que recubren a un cuerpo que no ha sido parte de la épica masculina tradicional. En este gesto hay una parodia de lo masculino que se evidencia como disfraz pero que también posibilita una

dignificación del sujeto con discapacidad con conciencia de su lugar en la economía de la representación. En tal virtud, si en los años setenta el grupo *The Village People*, al proponer a cinco hombres que, literalmente, disfrazaban a una agrupación gay a través de trajes heroicos tradicionalmente masculinos, Forero hace una parodia mucho más política. En efecto, ya no son violentas apropiaciones culturales (como la del nativo americano) o deseos de “dejar atrás” la feminidad marica (cuestión característica en los colectivos gays post-Stone Wall) los que mueven la obra del autor colombiano, sino parodias que buscan cortocircuitar una masculinidad construida global(izada)mente. Así, la verificación de la masculinidad que sugieren estos superhéroes, obliga a la audiencia a pensar en tamaños de cuerpos, en colores de la piel, en gestos y en procedencias “verosímiles” para ratificar el heroico *disfraz* que se porta y que permite la capacidad de acción.

Cabe destacar que esta “masculinidad promedio” también es resultado de los procesos de colonización a partir de los cuales la matriz moderno-colonial ha imaginado a América Latina. Utilizando para ello preceptos capacitistas, dicha matriz ha configurado una visión inferiorizada e inferiorizante de

estos cuerpo-territorios y de quienes los habitan(mos). Con todo, resultan en imaginarios que habilitan a pensar también a América Latina como un cuerpo con discapacidad en el entramado geopolítico mundial. La consideración de esta vinculación con la trama histórica discursiva moderno-colonial, resulta pertinente a fin de interpretar la obra de Forero como una forma de (re)apropiarse de su corporalidad y de esos espacios que lo(/nos) excluyen. Al recuperar en sus acciones claros gestos de desobediencia y antropofagia cultural —propios de la diferencia latinoamericana—, el artista irrumpe en el mismo espacio que le expulsa, contestando así las representaciones hegemónicas. Destacamos en este sentido, que las obras del artista visibilizan las complejidades de quedar como un cuerpo ‘desubicado’ en un contexto que no lo contempla<sup>1</sup>. Ejemplifica así la

---

1 Ello se evidencia, por ejemplo, en la serie Cell-Portraits que consiste en un conjunto de fotografías tomadas en distintos baños bajo la práctica fotográfica denominada *selfie*. La particularidad de esta serie es que allí donde debería figurar un rostro, es su mano la protagonista de la escena, cuestionando de este modo la aparente neutralidad de los espacios que habitamos. Esta incomodidad también se plasma en otra de sus series: *Ambiguous Pisser*. Conformada por un conjunto de autorretratos donde el artista se muestra haciendo pis en monumentos y

incomodidad de habitar un espacio donde reside el poder moderno-colonial siendo un migrante, latinoamericano, con un cuerpo ‘no-promedio’.

Por tanto, la obra del artista cobra valor en este contexto al resistir las miradas autorizadas y (des)autorizantes que se proyectan tanto desde los discursos patologizantes como desde el eje euro-anglo-céntrico que regulan y jerarquizan los cuerpos como capaces e incapaces. Por el contrario, el trabajo de Forero se revela como un desplazamiento de estas visiones peyorativas, generando acciones que le permiten resignificar su escala corporal. Con todo, consideramos que el artista propone otra forma de mirar a los cuerpos masculinos no-promedios y latinoamericanos. Ya no se trata entonces de aquel sujeto impávido, inferiorizado, subalternizado sino de aquel que (nos) mira y transforma por completo el escenario.

---

principales universidades de Estados Unidos, retrata en ese gesto irreverente el andar “desencajado” que genera la mirada propiciada desde la matriz moderno-colonial. Mirada que también es cuestionada desde la serie *Tactical Disappearance* donde el artista utiliza su escala para camuflarse con facilidad en un contexto que se presenta como amenazante.

Revolta, Santiago Forero, fotografia, 2009



Vietnam, Santiago Forero, fotografia, 2009



## *Piss on Pity*

De cómo David Hevey propone un antídoto para dejar de odiar y dejar de tener lástima  
Rafael Barriga

Dos son los sentimientos humanos que me perturban: el odio y la lástima. El odio, porque nos deshumaniza. La ley del ojo por ojo termina por dejar a todos ciegos. La lástima, porque pone a alguien siempre en una situación de superioridad frente a otro. De ese al que se le tiene lástima. La balanza que eleva al uno sobre el otro termina por hundir a todos.

Hace exactamente un año, en agosto de 2017, las imágenes que provenían de los Estados Unidos eran vergonzosas: cientos –o miles– de hombres jóvenes blancos se ponían cascos, construían escudos, tomaban antorchas e iban por la calle gritando consignas fascistas. El odio se dirigía hacia cualquiera que no sea como ellos: negros o latinos, mujeres u homosexuales, izquierdistas o demócratas. Los *'White Supremacists'* o los que propugnan la 'supremacía blanca' están allí, campantes: racistas y machistas. Y están dispuestos a hacer lo imposible para que sus ideas prevalezcan. En una población del estado de Virginia, estas personas captaron la opinión de todo el mundo y la vergüenza de la raza humana. Varios de ellos atropellaron con sus vehículos a los contramanifestantes que se les oponían, en plena ciudad. Mataron

a algunos. Ellos dicen querer “recuperar” su país para que solo los hombres blancos tengan derechos. Actúan para expulsar de sus vidas a lo diferente. Algunos se denominan 'neonazis'. Otros buscan nuevas formas de lo mismo: denigrar, agredir, insultar, vejar a los demás. Ellos no solo están confundidos. Están enfermos. El odio corroe su alma.

