

El cuerpo femenino en juego: las imágenes técnicas como engranaje de subjetivaciones novedosas

Sandra Uicich. Doctora en Filosofía, Dpto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Miembro del Centro de Estudios del Siglo XX (Dpto. Humanidades, UNS) y del Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura (UNCo).

*En la pantalla una buena imagen es un rostro
que no introduce sombras.*

*(...) Todo ser que se muestra le da la espalda al
reino que no es visible.*

*(Pascal Quignard, Las sombras errantes, cap.
XVII)*

Este texto parte de la obra fotográfica de Ana Álvarez-Errecalde, de la sorpresa provocada, de la felicidad convocada. En el momento de su escritura, esas imágenes se conjugan con la potencia de las luchas feministas que están tomando

cada vez más fuerza en la sociedad argentina. De forma tal que el texto es un efecto del atravesamiento de estas dos circunstancias en un tiempo y un espacio en el que vivo, siendo mujer.

I

Toda imagen contribuye a que la visión del mundo de la sociedad se altere (FLUSSER, 2015: 36).

Un cuerpo femenino, sin duda. Una parte de sus zonas más íntimas. Un tajo. Una cicatriz. Vello y estrías. En la serie “Cesárea. Más allá de la herida”, la fotógrafa argentina Ana Álvarez-Errecalde sacude nuestras miradas adormecidas al estallar las dicotomías que normativizan la maternidad: lo feo y lo bello, lo ocultable y lo mostrable, la guerra y la paz. ¿Cómo se delimita culturalmente lo que puede aparecer de ese cuerpo, tajeado en nombre de la vida, en nombre del “loable objetivo cumplido” de traer una nueva vida al mundo? Dice la artista: “Las imágenes muestran la cicatriz física y la cicatriz emocional, al tiempo que invitan al espectador a contemplar la herida para ir más allá de ella, para llegar a la reconciliación y al compromiso con una atención respetuosa del parto”¹.



¿Hasta dónde llega la tolerancia de la mirada –en nuestra época– si la carne vulnerada se expone? ¿Hasta dónde llega ese “más allá” de la cicatriz? El límite se fija según el grado de desplazamiento soportable desde una imagen de la madre que amamanta al recién nacido

¹ Descripción de la fotografía, disponible en <https://alvarezerrcalde.com/portfolio/cesarea-mas-alla-de-la-herida/>

en sus brazos, con una plácida sonrisa, hacia la de una piel rugosa, agrietada, de un bajo vientre que pasó por la experiencia de una cesárea, quirófano, bisturí, sangre.

Una imagen, define Vilém Flusser, es una superficie con significado que abstrae las dimensiones del espacio y del tiempo de su contexto (Cf. FLUSSER, 2001: 11). El pensador checo rescata el momento de invención de las imágenes técnicas (fotografías, películas, imágenes televisivas, de video, de computadoras, entre otras) como origen de una revolución cultural². Estas son superficies constituidas por puntos (*bits*, fotones, etc.), no poseen dimensiones, son formaciones nebulosas y etéreas, son “aparentes”, no “en sí”, ya que son generadas por aparatos que computan (juntan) esos puntos para producirlas; son pura *información* trasladable, versátil, ya que no se adhieren al soporte material³. Sólo pueden ser creadas por el funcionamiento de un aparato con un programa que permite su construcción dentro de ciertos límites técnicos. Allí radica su complejidad, desde el punto de vista *ontológico*.

Un programa es un conjunto de instrucciones, cuya ejecución en determinado aparato da lugar a las imágenes técnicas. Los aparatos, inventados y dirigidos a través de teclas, “imaginan”, es decir, decodifican los números transformándolos en colores, en formas, en notas musicales, y los vuelven perceptibles para los seres humanos. Los aparatos “proyectan” mundos, no los “reflejan”: “No ‘explican’ el mundo, como lo hacen las imágenes tradicionales, sino que ‘informan’ el mundo” (FLUSSER, 2015: 76)⁴. Esto es lo fascinante del cálculo: “no es que construye el mundo de modo que se adecue a él (eso también lo puede hacer la escritura), sino el hecho de que sea capaz de proyectar, a partir de sí mismo, mundos perceptibles por los sentidos” (FLUSSER, 2002: 76).

