

cuerp3.cuerp0 - pecho a peso

cuerpo y sujeto tras una reducción de pecho
a través del fotolibro y la videoinstalación

-Paula Lorenzo-



Universitat Jaume I de Castelló
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FINAL DE GRADO

cuerp3.cuerp0 - pecho a peso

Cuerpo y sujeto tras una reducción de pecho
a través del fotolibro y la videoinstalación

cuerp3.cuerp0 - pecho a peso

Body and subject after breast reduction through
the photobook and the videoinstallation

MODALIDAD C. Elaboración de un proyecto fotográfico

Autora: Paula Lorenzo Chiva

Tutor: Aarón Rodríguez

Junio, 2021

Resumen

El presente Trabajo Final de Grado es un proyecto fotográfico documental y una videoinstalación que explora, a partir de la imagen, los procesos del propio cuerpo tras una reducción de pecho, y reflexiona en torno a la forma en la que la cultura patriarcal atraviesa los cuerpos feminizados. Las cirugías plásticas están cada vez más presentes en la sociedad y los límites para poder llevarlas a cabo son cada vez más difusas, ya que los avances biomédicos y tecnológicos lo permiten. Es en este contexto, en el que la tecnología y los cuerpos se hibridan, donde surgen nuevos debates feministas en torno a la forma en la que lo hacen, las implicaciones que tienen o sus posibilidades emancipatorias. En este proyecto, se analizarán estas cuestiones a partir de un marco teórico basado en las ideas de cuerpo, género y tecnología de filósofas como Foucault, Butler, Haraway o Preciado y en corrientes *queer* y postfeministas contemporáneas como las del xenofeminismo. Este análisis irá acompañado y respaldado de un proyecto fotográfico en formato fotolibro de imágenes tomadas posteriormente a la cirugía, que sirven como documento de la reconstrucción y experiencia con el propio cuerpo y de una videoinstalación expositiva que reflexiona sobre esta hibridación entre cuerpos y tecnología.

Palabras clave: intervención quirúrgica, pecho, videoinstalación, fotolibro, representación, imagen, tecnología, género, hibridación, cuerpos feminizados, xenofeminismo, *queer*, cultura patriarcal.

Abstract

This Final Degree Project is a documentary photographic work and a video installation that explores, through the image, the processes of the own body after a breast reduction, and reflects on the way patriarchal culture pierces *female* bodies. Plastic surgeries are increasingly becoming more present in society and the limits to make use of them are more and more blurred as biomedical and technological advances enable it. It is in this context, in which technology and bodies hybridize, where new feminist debates arise around how they do it, the implications they have or their emancipatory possibilities. In this project, these issues will be analyzed

through a theoretical framework based on the ideas of body, gender and technology of philosophers such as Foucault, Butler, Haraway or Preciado and contemporary *queer* and postfeminist currents such as xenofeminism. This analysis will be accompanied and supported by a photographic project in a photobook format of images taken after the surgery, that serve as a document of the reconstruction and experience with one's own body and a video installation exhibition that reflects on this hybridization between bodies and technology.

Key words: surgical intervention, breast, video installation, photobook, representation, image, technology, gender, hybridization, feminized bodies, xenofeminism, queer, patriarchal culture.

ÍNDICE

1. Introducción,5

- 1.1. Justificación e interés del tema, 6
- 1.2. Objetivos del Trabajo Fin de Grado, 7
- 1.3. Estructura del Trabajo Fin de Grado, 7

1. Introduction, 8

- 1.1 Justification and interest of the subject, 8
- 1.2 Objectives of the Final Degree Project, 9
- 1.3 Structure of the Final Degree Project, 10

2. Marco teórico, 11

- 2.1 Investigación sobre el tipo de trabajo que vamos a hacer, 11
 - 2.1.1 La fotografía documental y el autorretrato como exploración de la identidad, 11
 - 2.1.2 El fotolibro experimental, 16
 - 2.1.3 La videoinstalación, 24
- 2.2 Investigación sobre el tema elegido, 30
 - 2.2.1 Foucault: cuerpos y poder, 30
 - 2.2.2 Breve historia del pecho femenino, 33
 - 2.2.3 Pensar el cuerpo desde el feminismo postestructuralista hasta el xenofeminismo: estado actual del debate, 35

2. Theoretical framework, 40

- 2.1 Research on the type of work we are going to do, 40
 - 2.1.1 Documentary photography and self-portraiture as an exploration of identity, 40
 - 2.1.2 The experimental photobook, 44
 - 2.1.3 Video installation, 53
- 2.2 Research on the chosen topic, 58
 - 2.2.1 Foucault: Bodies and Power, 59
 - 2.2.2 A brief history of the female breast, 61
 - 2.2.3 Thinking the body from post-structuralist feminism to xenofeminism: the current state of the debate, 62

3. Argumentación sobre las decisiones discursivas tomadas, 67

- 3.1 Decisiones discursivas tomadas en el fotolibro, 67
- 3.2 Decisiones discursivas tomadas en la videoinstalación, 69