Más cerca de casa, más bien dicho, en este breve espacio entre Colombia y Perú, el grito de odio –el grito de guerra– dice: “con mis hijos no te metas”. Es la amenaza de una agrupación ultraconservadora que te regala antipáticos globitos en el ciclopaseo, que postea en las redes sociales consignas antigay, antilesbiana y antitransgénero. Ellos, con su límpida vestimenta blanca –a mí me recuerdan al KKK– cuestionan las ideologías de género, y se oponen al reconocimiento de la ley a las diferentes orientaciones sexuales. Ellos defienden la familia nuclear. Para ellos la única familia posible es el trinomio heterosexual padre – madre – hijos. Ellos replican las declaraciones de los execrables obispos de la patria. Uno de ellos, nada menos que el arzobispo Ruiz Navas, hace poco escribió que “los ciudadanos homosexuales deben ser respetados y protegidos, en cuanto son



personas humanas. Este respeto no implica aceptar su estilo de vida, más en concreto, no implica aceptar la unión de dos gais, de dos lesbianas como matrimonio". ¿Le importa, a Ruíz Navas, o a aquellos que gritan "con mis hijos no te metas", la vida y la lucha para vivir con algo de normalidad de centenares de miles de gais, lesbianas, trans, bisexuales, etcétera, marginados de por vida, estigmatizados y maltratados por todos? Por lo que expresan en sus manifiestos, nada, porque los *otros* son –ya nos hizo entender Ruíz Navas– ciudadanos a los que no se debe aceptar. ¿Les importa acaso la madre soltera, el padre que vive con su hijo, los abuelos que viven con sus nietos, la persona sola que decidió que su familia es ella misma, o sea, cualquiera que no adopte el supuesto ideal de la familia nuclear? ¿Les importa el derecho de las personas a escoger cómo vivir? Aquí hay mucho odio. Y mucha pena les da –tanta caridad existe todavía– cualquiera que sea diferente a ellos. Quieren que aquí se siga ultrajando a todo el que no es hombre blanco. Quieren que se siga pegando a las mujeres, que se siga asesinando por el único hecho de ser mujer, se siga haciendo el mal chiste machista. Odio y pena se cruzan, se encuentran y se dan un abrazo putrefacto.

Odio y lástima: la narrativa tradicional cuenta que al ciego, al sordo, al mudo, al cojo o al desfigurado hay que tenerle pena. Hay que hacer caridad: como la sórdida obra teatral *Sueños* que año a año hace añicos la dignidad de actores con síndrome de Down y espectadores con sentimiento de culpa. Hay que tener pena. Hay que sentirse mal, no mirar a los ojos, dar la vuelta a la cara. Hay que rogar cada día al Todopoderoso para que estas 'criaturas' estén lejos de nosotros. Nosotros y ellos. Nosotros tan normales y tan capaces. Ellos tan inútiles y tan 'especiales'. Nosotros y ellos. Lástima y odio.

De estas aterradoras cosas me puse a pensar luego de ver algunas obras del realizador británico David Hevey. Él ha historizado y ensayado profusamente en contra del estereotipo de que los discapacitados son un grupo que necesita la lástima y la caridad de los demás (Su trilogía *The Disabled Century* es un recuento brutal de la marginación y violencia a la que los discapacitados han tenido que resistir durante el siglo XX). Ha dicho, en el discurso de sus películas, que, al contrario, normalmente son los que están en los márgenes de la sociedad aquellos que agencian el cambio social. La perspectiva desde

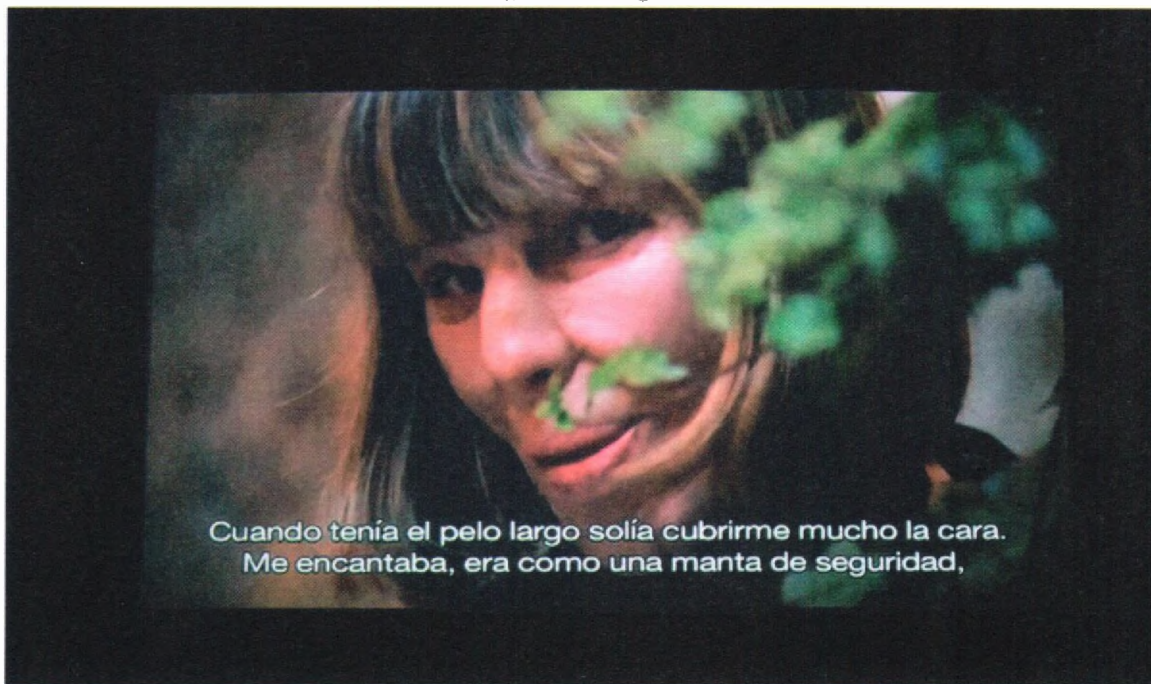
donde Hevey despliega sus representaciones de la discapacidad son siempre auténticas, dignificantes, desprovistas de pena. Llenas de amor, que es, lo sabemos, el contrario del odio. “*Piss on Pity*” (“Méate en la lástima”) es su slogan.