Y es que justamente, como señala Crary,

2 En el “Prefacio” a *Por una filosofía de la fotografía* resume en un párrafo este momento: “El presente ensayo parte de la hipótesis de que desde los comienzos de la cultura humana se han producido dos acontecimientos fundamentales. El primero, ocurrido alrededor de la mitad del segundo milenio antes de Cristo, está asociado a la ‘invención de la escritura lineal’, y el segundo, que presenciamos en la actualidad, puede denominarse ‘invención de las imágenes técnicas’.” (FLUSSER, 2001: 9).

3 Esta última característica permite mayor versatilidad en la reproducción y en la circulación, y da origen al universo de imágenes técnicas que nos rodea hoy. La historia de este proceso, desde la perspectiva de Flusser, la describo en UICICH, 2017: 25-38.

4 “Las imágenes técnicas no son espejos sino proyectores: proyectan sentido sobre superficies, y tales proyecciones deben constituirse en proyectos vitales para sus espectadores” (FLUSSER, 2015: 79).

las imágenes visuales ya no remiten en absoluto a la posición del observador en un mundo ‘real’, percibido ópticamente. Si puede decirse que estas imágenes remiten a algo, es a millones de *bits* de datos matemáticos electrónicos. La visualidad se situará, cada vez más, en un terreno cibernético y electromagnético en el que los elementos visuales abstractos y los lingüísticos coinciden y son consumidos, puestos en circulación e intercambiados globalmente (CRARY, 2008: 16).

Lo real se disuelve en puntos separados por intervalos, que se reagrupan para formar superficies gracias al gesto productor de imágenes técnicas: va de lo abstracto a lo concreto⁵. Para ello existen las imágenes técnicas: para juntar los puntos y formar superficies con significado, mediante aparatos que transfieren *bits* de información a la imagen. El mundo “real” no es más que la proyección de imágenes digitales compuestas por aparatos. Pero esta cuestión meramente técnica puede transformarse en salida política⁶.

Desde un punto de vista *político*, el desafío consiste en la posibilidad de informar, es decir, *in-formar*, dar forma nueva, por lo tanto, crear, señala Flusser. El problema ontológico de la generación de los significados de las imágenes técnicas radica en que al ser cúmulos de puntos llenos de intervalos, debemos recurrir a dispositivos o aparatos (que son “cajas negras”, funcionan sin que sepamos cómo) para “juntar” los puntos y producir significado. Sólo a través del forzamiento en ese “juntar los puntos para generar un significado” es posible la emergencia de “imágenes nuevas” que cuestionen las concepciones tradiciones, los modos instituidos, las prácticas sociales, los estereotipos y las creencias arraigadas.

5 “Nuestra experiencia está destinada a verse amurada en el seno de procedimientos de una realidad denominada ahora ‘aumentada’, y que de aquí en más estará cada vez más orientada por ecuaciones algorítmicas surgidas de esquemas lógicos y abstractos, que son incapaces de dar cuenta de la pluralidad de las dimensiones constitutivas de la vida y de lo real” (SADIN, 2018: 303).

6 Contra las formas usuales de “lucha” revolucionaria, Flusser sostiene polémicamente que “el nuevo compromiso no tiene como objetivo las llamadas ‘infraestructuras’ de la sociedad (las relaciones económicas, sociales, políticas y culturales que estructuraban la sociedad precedente), sino que se dirige solamente a las estructuras comunicológicas, a las ‘superestructuras’. El nuevo compromiso no cree en las relaciones ‘profundas’, pues cree que tales ‘profundidades’ no son más que reflejos de la superficie de la sociedad” (FLUSSER, 2015: 97).