4. Desarrollo del proyecto, 70

4.1 Desarrollo del fotolibro, 70

4.1.1 Concepto del fotolibro, 70

4.1.2 Estructura del fotolibro, 71

4.1.3 Proceso creativo y metodología de trabajo relativa a la preproducción del fotolibro, 72

4.1.4 Memoria de producción, 73

4.1.5 Proceso de edición, 76

4.2 Desarrollo de la videoinstalación, 81

4.2.1 Concepto de la videoinstalación, 81

4.2.2 Estructura del proyecto, 81

4.2.3 Proceso creativo y metodología de trabajo relativa a la preproducción de la videoinstalación, 82

4.2.4 Memoria de producción, 83

5. Plan de explotación de los productos, 87

5.1 Mercado al que va dirigido, 89

5.2 Plan de comunicación, 90

6. Resultados, 91

7. Conclusiones, 94

7. Conclusions, 95

8. Bibliografía general, 97

9. Bibliografía imágenes, 103

10. Anexos, 105

1. Introducción

El número de cirugías plásticas al año aumenta cada vez más. La modificación de algunas partes del cuerpo es cada vez más frecuente y la tecnología y los sujetos se hibridan con fuerza. Dentro de los discursos feministas, se observa una clara dicotomía en cuanto al abordaje de este tema, pues si bien la cirugía representa en muchos casos un inconformismo con el propio cuerpo como resultado de unos cánones estéticos, también se contempla dentro del movimiento como una vía para erradicar ciertos límites y sufrimientos dentro de la expresión del género y del cuerpo.

Con el surgimiento de nuevas formas de pensamiento feministas en la década de los 80-90 hasta hoy, teóricas posmodernistas como Haraway o Butler, feminismos *queer* como los que defiende Paul B. Preciado o xenofeminismos antinaturalistas y tecnomaterialistas como los que apoya el colectivo Laboria Cuboniks, cambian el paradigma en la comprensión tradicional y esencialista del cuerpo. Para ellas, el cuerpo está atravesado por el poder y el lenguaje y es desde esta premisa desde donde construyen su discurso. En este Trabajo Final de Grado se reflexiona sobre estas cuestiones en torno a la cirugía plástica y su papel en la actualidad, un marco teórico profundamente relacionado con la materia impartida en la asignatura de Comunicación por la Igualdad.

Este análisis va acompañado de un proyecto fotográfico en formato fotolibro en el que se reúnen una serie de imágenes y autorretratos documentales realizados los días y meses posteriores a mi reducción de pecho y de una videoinstalación en la que, a través de imágenes performáticas y texto, se reflexiona en torno al significado de los pechos y la hibridación cada vez mayor entre los cuerpos materiales y los avances tecnológicos y biomédicos; ambos trabajos artísticos se complementan.

Este trabajo pretende visibilizar, desde la vivencia propia del pecho grande, una realidad con la que otros sujetos *femeninos* o *queer* pueden identificarse.

1.1 Justificación e interés del tema

La realización de un proyecto fotográfico documental en formato fotolibro y de una videoinstalación reside en mi interés por estas disciplinas artísticas y la voluntad de experimentar y profundizar en ellas. Desde hace unos años que utilizo la fotografía documental como herramienta de expresión, realizando fanzines y construyendo series fotográficas, pero nunca antes había construido un fotolibro; elaborarlo para el Trabajo Final de Grado supone un reto motivador y una oportunidad para ahondar en sus posibilidades. Del mismo modo, me interesa la realización de trabajos audiovisuales experimentales, por lo que materializarlo a través de una videoinstalación me permite buscar nuevas vías de expresión que son de utilidad para mis proyectos artísticos.

En este proyecto documento mi propia vivencia con la reducción de pecho, una parte del cuerpo que he vivido siempre con rechazo. Desde el momento en el que mi pecho empieza a crecer, mi experiencia con él comienza a complejizarse. Mi expresión corporal se limita -por su peso, volumen y por cómo se percibe- y de repente siento mi cuerpo como un objeto que es mirado, que no deja de sexualizarse y de dictaminar qué *mujer* soy. La reducción de pecho supone un antes y un después en la vivencia personal con mi cuerpo, otra forma de relacionarme con él. Es por ello, que parte del marco teórico de este trabajo se basa en un análisis del cuerpo a través de filósofas posmodernistas no esencialistas, que plantean otro feminismo en el que la tecnología y los avances biomédicos son integrados.

Hablar aquí públicamente sobre una cuestión aparentemente *personal* es una oportunidad para expresar algo que he llevado conmigo mucho tiempo escondido y que por fin siento con la fuerza de poder compartirlo y la coyuntura para generar un diálogo sobre la cirugía plástica, el género o la experiencia propia con partes sexuadas del cuerpo que devienen incómodas.

1.2 Objetivos del Trabajo Final de Grado

- A. Explorar y visibilizar desde la imagen documental y el autorretrato los procesos corporales tras una reducción de pecho.
- B. Reflexionar en torno a cómo la cultura patriarcal sexualiza el pecho feminizado
- C. Cuestionar la mirada esencialista y naturalista del cuerpo dentro del feminismo
- D. Experimentar a través del formato fotolibro con su construcción objetual y la secuenciación del proyecto fotográfico
- E. Experimentar a través de las posibilidades discursivas de la videoinstalación

1.3 Estructura del Trabajo Final de Grado

La memoria está organizada en cinco capítulos que despliegan el proceso de creación del proyecto. El primer capítulo aborda el marco teórico, que consta de la investigación sobre el tipo de trabajo que se va a hacer a través de un soporte conceptual y la investigación sobre el tema elegido.