Miren, por ejemplo, *Behind the Shadow of Merrick*: allí Hevey cuenta la historia del más famoso de los internos del Royal London Hospital, Joseph Merrick, más conocido como el “hombre elefante”: un hombre famoso por sus deformaciones físicas, que terminó sus días como un *freak* de circo –aunque, según muchos de los que lo conocían, poseía una inteligencia superior al promedio. Hevey hace una historiografía de las representaciones tradicionales de la discapacidad. Se repiten en su denuncia las palabras “desfiguramiento”, “deformidad”, “asquerosidad”, “elemento para el espectáculo”, “horribles criaturas”, “impedimento”, dichas en las bocas de cualquier persona, de todas las personas. Y sin embargo, luego de la denuncia, hay siempre una intención, en Hevey, de implorar por la necesidad de que la gente vea a los demás de la forma en que se ve a sí misma. Medir al otro con la misma vara con la que me mido yo.

Cuando me di cuenta de lo que dice Hevey, algo en mí hizo click. La idea es simple, es antigua, es común, es obvia. Y sin embargo es tan revolucionaria. Mira a los demás como te ves a ti mismo. (No como “quieres que te vean”). He ahí una estrategia. He ahí un antídoto en contra de la epidemia del odio, la lástima y también el miedo; una opción apta para ser practicada dentro de cada uno, para terminar con nuestra propia ceguera y nuestros propios prejuicios. Vean las películas de David Hevey, o el resto de las obras de **CUERPOS QUE (SE) MIRAN**. Quizás sea un buen comienzo.



Video *Behind the Shadow of Merrick*, David Hevey, 2008. Fotografía: Lorna Remmele



Cuando tenía el pelo largo solía cubrirme mucho la cara.  
Me encantaba, era como una manta de seguridad,

## Lo que se agita. El trabajo de Cristina Mancero Cristina Burneo

### *Antecedentes*

Ese muchacho: un chico sordo de unos 20 años que lleva pegados a la cabeza unos audífonos enormes y verdes. En clase, nos explica que su tío es DJ y le ha enseñado a bailar con las vibraciones del piso y de su propio cuerpo, que lo atraviesan cuando pone música a todo volumen.

Mientras vivo en Maryland, durante años paso por Gallaudet, una universidad sorda. Cada vez, en esa estación del metro, hablantes de cuerpo entero: dedos, rostros, ceño, un ruido en el espacio como de colibríes. Cuando visito la universidad entro a un territorio lingüístico ganado para la diferencia: es posible.

En 2011, en Quito, Paulina León presenta junto con Raúl Moscoto y un grupo de jóvenes sordxs el trabajo *El coro del silencio*. Es la primera vez que mi papá aplaude en lengua de señas, se le nublan los ojos. La presencia de la lengua de señas allí impone la necesidad política de pensar en ese otro por fuera de la sonrisa bienpensante de la tolerancia.

En 2016, Karina Marín nos inquieta con *Yes, we fuck*, documental sobre sexo y discapacidad. Asiste una comunidad de jóvenes sordxs con su comunidad de hormonas. El ruido de

colibríes se agita hasta volverse un alboroto que erotiza toda la sala. El deseo que se agita y, al fondo, sonriendo, el hermoso Antonio Centeno, que hace años sacude los mundos del cuerpo introduciendo con mucho Eros la relación sexo-diversidad funcional.

¿Cuál es el sonido más cercano al silencio que es capaz de hacernos vibrar?

### *La voz*

El micrófono está hecho para amplificar sonidos 'débiles'. Recuerdo haberle preguntado a Cristina Mancero una vez si podíamos usar un micrófono para una clase y me hizo comprender que no. Una voz como la suya nos obliga a acercarnos buscando el silencio. Un día, una de sus cuerdas vocales dejó de vibrar, por eso su voz es más baja. Una voz delgada, paradójicamente, es dueña de una fuerza porque altera la distancia entre nosotros y nos sustrae del carácter ruidoso del mundo, nos instala en una vibración distinta. No hay idealización aquí, sino la constatación de que la diferencia es capaz de resituarnos en el mundo.

Mi equivocación con Cristina me condujo a una serie de preguntas sobre el cuerpo y la discapacidad. El micrófono "sería un modo

de aniquilar la peculiaridad de mi voz baja”, escribe en *Aclarando mi garganta*, ensayo sobre la pérdida de su cuerda que hoy me lleva a leer su poesía con ese texto dispuesto como un umbral. Pienso en él como una poética de los efluvios: el ensayo se sitúa en una comprensión fisiológica del cuerpo. Las cuerdas vocales tienen una función que, en el caso de Cristina, no se cumple a cabalidad, y eso implica otras cosas:

La imagen de las cuerdas se asemeja a los genitales femeninos. Cuando el doctor exploró mis cuerdas –es decir, cuando él (era un él, como casi todos los otorrinolaringólogos) penetró mi garganta con un tubo– pude ver, por primera vez, cómo lucían, y cómo una de ellas era completamente indiferente al mundo.

En *58 indicios sobre el cuerpo*, Jean-Luc Nancy ha escrito que “las palabras son todavía efluvios del cuerpo”. Algunos cuerpos llevan en sí efluvios más cercanos al silencio, el silencio “de los débiles cuando comienza a surgir la palabra”, como ha escrito Ana María Ochoa Gautier en su impactante trabajo sobre el sonido, el silencio y la violencia. Allí comienza a surgir la palabra de Cristina Mancero:

ahí enrollada está  
mi voz  
descansando  
durando

La voz enrollada parece en este poema una serpiente acechando: el sentido está por acontecer y es indisociable del cuerpo. La forma que toma esa voz, las partículas de saliva, la materialidad acústica que es extensión del cuerpo serán lo que dé forma a la palabra.

estoy inacabada y brilla luz  
aun en sombra  
estoy por otro tipo de calidez  
por cúmulo

Otro tipo de calidez: aquella dada por la palabra calentada en su itinerario hasta salir de la boca. Cúmulo es también un tipo de nube, de formación vertical como una garganta, ‘algodonosa’ y muy blanca, como el color de las cuerdas vocales. “Las cuerdas lucen como carne blanca cruda, mojada en babas”, escribe Cristina, mojado la imagen lanuda del cúmulo en su saliva.