Los programas son “juegos que ‘computan’ (juntan) puntos al azar” (FLUSSER, 2015: 44). Son un conjunto de instrucciones (*software*) que activan un aparato, pero también un conjunto de normas que configuran una matriz social, o una serie de instituciones generadoras de relaciones políticas, o ciertas técnicas que regulan una estructura económica. El “aparato” funciona en base al “programa”, y siempre se trata de “programar” lo real:

Estas imágenes [técnicas] programan el comportamiento de los receptores y son, a su vez, programadas por funcionarios que aprietan teclas. Los funcionarios, a su vez, son programados por aparatos para programar las imágenes que programan a los receptores, mientras que los aparatos son, a su vez, programados por otros aparatos para programar a los funcionarios que programan imágenes que programan a los receptores. Ahora bien, toda esta aparente jerarquía de programación descansa sobre la tendencia inerte y automática de los aparatos hacia un metaprograma cósmico, es decir, hacia la entropía (digamos que en “último término”, pues no hay nadie ni nada por detrás de todo esto) (FLUSSER, 2015: 107).

Toda imagen es recibida y percibida a través de una codificación simbólicamente fundada en un código convencional, constituido socialmente, epocalmente, y naturalizado. Esta codificación circunscribe “rituales de la percepción”⁷ y es fijada por un “dispositivo”⁸ o un “aparato”⁹. Es el conjunto de pautas que condiciona la mirada, que delimita lo visible, que estructura para una época su andamiaje de visualidad. Por lo tanto, hay un movimiento circular y automático entre la imagen y el hombre, por el que se van

7 Cf. MARTONI y ULM, 2016, 63: “Todo acto perceptivo es el resultado de un embate estético político articulado técnicamente: el resultado de ese encuentro es un mundo ‘compartido’ en el cual los sujetos son constituidos como ‘semejantes’ confrontándose en el interior de condiciones históricas que producen una sensibilidad homogénea. Este conjunto de reglas que configuran aquello que ‘se nos aparece’ es lo que queremos llamar *rituales de la percepción*”.

8 Michel Foucault denomina *dispositivo* a: “(...) un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos” (FOUCAULT, 1991: 128).

9 Definen Martoni y Ulm, siguiendo a Déotte: “por este concepto, el filósofo francés quiere indicar un conjunto de determinaciones que fijan el horizonte de lo que viene a aparecerse ante nosotros (y en primer lugar, el modo en que ese nosotros puede aparecerse)” (MARTONI y ULM, 2016: 61).

fortaleciendo mutuamente e instituyendo socialmente, como señala Flusser¹⁰.

Por fuera de las convenciones, a contrapelo de las reglas de percepción naturalizadas, toda imagen que propone símbolos nuevos se vuelve indescifrable, a menos que éstos puedan referenciarse o remitirse de alguna manera al código. A su vez, toda imagen tensiona a la tradición hacia la novedad: busca enriquecer y ampliar el código simbólico que la sostiene. He aquí un segundo movimiento circular: de la aceptación a la transgresión, de la fijación a la ruptura.

Toda “imagen nueva” guía y provoca ciertas prácticas sociales, nuevas, futuras; trastoca los rituales de percepción, escapa por el intersticio del dispositivo, tracciona al aparato hacia la extrañeza. Rompe, entonces, con lo que hasta ese momento era imposible: toda nueva imagen es una nueva posibilidad, y vuelve probable y visible un nuevo estado del mundo.



Así, por un lado, el gesto del fotógrafo está condicionado por el programa de la cámara que usa, ya que el número de posibilidades aunque grande es finito: es la suma de todas las fotografías que puedan tomarse con esa cámara, en el límite de “lo fotografiable”. Aunque parece someter al aparato para que haga lo que él quiere, “el fotógrafo puede querer únicamente lo que el aparato puede hacer” (FLUSSER, 2015: 45). En este sentido, tanto el gesto como el producto son programados, porque sólo se puede fotografiar, en

10 “Las imágenes toman nuestros gestos gracias a determinados aparatos (cámaras, marketing, encuestas de ‘opinión pública’) y los transcodifican en programas: se nutren de los gestos que ellas mismas provocaron” (FLUSSER, 2015: 85).

principio, lo que ya está previsto en el programa.