A continuación se presenta la argumentación sobre las decisiones discursivas tomadas y el desarrollo del proyecto hablando de su concepto, estructura o proceso creativo y metodología, así como la memoria de producción y el proceso de edición del proyecto. Posteriormente se incluye el plan de explotación del producto, en el que se hace un análisis del mercado al que va dirigido.

Finalmente, los resultados y las conclusiones hacen cuenta del trabajo realizado, describiendo el resultado obtenido y haciendo una valoración personal del proceso de trabajo; por último, se incluyen los anexos, en los que se muestran los trabajos realizados y demás documentos importantes para la realización de estos.

1. Introduction

The number of plastic surgeries per year is increasing. The modification of some parts of the body is becoming more and more frequent and technology and subjects are hybridizing strongly. Within feminist discourses, there is a clear dichotomy in terms of the approach to this issue, because although plastic surgery represents in many cases a nonconformity with one's own body as a result of aesthetical canons, it is also seen within the movement as a way to eradicate certain limits and suffering within the gender expression or the body.

With the emergence of new forms of feminist thought in the 80s-90s until today, postmodernist theorists such as Haraway or Butler, queer feminisms such as those defended by Paul B. Preciado or anti-naturalist and technomaterialist xenofeminisms such as those supported by the Laboria Cuboniks collective, change the paradigm in the traditional and essentialist understanding of the body. For them, the body is traversed by power and language and it is from this premise that they build their discourse. This Final Degree Project reflects on these issues around plastic surgery and its role today, a theoretical framework deeply related to the subject taught in the subject of 'Communication for Equality'.

This analysis is accompanied by a photographic project in photobook format that brings together a series of images and documentary self-portraits taken in the days and months following my breast reduction and a video installation in which, through performative images and text, I reflect on the meaning of feminine breast and the increasing hybridization between material bodies and technological and biomedical advances. Both artworks complement each other.

This work aims to make visible, from the own experience with big breasts, a reality with which other female or queer subjects can identify.

1.1 Justification and interest of the subject

The realization of a documentary photographic project in photobook format and a video installation resides in my interest in these artistic disciplines and the will to

experiment and deepen in them. For years I have been using documentary photography as a tool of expression, making fanzines and building photographic series, but I had never before built a photobook; making it for the Final Degree Project is a motivating challenge and an opportunity to delve into its possibilities. In the same way, I am interested in the realization of experimental audiovisual works, so materializing it through a video installation allows me to look for new forms of expression that are useful for my artistic projects.

In this project, I document my own experience with breast reduction, a part of the body that I have always lived with rejection. From the moment my breasts start to grow, my experience with them becomes more complex. My bodily expression is limited - by its weight, volume and how it is perceived - and suddenly I feel my body as an object that is looked at, that does not stop being sexualized and dictating what woman I am. Breast reduction is a before and after in my personal experience with my body, another way of relating to it. That is why part of the theoretical framework of this work is based on an analysis of the body through non-essentialist postmodernist philosophers, who propose another feminism in which technology and biomedical advances are integrated.

Speaking publicly here about a seemingly personal issue is an opportunity to express something that I have carried with me for a long time hidden and that I finally feel the strength to share it and the opportunity to generate a dialogue about plastic surgery, gender or one's own experience with uncomfortable sexed body parts.

1.2. Objectives of the Final Degree Project

- A. To explore and make visible from the documentary image and self-portrait the bodily processes after breast reduction.
- B. Reflect on how patriarchal culture sexualizes feminized bodies.
- C. Questioning the essentialist and naturalistic view of the body within feminism.
- D. Experiment through the photobook format with the sequencing of the photographic project.
- E. Experimenting through the discursive possibilities of video installation.

1.3 Structure of the Final Degree Project

The report is organised into five chapters that describe the process of creating the project. The first chapter deals with the theoretical framework, which consists of research on the type of work to be done through conceptual support and investigation of the chosen theme.

This is followed by the argumentation on the discursive decisions taken and the development of the project, talking about its concept, structure or creative process and methodology, as well as the production memory and the editing process of the projects. Subsequently, the exploitation plan of the product is included, in which an analysis of the target market is made.

Finally, the results and conclusions give an account of the work carried out, describing the result obtained and making a personal assessment of the work process; finally, the annexes are included, showing the work carried out and other documents that are important for the implementation of the project.