En esta exposición circulan los poemas de Cristina en hojas de papel, y los acompañan imágenes de caracolas. Sabemos que escuchamos el mar cuando nos acercamos a una caracola: los mitos del oído. Como las cuerdas vocales, las conchas de las caracolas se parecen a los genitales femeninos. Estas cavidades conforman corporalidades replicantes de los cuerpos de mujer. A la discapacidad de la voz, Cristina asocia la existencia lesbiana. La heterosexualidad compulsiva y el capacitismo compulsivo, escribe. La existencia lesbiana, históricamente juzgada como anomalía, desvío, incompletud. Doblemente disidente, Cristina escribe desde el silencio y con todo el cuerpo en una sola cuerda para responder desde esa fuerza silente al doble compulsivo que asocia nociones hegemónicas del cuerpo y heteronorma.

#### *Lo que se agita*

Sé que Cristina está aprendiendo lengua de señas. Una persona con voz audible descubre este bilinguismo de cuerpo entero que va del silencio y el gesto hacia la voz: una lengua múltiple se agita allí. ¿Existe un micrófono para gestos? O quizás otra lupa: una que magnificara el silencio hasta hacernos bajar la voz del todo y mover los dedos, el rostro, el

ceño. Aproximarnos al cuerpo del otro para recibir sus efluvios y, en su cauce, viajando, el sentido. La cuerda rota y el cuerpo disidente producen un poema que en la búsqueda de lenguaje sale de la palabra audible, llega a la palabra-seña y construye con ello un lenguaje poético con todo el cuerpo.

Se agita aquí la experiencia de la discapacidad como legitimación política de la diferencia por medio de salidas estéticas como la que halla Cristina Mancero, en un marco propuesto desde el campo de la discapacidad como fuerza. Todo esto amplía a la vez el concepto de escritura y de bilinguismo: silencio y seña, voz y silencio en la escritura, cavidades sonoras que producen vibraciones cercanas al silencio, un Eros desobediente que combina esos elementos. Y eso queremos: un Eros desobediente para poder vivir.

Instalación *Y un hueco nunca más se cerró*, Cristina Mancero, 2018





## Performar el blanco

Melina Wazhima M.

*Naci portador de la condición conocida  
como albinismo oculocutáneo,  
que ha determinado mi cuerpo,  
mi mente,  
mi hacer artístico  
y mi lugar en la sociedad*

**Nicolás Sandoval**  
**artista albino**

Hay casos en los que el trabajo del *performer* es evidente en su relación identitaria corporal, emotiva o mental, identidad que definirá su discurso, narrativa y estética. Ocurre de manera auténtica apenas en ocasiones muy específicas, y es un elemento que en la curaduría de CUERPOS QUE (SE) MIRAN se activa y conjuga de manera fluida y consciente.

Una posición crítica sobre la conceptualización y recepción de la discapacidad, la desviación de la norma anatómica, estética o genética es asumida frontalmente por Nicolás Sandoval (Chile, 1986) como fuente fértil de exploración, como discurso y poética, como apuesta política. En su *Manifiesto Albino*, incluido en la citada curaduría, Sandoval no duda en señalar: “Soy hermandad en la condición margen con todo cuerpo no hegemónico (...)”, catapultando el discurso de la discapacidad a sentidos ya no solo circunscritos a la particularidad que se desprende de esas otras maneras, necesidades y habilidades físicas y sensoriales para habitar y vivir; sino a aquellos propios, profundos y complejos sentidos del paradigma social y el accionar histórico de la humanidad ante aquello que no comprende, que es distinto, que le sublima.

Nicolás Sandoval, quien se reconoce como artista albino, acude tanto al *performance*, a la acción en vivo, como a

la fotografía y al modelaje, como métodos para 'tomar el toro por los cuernos' y actuar en primera persona, situando en el espacio público aquella imagen que se convierte en, tomando sus palabras, enunciado crítico sobre la complejidad de la corporeidad en sus relaciones con el mundo. Se trata de aquella vivencia en la que el cuerpo se vuelve medio y mediador y desde la cual es posible definir los parámetros para debatir su ser en encuentro con el género, la religión, el prejuicio, el capital, la educación, etc.

En esta búsqueda ha colaborado con otros artistas, fotógrafos y fotógrafas, entre quienes debemos mencionar particularmente a Lorna Remmele, con quien comparten autoría en la obra fotográfica también expuesta como parte de esta curaduría.

Encontrarse personalmente con el *performer*, sin embargo, aclara en un sentido más allá del mental, las paradojas que uno pueda construir

sobre su condición y la pertinencia real en el discurso artístico de Sandoval, en el que supera el hecho exótico; las aclara esta vez desde la coherencia de su esencia más casual y cotidiana, desde ese desvanecer la frontera entre la propia vida y la obra, de la que habla en su *Pentágono para performistas*<sup>1</sup>. La presencia y la charla con el artista son, en efecto, también una experiencia intrínsecamente relacionada con el sentido de su trabajo.

Finalmente, desde Cuerpo Pacífico - Archivos de arte en Sudamérica, es interesante explorar esa dimensión de pertenencia e identidad en el trabajo de Nicolás Sandoval, especialmente en este nivel proclamatorio y de manifiesto, en el que define su blanco como mestizo y latinoamericano; valor desde el cual nos interesa la posibilidad de seguir su ruta, en la que se suma a un gran número

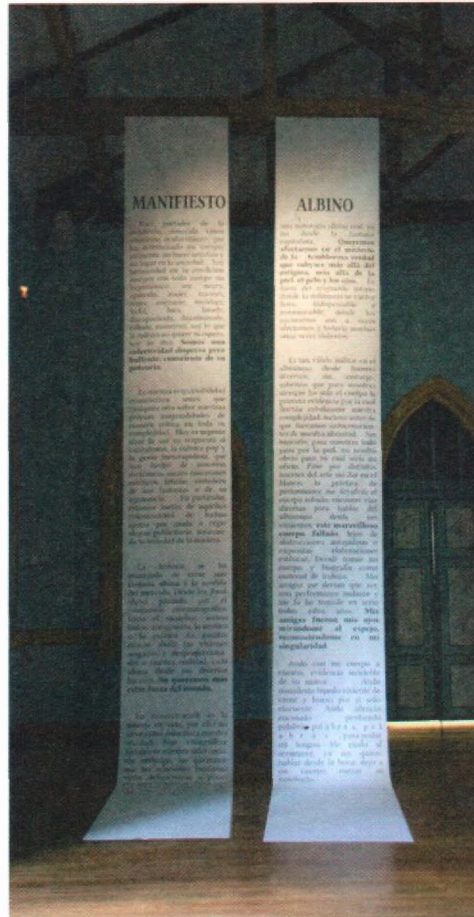
---

<sup>1</sup> Sandoval, N. (2017). *Pentágono para performistas*. Interdicta plataforma de performance <https://interdicta.cl/manifiestos/manifiesto-albino/>



de *performers* del subcontinente, quienes desde hace muchos años ya, han aportado de manera cierta a un encuentro en el que las corporeidades en sus múltiples relaciones nos hermanan y nos cuentan sobre las complejidades de otros cuerpos atravesados por otros estados, diferentes e iguales historias.