Pero, por otro, esa limitación se trasgrede con fotografías que aporten información nueva, algo poco probable, no previsto, azaroso. Los aparatos productores de imágenes técnicas surgieron “no solo para hacer visibles virtualidades, sino también para computar esas virtualidades en situaciones poco probables. A saber: en imágenes”. Por ende, los aparatos “son programados para transformar posibilidades invisibles en improbabilidades visibles” (FLUSSER, 2015: 43, ambas citas del párrafo). Su finalidad no es cambiar el mundo sino su significado.¹¹

En estos casos la cámara deja de ser una herramienta, un aparato que funciona con una utilidad. Se transforma en un juguete “y el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no *Homo faber*, sino *Homo ludens*. Sin embargo, el fotógrafo no juega con, sino contra su juguete. Se mete dentro de la cámara para sacar a la luz los trucos que en ella se esconden” (FLUSSER, 2001: 28)¹². Es por ello que el autor apuesta a la producción de imágenes que alteren la programación de los aparatos “jugando” a hacer imágenes poco probables, en contra de la automaticidad del programa: al crear aquello que parece imposible, lo virtual no actual, incluso forzando o destrozando el programa¹³. En definitiva: hacer arte, o mejor, *jugar*. Entonces, el movimiento de vaivén va de la codificación que produce sentido en las imágenes al “sinsentido” que exige “nuevo código” para interpretar las imágenes nuevas. Pero ese “hacer arte” o “jugar” exige un “cómo”: “*Cómo hacer* es una cuestión técnica, requiere un artesanato luddita que teja nuevos procesos de subjetivación, que invente las nuevas-formas-de-vida, otro cómo” (MANADA DE LOBXS, 2014: 23-24).

Jugar con la fotografía es conmover la percepción ritualizada, acomodada, adaptada,

11 Esto es característico de la poshistoria, a partir del nacimiento de las imágenes técnicas: “Los actos ya no se dirigen más contra el mundo para modificarlo, sino contra la imagen para modificar y programar al receptor de la imagen. Este es el fin de la historia, porque en rigor no sucede nada más, porque todo es, en adelante, espectáculo eternamente repetible” (FLUSSER, 2015: 84).

12 Cf. además, en la misma página, sobre el fotógrafo: “Cuando mira el mundo a través de la cámara, no lo hace porque el mundo le interese, sino porque está buscando otras posibilidades de fabricar informaciones y de evaluar el programa fotográfico. Su interés se centra en la cámara, y el mundo no es para él más que un pretexto para la realización de posibilidades de cámara. En suma, no trabaja, no pretende cambiar el mundo, sino que busca informaciones” (FLUSSER, 2001: 28).

13 “El arte nos hace comprender el interior de los aparatos (el funcionamiento de las máquinas sociales) y, así, nos permite volver sus reglas contra ellos mismos para algo que no sea una mera redundancia de sí mismos” (MARTONI y ULM, 2016: 68).

y la mirada domesticada¹⁴. El mayor desafío al “jugar” es forzar al aparato a zafar del programa sin que deje de “funcionar”, es decir, sin que deje de producir imágenes. Las actuales imágenes técnicas son capaces de construir otros mundos, distintos y múltiples, porque son pura virtualidad; pueden, por lo tanto, construir otras experiencias del mundo, y en esa variación de “mundos posibles” se juegan los procesos de subjetivación.

II

(...) los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados (BUTLER, 2010: 14).