2. Marco teórico

Este proyecto se construye a partir de un fotolibro documental y de una videoinstalación expositiva a partir de los cuales se muestra el proceso de recuperación tras una reducción de pecho. La exploración del género en el propio cuerpo ha sido una cuestión muy presente en este proyecto artístico, puesto que el pecho *femenino* está atravesado por muchos significados dados por una estructura sociopolítica patriarcal y capitalista determinada. Foucault resignifica el término 'biopolítica' para hablar de cómo los poderes políticos delimitan y determinan la forma en la que los cuerpos se perciben, se usan, se validan, etc. Esta premisa es aplicable a cómo los distintos poderes usan, apropian, perciben y sexualizan los pechos femeninos e influye en cómo luego se viven esos pechos en el propio cuerpo. Previamente a hacer una investigación sobre este proyecto fotográfico y videoinstalativo, hablaremos sobre el papel que tiene la fotografía documental y el autorretrato como recurso para la exploración del género y revisaremos los formatos del fotolibro y la videoinstalación como medios de expresión para este trabajo.

2.1. Investigación sobre el tipo de trabajo que vamos a hacer

2.1.1 La fotografía documental y el autorretrato como exploración de la identidad

El uso de la fotografía documental o de autorretrato como mecanismo de exploración del género, el cuerpo y la identidad remonta a finales del siglo XIX. Es un momento en el que la fotografía se empieza a popularizar y democratizar, haciendo su uso cada vez más fácil y manual, hecho que permite que las cámaras lleguen a mayores círculos sociales y no sea tan elitista (Muñoz-Muñoz, Ana M. y Barbaño, María 2012:3). Aunque al principio los retratos y autorretratos fotográficos se hacen para manifestar el poder o posición social -acercando su uso al de la pintura-, con el paso de las décadas la fotografía empieza a usarse como herramienta de representación del 'yo', más allá de la representación arquetípica del sujeto.

Un ejemplo pionero de experimentación en el autorretrato y experimentación del género es la fotógrafa noruega Marie Hoeg (1866-1949), de quien, en los años 80, se descubrieron unas imágenes tomadas por ella y su pareja a finales del s. XIX en

su estudio, donde aparecen subvirtiendo los roles de género, jugando con la ambigüedad. Estas imágenes suponen una profunda investigación sobre la identidad y cuestiona las verdades supuestamente inamovibles de esta, convirtiéndose en uno de los documentos históricos más importantes dentro del colectivo LGBTQI+ y del movimiento feminista (Galaxina, Andrea 2020: 10).



Fig.1 *Untitled*, 1903. Marie Høeg



Fig.2 *Untitled*, 1903. Marie Høeg

Se puede observar la importancia de que sean ellas mismas quienes se autorretratan, dejando de lado el papel pasivo a la hora de construir su imagen. La historia del arte, apropiada por la mirada masculina heteronormativa, ha perpetuado unos imaginarios en torno a la mujer que han limitado su subjetividad y la han cosificado para satisfacer el deseo y placer visual de ellos. Este imaginario sólo hace que tomar el control de los cuerpos feminizados y reducirlos a meros escaparates para ser vistos, como bien afirma Laura Mulvey (1975) para referirse a los sujetos femeninos que aparecen en el cine de Hollywood.

Durante el siglo XX, son muchas las artistas que quieren cuestionar o desafiar esa imagen establecida que se les ha impuesto, haciendo uso de la fotografía como mecanismo para deconstruir el género y explorar el cuerpo. El autorretrato autoficcionalado, si bien en este trabajo fotográfico no se explora a nivel técnico, es importante tenerlo en cuenta como herramienta artística que cuestiona las identidades de género inamovibles y esencialistas.

Una precursora de este tipo de fotografía es Claude Cahun (1894-1954), quien introduce una obra fotográfica que podría considerarse como antecedente a la teoría

queer, postulando la posibilidad posmodernista de una pluralidad de identidades de género e identificaciones. Los autorretratos de Cahun, que datan de las primeras décadas del siglo XX, desvelan la inestabilidad y artificialidad de la dualidad hombre/mujer y una oportunidad para alterar el orden heterosexual (Ballestín Cucala, Cristina 20: 234). Lo hace desde el espacio privado y desde el espacio corporal, dos lugares que se interrelacionan y desde donde se puede construir la subjetividad en libertad, sin la mirada ajena.



Fig. 3. *Self Portrait*, Claude Cahun



Fig.4. *Self Portrait*, 1925. Claude Cahun

Estas manifestaciones experimentales se intensifican a partir de los años 70, cuando la imagen -ya sea para documentar performances, body art o escenas cotidianas- adquiere todavía un papel más importante para el movimiento feminista y el colectivo LGTBIQ+. El arte -y en especial la imagen- se convierte en la herramienta perfecta para subvertir los roles de género, visibilizar y reapropiarse de la propia imagen. John Pultz (2003: 146) afirma que lo que diferencia a esta fotografía documental de la tradicional es que la fotógrafa rechaza el estatus de observadora objetiva y, reconoce, sus lazos emocionales, económicos y políticos que tiene con la materia de sus temas. De esta forma, no sólo se muestran evidencias o hechos ocurridos, sino que el papel de la fotógrafa es un papel activo desde el cual denunciar situaciones, expresar la ideología propia o presentar sus

pensamientos. El uso del cuerpo para manifestarse contra los valores patriarcales a través de la imagen es esencial en estas décadas hasta la actualidad.