Manifiesto Albino, Nicolás Sandoval, 2018



Rey del Hielo, Nicolás Sandoval y Lorna Remmele, 2018



## Silencio y contemplación a partir de la obra de Óscar Santillán o *Metiri se quemque suo modulo ac Pede verum est*<sup>1</sup>

Cándida Ferreira

Me repito, repito un título anterior porque la obra de Óscar Santillán evoca una misma contemplación ritualista y silenciosa sobre la cual ya había tratado antes. Vuelvo a la misma pregunta: ¿el estado de interrogarse provocado por un silencio, fundador del acto filosófico, también sería fundador de un acto estético? Mi respuesta acostumbrada es que el acto estético es instaurado en un hecho político, y ya que la escena política es ruidosa, llena de palabras-demandas, el silencio nos aleja de estas instancias y por lo tanto, de mi acostumbrado concepto de estética.

Sin embargo, no es así en el video *Phantom Cast* de Óscar Santillán, el cual nos transporta a la práctica estética y política. Esta obra está basada en la experiencia neurológica que lleva a la persona a sentir su parte amputada, a sentir incluso un dolor físico emanado de la carne que ya no está. El escenario de la grabación –una vieja iglesia de Ámsterdam– evoca el ritual del cuerpo ausente y sagrado. La iglesia casi vacía es el monumento para la creación de Santillán, el artista, y para que pueda hacer manifiesto el significado del apellido Santillán, es decir, para “el poder y la pureza”, la potencia

del “Todopoderoso”, “la grandeza” del cuerpo compartido, conmemorado, celebrado por la comunidad que comulga con la ausencia/presencia fantasma. Hay manos que dan forma a la ausencia, que también comparten y hacen compartir la falta de presencia. El silencio es incompleto, aun así, es igualmente presencia, marca el ritmo de la vida que insiste en ser sublime en su incompletud. Los murmullos no forman palabras, configuran presencia; los sonidos de pasos que hacen eco en el claustro son índices de cuerpos que caminan, dibujan vestigios sonoros y humanos. En el performance, las manos unidas cargan la carne fantasmal a un destino: una caja de madera, forma orgánica, protectora y, no obstante, tan frágil como el propio cuerpo que carga la vida. Perecibles –carne y madera– son arcas que contornan presencia, dan forma a lo que no se puede ver, pero que sentimos siempre. Señalan lo no visible. Son y hacen ser.

La prótesis que sustituye la pierna también está allí recordándonos la fuerza del ingenio humano para hacernos sobrellevar nuestra precariedad. La prótesis nos apoya en la fragilidad y es a la vez nuestra potencia. La mujer de grave aspecto representada en *Phantom Cast* puntea la imagen ancestral de la medida, al señalar el

---

<sup>1</sup> “Es justo que cada uno se mida a sí mismo con su medida y pie”. Horacio al final de su Epístola VII, Lib. I.

pie –aunque presente/ausente– evoca, como se dice en algunas culturas, la medida en “pies”, que aquí marca el medirse a sí mismo.

“Es justo que cada uno se mida según su propia forma y modelo, conviniendo especialmente que todos y cada uno midan bien sus fuerzas y valor, para que nadie se haga más grande de lo que es, ni intente [solo] empresas tan difíciles que no pueda salir de ellas con honor, sino, por el contrario, logre llevarlas a cabo y terminarlas con la más justa y adecuada de las medidas” (Cesare Ripa).

Still de video *Phantom Cast*, Óscar Santillán, 2017



## Bill Shannon: La discapacidad es una capacidad de ampliar el cuerpo

Ma. José Machado G.

Hablar de cuerpo y contemporaneidad indica un inicio y alejamiento del virtuosismo técnico y académico; la carne empieza un camino desde una práctica a favor de la expresión y de la subjetividad. El cuerpo, como ejecutante y como espacio que tiene conciencia desde donde habitamos, crea un conocimiento nuevo y recrea una 'imagen corporal', desencadenada por una producción de nuevas sensibilidades, no solo para quien lo consume, sino para quien lo crea.

Bill Shannon (EEUU, 1970), es un artista que desde la coreografía y la actuación en la calle usa el movimiento como un proceso de política de la experiencia, desarrollando como técnica una destreza cognitiva a partir de haber nacido con una afección degenerativa de la cadera. Es así como sus muletas representan una suerte de cuerpo protésico que le permite expresarse desde otras formas de la anatomía humana. Estas visiones de *corpus* movilizan un cuerpo desde las no estrictas formas de ser, usan la danza y el baile como un lenguaje posible, más allá de lo contemplativo, pues varias de sus investigaciones en la calle exploran la condición de encontrarse discapacitado en el contexto público de Nueva York.

El arte desde el análisis de lo estético se encuentra inminentemente ligado hasta la actualidad como 'bello'. Acompañado de esta concepción transcurre junto a una lucha histórica por las nuevas formas de comprender la belleza, la fealdad y lo sublime, discusión que se ejecuta, sobre todo desde los campos que usan el cuerpo como medio o soporte, como la danza, el *happening*, el *performance*, el arte acción, la coreografía, el teatro, el baile, etcétera.