La serie fotográfica “Cesárea. Más allá de la herida” vuelve a cuestionar la codificación de la maternidad y del cuerpo femenino, tal como lo había hecho ya Álvarez-Errecalde en el díptico “El nacimiento de mi hija” –oportunamente censurado por Facebook– cuando ponía en primer plano la sangre, la incomodidad del cuerpo estremecido y dolorido de la madre que sonríe, y el aspecto sucio del recién nacido. En esas imágenes construidas en el momento inmediato al parto de su hija, en contra de “las maternidades de película”, la fotógrafa pretendía romper la imagen tradicional de la mujer como madre protectora, que envuelve con un manto de asepsia y felicidad, plenitud y paz, un proceso “natural”¹⁵. El par de fotografías devela estereotipos e identidades fijadas socialmente, cuestiona la asociación pacífica mujer-naturaleza y (re)construye una nueva imagen de la mujer-madre¹⁶. Porque de eso se trata: de “juntar los puntos” para construir una imagen a contrapelo de lo esperable, de lo perceptible, para la mirada.

Como los puntos (*bits*) que componen una imagen técnica son impalpables e invisibles se usan dispositivos que “reintegran” en unidad el mundo de puntos y lo vuelven vivencial,

14 “Percibir implica nuestra participación en un ritual compartido por un “nosotros” (que es él mismo resultado de ese ritual común). En este sentido, no hay “percepción privada”, no hay percepción que no esté siempre capturada en una “máquina social” y programada tecnológicamente por los aparatos que orientan esa máquina” (MARTONI y ULM, 2016: 64).

15 La descripción de la artista puede verse en su sitio <https://alvarezerrcalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>

16 Cf. UICICH, 2015: 84-91.

comprensible y manipulable. Esos dispositivos se accionan mediante las teclas. Pero las teclas que tocan nuestros dedos no son como las de las máquinas de escribir que producen un texto (sucesión lineal de letras o palabras) sino que generan un plano (imagen)¹⁷. De allí la afirmación: “Las puntas de nuestros dedos son hechiceros que barajan el mundo” (FLUSSER, 2015: 50). De allí, también, la presencia contemporánea constante e imprescindible de lo digital. La Real Academia Española define “digital” como “perteneciente o relativo a los dedos” y aunque la definición suene obsoleta o anacrónica, para Claudia Kozak dice algo sugestivo:

Porque los dedos de la mano fueron el primer método utilizado por las personas para organizar la contabilidad de sus posesiones, por lo que cabe pensar a las computadoras digitales (...) como el último elemento en esa línea de tiempo. Aunque en un grado de complejidad que en las últimas décadas del siglo XX se iba a convertir en sinónimo de imágenes y sonidos creados, almacenados y reenviados en forma de datos a todo el mundo (KOZAK, 2015: 80).

Si el mundo se ha vuelto digital es porque nuestros dedos cuentan (contabilizan) lo que cuenta (importa) para el presente. La mayoría de los miembros de la sociedad son meros operadores o “funcionarios”, receptores de imágenes y “apretadores de teclas”; frente a ellos están los “imaginadores” que producen y manipulan “imágenes” para la transformación de la sociedad: fotógrafos, cineastas, videoartistas, programadores de *software*, técnicos, críticos, teóricos. Todos ellos “politizan” las imágenes. Porque es, justamente, en esta necesaria mediación de teclas y aparatos para producir lo real donde la apuesta política cobra sentido como “hacer arte” o, mejor, *jugar*, ya que también puede haber un “apretar antifuncional”: “Esto ocurre cuando las teclas son apretadas contra el programa del aparato” (FLUSSER, 2015: 102).

En la serie fotográfica “Cover up” aún en desarrollo, Álvarez-Errecalde juega de

17 “Mientras le permito a las puntas de mis dedos tocar el teclado de mi máquina de escribir, estoy haciendo magia, y esto a pesar de la relativa transparencia de la máquina que me sirve para redactar el presente texto. Al hacerlo estoy despedazando mis pensamientos en palabras, las palabras en letras, y estoy eligiendo teclas que hacen que las letras se reintegren en palabras, y las palabras en pensamiento. Estoy “calculando” y “computando” mis pensamientos. En realidad, las letras impresas en la hoja de papel continúan sueltas, y hay intervalos entre ellas. No obstante, conseguí el milagro de haber producido un texto discursivo. Los productores de imágenes técnicas hacen lo mismo en el nivel no de la línea sino del plano” (FLUSSER, 2015: 50).