Un ejemplo de estas prácticas documentales son las imágenes de la fotógrafa canadiense Alix-Cléo Roubaud (1952-1983), quien padecía una enfermedad pulmonar y depresión crónica. Sus autorretratos e imágenes documentales, mayormente tomadas en el espacio doméstico, están acompañadas de textos a modo de diario donde habla sobre sus estados de ánimo, la enfermedad o su fotografía. Aunque el trabajo artístico de Roubaud no se presenta con un carácter político, puede analizarse desde una perspectiva de género cómo la artista utiliza la fotografía para construir su imagen, a pesar de la fragmentación interna que siente. Es por ello que me interesa escogerla como referente artístico, puesto que trabaja en analógico y en blanco y negro los procesos corporales, el duelo o sus emociones. Y es a través de la fotografía documental y de autorretrato (hecha en un espacio doméstico y cotidiano) y el texto desde donde traza su autobúsqueda.



Fig. 5 'Si quelque chose noir', 1980. Alix Cléo Roubaud



Fig. 6 *Untitled*, Selfportrait, 1980. Alix Cléo Roubaud

Otro referente importante dentro de la fotografía documental subjetiva de aquellas décadas es Nan Goldin (1953-). A través de las series fotográficas que toma sobre la contracultura neoyorquina de la que forma parte, sus círculos y su cotidianidad, se aproxima emocionalmente a la realidad fotografiada. Lo que nos interesa en este trabajo sobre Goldin es cómo expone su privacidad y hace visible lo que está infrarrepresentado. La violencia de género, el amor tóxico, la dependencia o la depresión son algunas de las temáticas que muestra en sus fotografías en las que ella también aparece representada, permitiendo reflexionar en torno a los límites de

lo público y lo privado y lo que debe o no ser mostrado (Clemente, M^a Dolores, Febrer-Fernández, Nieves, Martínez-Oña, M^a del Mar 2016: 86).



Fig. 7 All by Myself, 1993. Nan Goldin



Fig. 8 Heart-Shaped Bruise, 1980. Nan Goldin

Mediante esta exposición de la intimidad y la cotidianidad, la artista relata su propia vida y transmite cómo la percibe, evidenciando la voluntad por captar su propia imagen y expresarla a los demás (Clemente, M^a Dolores, Febrer-Fernández, Nieves, Martínez-Oña, M^a del Mar 2018: 86). Este proceso de selección de lo que se quiere mostrar implica, a su vez, una construcción subjetiva de la realidad, por lo que la objetividad aparente de las obras documentales se desdibuja. Sontag (2003: 57) afirma que lo representado en la fotografía nunca puede ser una transparencia de lo ocurrido, ya que fotografiar supone encuadrar y ello equivale a excluir; de esta forma, las fotografías resultantes de las obras de las fotógrafas documentales son siempre un reflejo de sus pensamientos y su forma de posicionarse y entender la realidad.

Así pues, la fotografía documental no implica verdad, ya que todo acto creativo supone una manipulación de la realidad (Fontcuberta, Joan 2002: 126), construyendo la historia determinada que quiere contar la artista. Esto es importante tenerlo en cuenta en tanto que este trabajo fotográfico que se propone como documento de lo ocurrido, es a su vez una construcción del mensaje que se quiere transmitir.

2.1.2 El fotolibro experimental

La presentación de este proyecto documental se hace, por una parte, a través de un fotolibro. La elección de este objeto artístico para mostrar el proyecto fotográfico tiene que ver con las posibilidades narrativas que presenta este formato.

La primera publicación de un fotolibro, llamado *Fotografías de algas británicas: impresión en cianotipo*, data de 1843 y es de carácter científico; la autora Anna Atkins lo crea con el objetivo de ayudar a esta comunidad con el conocimiento de las especies marinas. No obstante, no fue pensado con un uso comercial, siendo el fotolibro *The pencil of nature* (1844-46) de William Fox Talbot (el inventor del calotipo) el primero en comercializarse. Con él, además de lucrarse, Talbot quería contar una historia, mostrar a través de su publicación el uso mercantil de la fotografía y estudiar algunas cuestiones como la arquitectura, la naturaleza muerta o la mezcla entre texto e imagen (Crespo Maclennan, Gloria 2016). Posteriormente, con el invento de Daguerre, la fotografía se manifiesta como el resultado de una tecnología de producción de imágenes y no como una de reproducción en relación con la imprenta, hecho que ensalza la idea de imagen como objeto aislado y autónomo y marcado para ser visto (Nouzeilles, Gabriella 2016: 130).

Con el paso de las décadas, el fotolibro va cogiendo cada vez más importancia, sobretodo a partir de los años 20 y 30. A partir de la década de los 20 se expande la idea de fotoensayo, que es un conjunto de imágenes que construyen una historia, por lo que se podría decir que el fotolibro es una extensión de este género. Y desde los años 30 este formato es cada vez más utilizado como mecanismo de propaganda política para los nazis, la Unión Soviética o para el programa New Deal de Roosevelt en los Estados Unidos (Badger, Gerry 2010: 221). Así pues, podemos observar cómo los mecanismos discursivos del fotolibro han funcionado desde hace tiempo, ya sea para usos políticos como artísticos (sin necesidad de estar confrontados).