Todo lo mencionado nos lleva a repensar el cuerpo como una ideología de belleza, de completitud, de canon, de filosofías y dogmatismos, que tras el activismo vienés, los cuerpos *cyborg*, los cuerpos del simulacro, los derechos de las otras masculinidades, las otras feminidades, el feminismo, la inclusión, las discapacidades, desplazan un discurso importante de cuerpos diferentes, o mejor nombrados, de cuerpos no normalizados en capacidades disímiles para la sociedad. Bajo el paraguas de las establecidas tendencias de 'normalizar al cuerpo', abarca las maneras creativas y fuera del dogma de representarse o las estrategias de ser diversas y diversos, desde el género, desde la raza, desde las discapacidades, desde la anarquía de la piel.



En el contexto de **CUERPOS QUE (SE) MIRAN** la presencia de Shannon sostiene una posibilidad de empoderamiento del cuerpo-espacio-tiempo, de su cosificación e instrumentalización, en la reflexión de no pensar en el cómo me miran, sino en el cómo me expreso, en el cómo me reapropio de mis posibilidades y de los espacios abiertos y públicos, de mis nuevas formas de abordar un cuerpo, de un activismo activo, que al parecer desarrolló una forma de expresarse a través del baile y el *skate* con muletas.

A lo largo de la historia de los usos del cuerpo en el arte, han sido muchos los artistas que han puesto al movimiento como elemento, explicando la conexión entre el mundo interno y el mundo externo que les rodea, donde el arte les permite contar, expresar y comunicar una narrativa proyectada en los actos. También durante la historia del arte, las discapacidades estuvieron ajenas y vetadas a los contextos oficiales de la teoría y circulación cultural. Estuvieron también vetados los espacios no institucionalizados para las artes. Es ahí donde Shannon fusiona estos dos elementos desde la manera periférica de concebirlos, y a ello agrega la cultura urbana del *hip hop* y el *skate* como una antropología que se incrusta

en todo el discurso disidente anteriormente mencionado. Su trabajo es enriquecedor por surgir tanto de la cultura de la calle como de las Bellas Artes en su producción como en su consumo, horizontalizando sin jerarquía a las mismas.

Mirar su trayectoria es reconocer a un artista sumamente conceptual, aspecto notorio en sus prácticas cercanas a la tecnología. También es un bailarín interdisciplinar que compone la estructura del movimiento como filosofía. Estos factores rompen con aquella única concepción del cuerpo que produce solo para la acción o las de un coreógrafo que compone solo para el baile. En sus prácticas se percibe genialidad y un virtuosismo técnico muy marcado, es clara la presencia de un cuerpo a favor de la expresión, la subjetividad y lo inclusivo, sin percibir un discurso de desigualdad, todo esto en referencia a demostrar las potencialidades de su cuerpo desde el poder de ingresar a cualquier espacio más allá del uso de muletas.

Shannon es una figura para ser consumida por públicos diversos, como los de la danza, el teatro, el *hiphop underground*, los movimientos de arte urbano, las comunidades

de artistas con discapacidad y el sector de la teoría cultural, donde juega con una diversidad de roles en dicha representación, demostrando la experiencia del movimiento del cuerpo como masa-materia. Todo lo mencionado desde infinitas sensaciones, comprendiendo que el cuerpo es nada más la casa donde habita el 'Ser'.

Shannon entremezcla diversas aristas de la cultura, como actividades artísticas que le brindan muchas posibilidades similares al *performance*, instalaciones de video multimedia, coreografía grupal y artes teatrales, las cuales se adaptan al presente y al lugar, como un cuerpo que se despliega y cuenta con la posibilidad de la improvisación premeditada de su cuerpo físico y su cuerpo protésico, como riesgo de un *parkour* consigo mismo, juega a la pose del *hip hop*, a la sutileza de un bailarín con la destreza de un *skate*, donde usa su cuerpo como única frontera.



Still del video *Skate street*, Bill Shannon, s/f.



## Sonia Soberats, sus imágenes interiores como potencia

Albeley Rodríguez

Los cuerpos que se deslindan de la disciplina moderna han sido marcados por la modernidad como social y culturalmente deficientes. Una ideología capacitista, relacionada con un único régimen de verdad presentado como científico, configuró en el siglo XIX las normas de la funcionalidad de los cuerpos y la noción de salud, la forma de gobernar desde una exigencia de homogeneidad idealista de la corporeidad y también, siguiendo un patrón dicotómico de organización de la realidad, sus opuestos de patología y anormalidad (Foucault, 1963). Nuestro contexto posfordista agudiza esto desde los dictámenes mercantilistas y mediáticos en un régimen ya no disciplinario sino, siguiendo a Paul B. Preciado, “farmacopornográfico” (Preciado, 2008).

Pero las corporalidades con condiciones crónicas que escapan de las categorías de la clínica, al no entrar en el esquema de la enfermedad, puesto que no tienen cura se tornan una especie de zona de fuga. Es el caso de la ceguera. Se trata, por un lado, de una condición que los aparatos de control clínico no pueden dominar del todo y, por otro, de un cuerpo que debe descubrir por sí mismo modos de existir alternos.

La ceguera desafía la idea aristotélica de que el primer sentido para acceder al conocimiento es la visión. Por lo que la restricción de lo visual limitaría el acceso a los modos de conocer, blindaría el acceso a la realidad. Sin embargo, según Baruch Spinoza, y la lectura que Gilles Deleuze hizo de sus ideas, el cuerpo desarrolla potencias a través de esa *persistencia de sí* a la que Spinoza llamó *conatus*. Para este filósofo, es posible que el desarrollo de las posibilidades del cuerpo se llegue a descubrir en las pruebas cautelosas de distintas experiencias hasta llegar a las pasiones más alegres y potenciadoras.

Jorge Luis Borges, en su conferencia de agosto de 1977 hablaba de su experiencia, afirmando que no permitió que la ceguera lo acobardara (Borges, 1980, 55). Hablaba de una ceguera que no fue perfecta o total; de su extrañar colores, como el amarillo, el negro y el rojo. Pero además afirmaba: “La ceguera no ha sido para mí una desdicha total, no se la debe ver de un modo patético. Debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres” (Borges, 1980, 55). Esta conferencia tiene un clímax en el relato del escritor sobre su apertura hacia el mundo auditivo de la poesía, de los idiomas

y la literatura, descubiertos de un modo amplificado tras la pérdida del mundo visible, el de las apariencias.