nuevo¹⁸. Otra vez cuerpos femeninos. Tetas que amamantan y tetas que no. Un cobertor que para cubrir, muestra. Vuelta objeto de consumo, la desnudez del pecho femenino se codifica habitualmente en términos de deseo (masculino), cremas para la firmeza, lencería (de seda y encaje, preferentemente), siliconas o mamografías. Y si se perciben desde la matriz de la maternidad, las imágenes muestran senos ocultos detrás del perfil regordete de un bebé. Jugando contra ese ocultamiento, en palabras de la artista:

Este proyecto surge como una respuesta irónica y crítica a la imposición que a diario se les hace a las madres para invisibilizar la tarea de criar. Esta imposición a veces es el resultado de una molestia social puritana e hipócrita que pretende evitar ver el pecho que amamanta a pesar de que nuestras ciudades y medios están llenos de pechos femeninos utilizados para vender productos e ideas. Otras veces la imposición de invisibilizar y cubrir la tarea de cuidar está relacionada a la incomodidad que supuestamente ocasionan los niños y niñas para un paradigma adultocéntrico y exitista.



Estas fotografías, como toda imagen, “informan” la realidad en la medida en que desocultan los programas que sostienen las imágenes aceptables, y a contraluz revelan cómo los aparatos configuran una experiencia posible de la maternidad: muestran los hilos que integran esa figura del cuerpo femenino maternizado –protector, cuidador–

18 <https://alvarezreccalde.com/portfolio/cover-up/>

tejiendo, en contraposición, un cuerpo femenino que irónicamente oculta un pecho pero lo hace mostrándolo (a través de un cobertor con fotografías de pechos femeninos). Como en ocasiones anteriores, se trata de *deconstruir* pero, a la vez, *de construir* una imagen nueva, una nueva posibilidad de efectuación, de una nueva subjetividad.

Como señala Judith Butler con relación al “sexo” como construcción, podemos pensar en este caso el cuerpo femenino:

(...) la construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados. (...) no sólo se realiza en el tiempo, sino que es en sí misma un proceso temporal que opera a través de la reiteración de normas; en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza. (...) en virtud de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de esa norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición (BUTLER, 2010: 29).

Al prestar atención al funcionamiento de las máquinas sociales productoras de subjetividades tanto como a la producción de imágenes técnicas disruptivas –como brechas, como fisuras– se desborda al dispositivo en su eficaz opresión, en tanto conjunto de reglas condicionantes de la mirada y la percepción. Se abre, entonces, el juego de producción de imágenes nuevas que ponen en entredicho los campos de visualidad en los que aparecen los cuerpos femeninos, desnudos al amamantar, desnudos al mostrar la herida de una cesárea.

Uno de los componentes del campo de visualidad hoy es la asociación del pecho femenino con el erotismo o la pornografía. Como bien demuestra en su artículo Paula Sibilía (2015), es a partir de la modernidad que se da una “pornificación de la mirada” sobre el cuerpo femenino desnudo. En el Medioevo y el Renacimiento abundaban las imágenes de pechos femeninos desnudos que amamantan, en pinturas, vitrales y esculturas, exhibidos en iglesias, hospitales y otros espacios públicos. En particular, la Virgen de la Leche fue un motivo repetido en las representaciones epocales “del milagro divino de la nutrición física y espiritual” (SIBILIA, 2015: 39).

Paradójicamente, en la modernidad ocurrió con estas imágenes que “mientras su carga mística agonizaba y se desactivaban sus potencias conmovedoras en el plano espiritual, el saber anatómico y la industria pornográfica las fueron capturando hasta terminar envolviéndolas en sus propias lógicas” (ídem). Las imágenes que antes se tomaban por “escenas virtuosas, con potencial didáctico en el plano moral y religioso” se transformaron en “algo del orden de la sexualidad, ya fuera por el lado de la instrumentalización médica referida a la reproducción o a la enfermedad, o bien por la vía del erotismo y del deseo” (ídem). Así, los regímenes actuales de visibilidad de los cuerpos femeninos condenan la desnudez e invisibilizan las experiencias detrás de esos cuerpos¹⁹.