Gerry Badger -el autor junto con Martin Parr de dos de los libros historiográficos más importantes sobre el fotolibro, *The Photobook: A History Volume I* (2004) y *The Photobook: A History II* (2019)- escribe sobre cómo las fotografías, al colocarlas en

un fotolibro, cobran un significado determinado y cuán de importante es la narrativa que se traza en él para que nazca un sentido u otro (2010: 223).

De esta forma, se puede encontrar un paralelismo claro a la hora de construir un fotolibro y una película, siendo sus unidades mínimas, la fotografía y el *frame*, muy parecidas (Badger, Gerry 2010: 224). A nivel narrativo, nos vamos a centrar en aquellos fotolibros que tienen una estructura narrativa no lineal o elíptica, ya que es esta estructura la que va a seguir el presente proyecto fotográfico. Las razones por las cuales nos interesa esta narrativa es porque mantiene un carácter más poético y abierto que el lineal, que es más concreto y claro.

Esta secuenciación no lineal tiene sus orígenes en el cine de vanguardia, que surge en la década de los 20 (la misma en la que el fotolibro empieza a cobrar relevancia). En este tipo de cine, la narrativa es ambigua, se rompe con la convencionalidad apostando por nuevas formas de contar que llevan al espectador a fijarse más en lo que está viendo. Este estilo narrativo también lo utilizan los soviéticos o los nazis, que observan en el montaje un arma muy poderosa con la que poder provocar los sentimientos que se quieren transmitir; superponiendo tomas, alargándolas, reduciéndolas, etc. Así pues, la secuenciación es esencial para el sentido final de nuestra obra.

A partir de la década de los 60-70 surgen fotolibros documentales más personales y de crítica política y la utilización de una narrativa no lineal resulta más sugerente y efectiva. Como ejemplo claro, siendo un evidente referente para este Trabajo de Final de Grado, son los fotolibros japoneses, especialmente los de la era *Provoke* (1965-1975), creados por Koji Taki, Takuma Nakahira, Takahiko Okada, Yutaka Takanashi y Daido Moriyama. Por una parte, la narración elíptica en los fotolibros japoneses se manifiesta ya de por sí en la forma de leer oriental, ya que se hace de derecha a izquierda, de modo que sus lecturas en occidente pueden ser antagónicas y cambiar con el sentido completo del fotolibro. Por otro lado, los fotógrafos de estos fotolibros juegan a deconstruir la narración lineal con fines políticos y artísticos; su ambigüedad permite, además de confundir a la lectora, estimularla y hacerla pensar (Badger, Gerry 2010: 226).

Algunos fotolibros referentes que vamos a utilizar para la realización de este proyecto son los siguientes: *Bye Bye Photography* (1972) de Moriyama es considerado el fotolibro más representativo de la era Provoke que anteriormente hemos nombrado. Utiliza fotografías de diferentes fuentes, secuenciándolas sin orden alguno, poniéndolas a sangre, con mucho grano y desenfocadas (siendo a veces indescifrables). Algunas de las fotografías de este Trabajo de Final de Grado siguen esa misma línea, en tanto que se pretende confundir en un principio a la lectora a través de la combinación de imágenes analógicas borrosas y poco enfocadas e imágenes digitales y de archivo con las que se quiere transmitir la complejidad de un proceso corporal. Aunque nuestro trabajo no es tan anárquico como el de Moriyama a nivel narrativo, su estilo es muy potente e inspirador.