Sonia Soberats (fotógrafa venezolana radicada desde hace más de 35 años en Nueva York) también relata descubrimientos, una experiencia de ceguera progresiva y parcial, recuerdos y extrañezas provenientes de cuando veía, que se asemejan a lo descrito por Borges. Esta fotógrafa de 82 años, que en 1991 devino ciega en el contexto de la pérdida de sus dos hijos (1991 y 1993), en medio de un estrés agudo causado por estas situaciones que le agravó un glaucoma y, finalmente, la dejó sin vista, pudo tomar una decisión distinta y hacer de la ceguera un móvil. A principios del año 2000 resolvió aprender a tomar fotografías en una escuela neoyorkina, para registrar sus viajes familiares: "decidí tomar clases de fotografía para poder tomar fotos cuando estuviéramos de viaje [...] Después me invitaron a continuar con la fotografía invidente..." (Soberats, 2012). Esta artista es integrante del colectivo *Seeing with photography* desde 2001 y, en la actualidad, forma parte de los doce fotógrafos invidentes más reconocidos del mundo.

Soberats imagina la luz, y hace imágenes con las manos. La técnica utilizada por la artista se llama "pintar con luz" -es una técnica creada en 1889 (Herrera, 2015, 11). En ella, la mirada ausente está acompañada por el deseo, la imaginación, los recuerdos y la percepción háptica del espacio. Son estos los componentes que actúan como punto de partida. Luego, el espacio debe estar totalmente a oscuras y, en el caso de Soberats, un vidente debe asistirle en la organización de los elementos escenográficos y de vestuario. El obturador de la cámara digital quedará abierto, mientras la fotógrafa hace trazos con una linterna que ilumina irregularmente al sujeto de la imagen.

El resultado es una experiencia para la fotógrafa y sus modelos. Para Soberats el primer indicio, la primera descripción de la imagen que ha logrado y que ella no ve, es la expresión audible de quien se encuentra con la imagen, una vez que se ha cerrado el obturador y se ha encendido la luz.

Pero la fotografía de Sonia Soberats se revela más como aquello que excede el resultado de lo que se ve. Se trata de una necesidad que conjuga el encuentro prolongado con la oscuridad de la ceguera, y una relación de vitalidad con lo visible que se encuentra más allá de los ojos.

Sus imágenes están llenas de transparencias y sensaciones fantasmales que le dan forma a una poética extraña. En “Invocación”, la imagen surge de un *punctum* (Barthes, 1980), un recuerdo emotivo y dulce de la infancia de la autora que trae de vuelta su primera comunión, pero con Soberats adulta y sonriente, y envueltas todas las integrantes de la composición por los afectos de un tiempo sin tiempo y por el halo aéreo de los sueños. *Bastón de energía* y *Guerrero Sideral*, en cambio, narran de otro modo. Son imágenes en las que el retrato de otro surge de una sensación relacionada con el modo en el que la artista, desde su interior, reconoce rasgos simbólicamente distintivos en sus modelos y planea lo que captará en esa imagen, impregnándola de algo indefinido que antes ha estado en su invisible memoria.

La presencia de Sonia Soberats en la exposición **CUERPOS QUE (SE) MIRAN** apunta a una especie de rebelión “somatopolítica” (Preciado, 2008) que deja la normalidad en la desnudez de su ficción. Frente a la catalogación del cuerpo y sus capacidades por los discursos discriminatorios dominantes, los aparatos disciplinarios y la exigencia productivista, el cuerpo de mujer mayor, ciega y latina de

Sonia Soberats es autocuidado, afectividad, resistencia y contestación creadora que brilla sigilosa desde la resignificación de las singularidades corporales como un modo digno y potente de vivir.

#### Referencias

- Barthes, R ([1980] 2006). *Cámara Lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- Borges, JL (1980). “La ceguera” en *Siete noches*, México D.F.: Editorial Meló, S. A.
- Foucault, M ([1963] 1989). *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica* (3ª ed), México D.F. : Editorial Siglo XXI.
- Herrera, MA (2015). “Siguiendo el hilo negro” en *Hilo negro*, Querétaro: Buró Cultural del Artesano.
- Preciado, P (2008). *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa-Forum.
- Siso, W (2013). *El laberinto de lo posible*, Venezuela: CNAC/IBERMEDIA/PDVSA-La Estancia, 68 min.
- Soberats, S (2012). “La visión intransferible” (Reseña de la exposición individual de Sonia Soberats y entrevista a la artista), Caracas: PDVSA-La Estancia, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7Z8-fsucj>



*Bastón de energía*, Sonia Soberats, fotografía, 2005



*Guerrero sideral*, Sonia Soberats, fotografía, 2005



## Alternative Limb Project: Nuevas estéticas de la discapacidad

Ana Rosa Valdez

Cuando observamos las sofisticadas y fascinantes prótesis de *The Alternative Limb Project (ALP)*, podemos pensar en una cierta idea de belleza y perfección que comúnmente, en las sociedades occidentales, no asociamos con un cuerpo amputado. El proyecto, fundado por Sophie de Oliveira, conjuga el trabajo artístico, el diseño personalizado y la innovación tecnológica, para construir extremidades *realistas* (que simulan con naturalismo las extremidades ausentes) o *alternativas* (que experimentan con diseños basados en las preferencias de cada persona). El proceso de creación de *ALP* debe interpretarse desde una perspectiva cultural, pues no se enfoca exclusivamente en la eficiencia ortopédica, sino que también apela a la dimensión estética y, cabe decir, política que puede adquirir una extremidad artificial en el proceso de una nueva identidad corporal para el usuario(a).

*The Alternative Limb Project* aboga por el reconocimiento de la diferencia de los cuerpos discapacitados y diversos. Cuerpos que se producen conscientemente desde la pérdida, la ausencia, el fragmento, y tienen la capacidad de reconstruirse como cuerpos posibles, a partir de decisiones estéticas que

influyen en la producción de identidad. En una *extremidad realista* de *ALP* no solo se observa el diseño de una prótesis común, cuyo propósito es la funcionalidad, sino que se desarrolla una noción artística de naturalismo: la prótesis funciona como una realidad ilusoria desde donde se puede enfrentar una realidad traumática.