Ya sea una cesárea o un parto, o el hecho de amamantar, las fotografías de Álvarez-Errecalde reconstruyen la experiencia de esos cuerpos femeninos devenidos instrumentos u objetos para la medicina y la publicidad, pero más femeninos que nunca; porque detrás de la experiencia de la fotografía –algo poco común para las mujeres fotografiadas, que se presentaron voluntariamente como modelos para el proyecto– se cuele el relato de esa experiencia por parte de sus propias protagonistas. Un cuerpo femenino que se tajea o un cuerpo femenino que amamanta son tallados en la experiencia misma, parte por parte. Al mostrar el efecto de esas experiencias mediante la producción de imágenes se apuesta a cambiar los rituales de la percepción “despornificando”. Si una imagen no muestra ni reproduce el mundo, sino que condiciona la mirada de ese mundo, es contra esa semantización instituida, contra esa carga de significaciones ya fijada, que una imagen nueva arremete. ¿Qué otros cuerpos, qué otras experiencias posibles, qué otras relaciones sociales efectúan estas imágenes nuevas? ¿Qué nuevos cuerpos, efectos de nuevas experiencias, le arrebatan al régimen de visibilidad vigente las posibilidades de crear nuevas subjetivaciones? ¿Cómo se juegan la producción de imágenes nuevas en esos cuerpos artesanales, tallados a partir de la experiencia de la maternidad?

Como dije antes, siguiendo a Flusser, la finalidad de las imágenes técnicas no es cambiar el mundo sino *el significado del mundo*. La ruptura con las significaciones instituidas, naturalizadas, abre el juego a nuevas experiencias: cada nueva imagen permite imaginar (componer) otro mundo.

19 “... la erotización de los senos femeninos no es un hecho universal, inscripto en la mera biología de la especie humana; tampoco se manifiesta de forma idéntica en todas las culturas, ni siquiera permaneció estable en nuestra propia tradición” (SIBILIA, 2015: 39).

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ-ERRECALDE, A. (2010) *Cesárea. Más allá de la herida*. Tenerife: Ob Stare.

BUTLER, J. (2010) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

CRARY, J. (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

FERRER, C. (2011) *El entramado. El apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Godot.

FLUSSER, V. (2001) *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

----- (2004) "La apariencia digital" en Yoel, G., comp., *Pensar el cine, 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.

----- (2005) "La sociedad alfanumérica" en Revista Austral de Ciencias Sociales 9: 95-110.

----- (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

FOUCAULT, M. (1991) *Saber y verdad*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.

KOZAK, C., ed. (2015) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

MANADA DE LOBXS (2014) *Foucault para encapuchadas*. Buenos Aires: Milena Caserola.

MARTONI, A. y H. ULM (2016) "Rituales de la percepción: Vilém Flusser, por una filosofía de los gestos" en Cuadernos del Sur-Filosofía 45: 59-78.

PAPONI, M. S. (2012) "Pensar lo humano: un nuevo montaje" en Ponce de León, A. y C. Krmpotic, *Trabajo social forence. Balance y perspectivas*. Buenos Aires: Espacio.

SADIN, É. (2018) *La silicolonización del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducción de Margarita Martínez.

SIBILIA, P. (2015) "La 'pornificación' de la mirada: una genealogía del pecho desnudo" en Artefacto. Pensamientos sobre la técnica n° 8: 31-45.

TIQQUN (2013) *Primeros materiales para una teoría de la jovencita*. Buenos Aires: Hekht.

UICICH, S. (2015) “Indisciplinamiento del cuerpo, ruptura de identidades y creación de imágenes: estrategias por unos cuerpos nuevos” en GAONA, S. et al, ed. *Errancias: corporalidad, información, experiencia*. Neuquén: CEFC.

UICICH, Sandra (2017) “Imágenes, identidades, procesos de subjetivación: el gobierno de las posibilidades” en Revista Barda, Año 3, n° 4