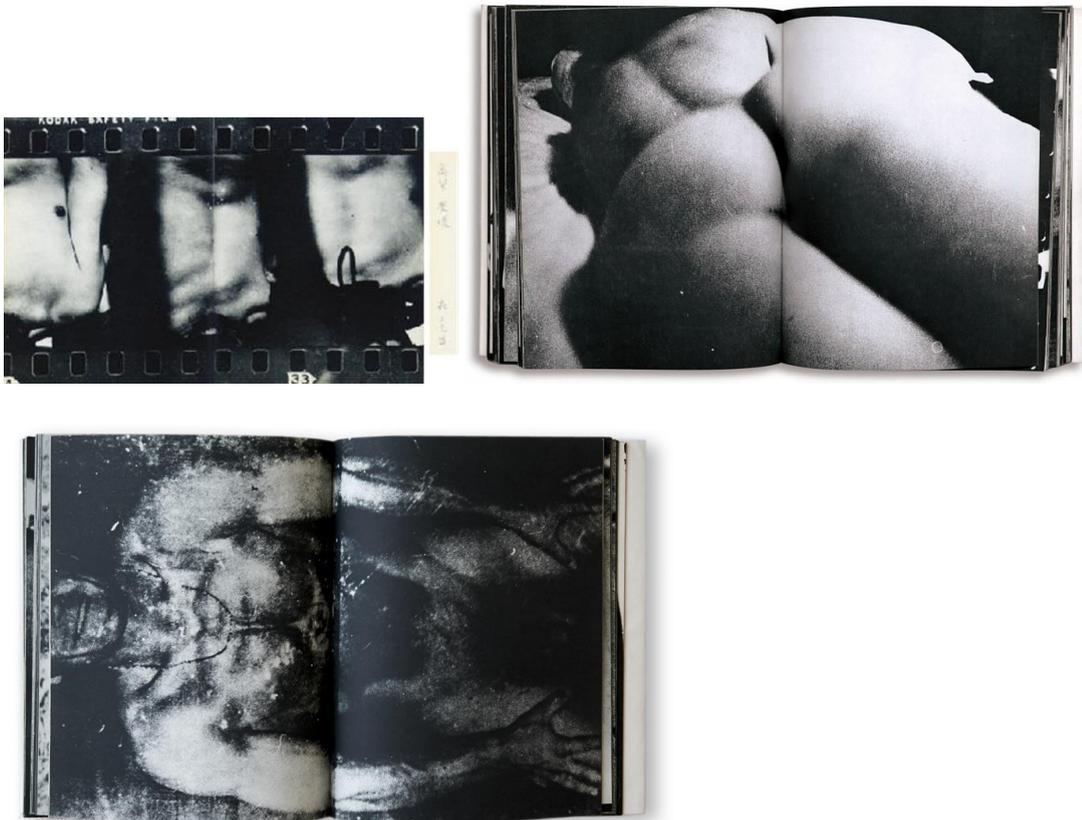


Fig. 9, 10 & 12. *Bye bye Photography*, 1972. Daido Moriyama

Otro referente japonés para la construcción del fotolibro es Nabuyoshi Araki con su trabajo *A sentimental journey*. Publicó una primera versión en 1971, en la que muestra fotografías de él y su mujer Yoko en su luna de miel; este trabajo lo continuó en 1991, puesto que Yoko muere en 1990 de un cáncer de ovarios, por lo

que combina fotografías de la luna de miel, sexo entre ellos, y los últimos días de ella. Por último, saca de nuevo una versión de este trabajo en 2017 (*A Sentimental Journey 1971-2017*), en el que sigue explorando la relación con Yoko, esta vez incluyendo también fotografías en color y paginando con un ritmo muy diverso y arriesgado. Lo que más interesa de este trabajo es, por una parte, que Araki construye un relato lineal donde empieza con la fotografía de su casamiento y acaba con la muerte de Yoko; eso es así en la lectura oriental, pero si se lee occidentalmente es totalmente opuesto el sentido. Esta lectura circular, en la que leyéndolo desde un sentido u otro cobra diferentes significados, nos interesa especialmente para el fotolibro de este Trabajo.



Fig. 13 Untitled, A sentimental Journey, 1971. Nabuyoshi Araki



Fig. 14 Untitled, A sentimental journey, 1971. Nabuyoshi Araki

Por otra parte, también interesa la forma en la que combina imágenes en color realizadas con cámara digital y fotografías tomadas en blanco y negro y analógico, puesto que es una de las características que adoptaremos en nuestro fotolibro. La combinación de ambos formatos es propia de una era tecnológica en la que no dejan de proliferar la mezcla de imágenes de todo tipo.



Fig. 15 Untitled, 2017. Nabuyoshi Araki



Fig. 16 Untitled, 1971. Nabuyoshi Araki

A parte de estos referentes narrativos de la era Provoke, también ha sido de gran inspiración el fotolibro de Carmen Winant *My Birth* (2018), tanto por la forma en la que plantea narrativamente una cuestión infrarrepresentada en el imaginario social, como por cómo dispone las imágenes en el folio. En *My birth* (2018), Winant muestra a través de fotografías su segundo parto, entremezclándolas con otras de archivo que guardaba su madre donde se puede ver a un gran número de sujetos en el mismo acto de dar a luz. Lo interesante de esta mezcla es que Winant crea una suerte de *collage* donde se rompe con la disposición tradicional de las imágenes en el fotolibro y da pie a que la espectadora vaya trazando las conexiones que se representan.



Fig. 17 *My Birth*, 2018. Carmen Winant

Por otra parte, la intención de Winant es visibilizar a través de imágenes directas una acción censurada y convertida en tabú, dar a luz. Combinando las fotografías

con texto, plantea preguntas y cuestiona la forma en la que se ha representado históricamente el parto, con la intención de generar un diálogo en torno a este. Así pues, resulta muy inspiradora la forma en la que decide visibilizar y proyectar su voz a través de la realidad de muchas mujeres.

Además de estos aspectos más narrativos, Prins habla de la naturaleza híbrida y multidimensional del fotolibro como objeto material, el cual es una obra de arte autónoma comparable a una escultura, una película o una obra de teatro. De esta forma, leer un fotolibro debe llevarte a tener una experiencia multisensorial, en la que todos los componentes formales y de contenido se complementan para que te inmerses en aquello que quiere transmitir la fotógrafa (Nouzeilles, Gabriela 131).

Así pues, para conseguir el fotolibro-objeto que se desea, se ha de hacer un recorrido por los materiales, técnicas y métodos que hay y ver cuál es que mejor funciona entre todos los componentes (Antón, José Emilio 2012: 22). Esta fijación por soporte viene dada ya de tiempo atrás con los papiros egipcios, las tabletas cuneiformes o los libros aztecas, pero los antecedentes claros en el fotolibro como objeto experimental son las vanguardias históricas como el cubismo, el futurismo, el surrealismo o el movimiento fluxus. Todas ellas revierten lo que hasta el momento se había entendido como libro y juegan con los textos, imágenes, materiales y disposición de los elementos para crear obras artísticas desde el libro (Antón, José Emilio 2012: 22).