La idea estética de una *extremidad alternativa* va más allá, al abrir un espacio para la autoexpresión individual y la creatividad. Sin anclas en la imagen realista, estas prótesis exploran diseños arriesgados y formas impensadas, como la *Spike Leg* de la cantante británica Viktoria Modesta.

El reconocimiento del propio cuerpo es clave para la formación de la identidad del individuo, un proceso en el que las relaciones sociales y los afectos son fundamentales para reconocer las diferencias entre uno y los otros. La identidad corporal de alguien que ha perdido un miembro está atravesada por las interacciones que se dan a partir de una nueva condición física, que usualmente es entendida como 'difícil' o 'limitante'. En *ALP*, el proceso de diseño de las prótesis es clave en este sentido, pues considera, además del



aspecto médico desarrollado con el protesista, la sensación de pertenencia con respecto a la extremidad protésica. Esta debe sentirse como propia, no como un cuerpo extraño, invasivo o falso. Aquí la relación entre arte y diseño adquiere un matiz especial, pues lo que se intenta es que la extremidad artificial sea concebida como un proyecto artístico colaborativo entre el equipo de *ALP* y sus usuarios(as).

*Phantom Limb*, por ejemplo, fue comisionada por la empresa de juguetes Konami para un jugador amputado, James Young. Esta pieza fue creada por un amplio equipo de profesionales bajo la dirección de Sophie de Oliveira. La prótesis tiene como referente el videojuego de acción y aventura *Metal Gear Solid*, específicamente el brazo del protagonista Solid Snake, un soldado que lucha contra el terrorismo. La idea de una armadura militar, robótica y futurista se complementa con un 'espacio social' que incluye *gadgets* tecnológicos como un cuadricóptero, cámara, pantalla de iluminación y grabadora. También contiene en la muñeca un puerto USB, linterna y láser, y una pantalla que se conecta al teléfono móvil. *Gadged arm* (creada por Shawnee Vale y Shashi Chouhan)

es una propuesta similar, pero su visualidad se asemeja a la estética *dieselpunk*.

Este concepto de diseño parece manifestar las nociones de perfeccionamiento humano por la vía tecnológica, y de transhumanismo, que buscan la superación de las capacidades propias del cuerpo humano a través de los avances científicos y tecnológicos. La concepción transhumanista del cuerpo refleja una nueva filosofía, posthumanista, de la sociedad y la cultura humana, que en el caso de *ALP* se afina en la subjetividad particular de cada persona.

Para Young fue importante reconocerse a sí mismo en su extremidad artificial. En un comentario sobre *Phantom Limb*, confesó cuán significativa fue para él una frase de un usuario de Internet, con la que conectó inmediatamente: "Quiero quitarme la extremidad y dejarla en una habitación; la gente podrá reconocerla y saber que me pertenece. Aquello refleja parte de mi personalidad". La idea se fijó en su mente. "Estoy totalmente conectado, como biólogo, con esa idea, sabiendo que todas las partes de nuestro cuerpo pueden ser reconocidas como propias por nuestro ADN único, así que ¿por

qué no agregar un sello personal a nuestras extremidades artificiales?”<sup>1</sup>.

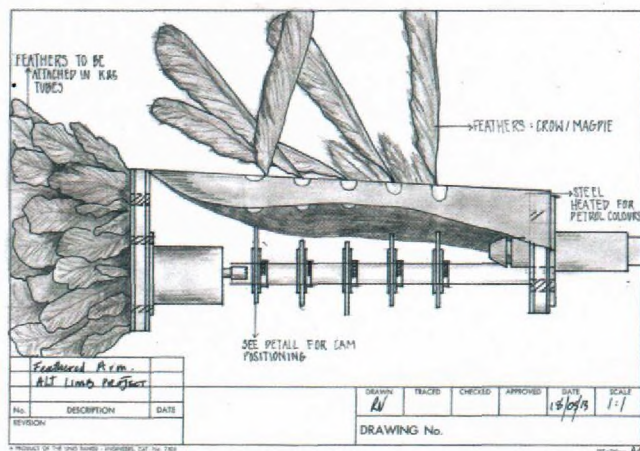
El uso social de la prótesis no responde únicamente a una cuestión de salud, sino también a una búsqueda de identidad. El diseño de una extremidad artificial como las de *ALP* va a contracorriente del discurso de la medicina, que coloca al profesional, el médico, en un lugar privilegiado con respecto al paciente, quien debe aceptar un argumento expresado en un lenguaje científico, y no siempre considera la situación emocional, preferencias y deseos individuales de las personas. En una relación más horizontal, el trabajo de *ALP* intenta resolver un conflicto identitario más complejo, pues implica la imagen de sí mismo que posee el usuario(a), desde la cual interactúa con los demás. La prótesis media la relación del amputado con su propio cuerpo, por eso *ALP* se enfoca en el proceso de autoconocimiento y autoexpresión de cada cliente.

Si bien el trabajo de *ALP* se orienta a clientes de alta capacidad adquisitiva, por lo que su acceso es limitado por los costos de diseño y producción, cabe resaltar su éxito al promover un nuevo horizonte de entendimiento de las discapacidades. Basta con mirar el videoclip *Prototype* de Viktoria Modesta para comenzar a imaginar una realidad distinta: en una sociedad represiva los adultos intentan impedir que la artista se convierta en un símbolo para los jóvenes, fanáticos infantiles y adolescentes que miran y representan con fascinación su cuerpo amputado. El cuerpo de Modesta se presenta como deseable, un efecto logrado en parte por las prótesis luminosas, transparentes y brillantes; pero también resulta atractivo cuando está desprovisto de sus extremidades alternativas, lo cual nos deja con nuevas preguntas sobre cómo concebimos la discapacidad.

---

1 “The Alternative Limb Project: Artistic Prosthetic Design”. *Design Museum Foundation*. Disponible en: <https://design-museumfoundation.org/blog/2018/04/30/alternative-limb-project-artistic-prosthetic-design/>

Feather Armour, The Alternative Limb Project, dibujo técnico de Rowena Vickerman, 2014



Feather Armour, The Alternative Limb Project, 2014. Fotografía: Charlotte Epstein