De esta manera, este tipo de libros no sólo experimentan con el contenido, sino que también con la forma, puesto que ésta expresa algo ajeno y a la vez partícipe del contenido que se va a tratar en el interior. Así pues, el objeto libro pasa a ser una experiencia en la que immersarse, un conjunto de ideas materializadas. No se trata únicamente de hablar y mostrar un concepto a través del fotolibro, sino de posibilitar el equilibrio de diferentes caracteres distintivos que hagan de él una obra potencial (Pellacani, Elisa 2012:13).

Para el fotolibro que se realiza en este Trabajo Final de Grado vamos a experimentar con la forma como si el objeto fuera, de alguna forma, una extensión de los pechos. Para ello, hemos tomado como referentes algunos fotolibros

experimentales que en su interior tienen varios libros y que rompen con la unicidad típica de este soporte. Un buen ejemplo de esta práctica es la publicación 'Ourobouro' (2014) de Carlos Albalá, Ignasi López, Juanan Requena, David Flores, Gerard Boyer, Marcos Isabel y Pilar Barrionuevo. Es el resultado de un taller residencia entre los autores nombrados en el que se construye un discurso en torno al territorio y el mapa. Para ello, deciden hacer un fotolibro desplegable en el que se entrelazan diferentes imágenes y diversas formas de entender el concepto propuesto. Lo que nos interesa de esta publicación es esta forma dual que toma, en la que se pueden tomar narrativas elípticas muy diversas y dispares. A su vez, nos sitúa en torno a aquello de lo que queremos partir para hablar, dos pechos.



Fig. 18 Cubierta de 'Ourobouro', 2014.



Fig. 19 'Ourobouro' abierto, 2014.

Otro ejemplo de fotolibro que experimenta con la forma desde esta dualidad y partición es 'No sé si es una tormenta' (2018) de Lucía Peluffo. En él, a través de dos imágenes separadas y fotocopiadas en bucle hasta perder su legibilidad, Lucía habla sobre el tiempo y el intento inútil de mantener el equilibrio para siempre. La lectura desde dos lugares simultáneos permite hacer del objeto fotolibro una experiencia recargada y evocativa.

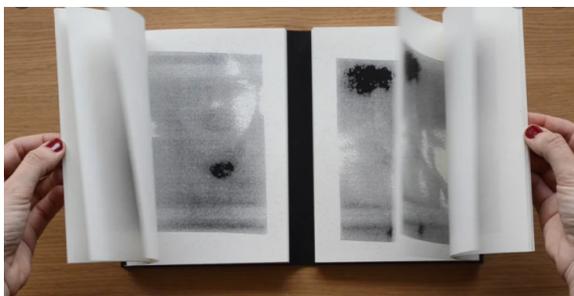


Fig. 20 Visionado de 'No sé si es una tormenta', 2018. Lucía Peluffo



Fig. 21 Cubierta de 'No sé si es una tormenta', 2018. Lucía Peluffo

Además de este doble paginado, también nos interesa introducir encartes. Este recurso otorga un dinamismo y sorpresa al fotolibro y nos permite trazar una metáfora en torno al vacío y la separación, puesto que algunos de los encartes del

libro muestran fragmentos de la grasa que me quitaron durante la operación (a través de una imagen de archivo del propio cirujano). A su vez, también se utilizan encartes sujetos al fotolibro, que son los escritos médicos que se han ido haciendo en el pre-operatorio y post-operatorio. Como referencia de la utilización de este recurso encontramos el fotolibro-catálogo 'Batallar batallem. La vida dins' (2017) que muestra un conjunto de actividades realizadas en Valencia en unas jornadas de arte en movimiento (performance, bodypaint, acciones, etc.). El catálogo está compuesto por fotografías del acto y escritos que reflexionan sobre lo que allí se vivió. Estos textos, como bien hemos dicho antes, son encartes que se pueden separar del libro, mezclarlos, remover la narración e incluso hacer otro libro con ellos mismos.



Fig. 22 Portada de 'Batallar batallem: La vida dins', 2017.

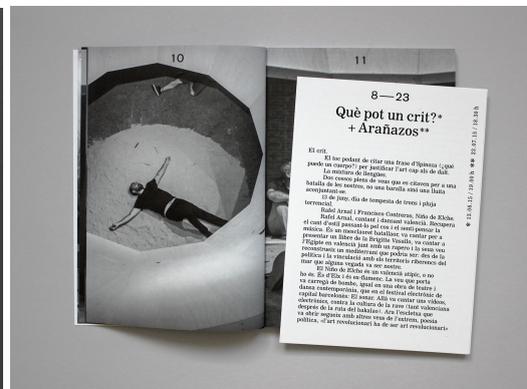


Fig. 23 'Batallar batallem: La vida dins' y uno de sus encartes, 2017

En cuanto a la disposición de las imágenes hacia el final del trabajo, nos hemos inspirado en el fotolibro *Le Feu* (2018) de Pauline Hisbacq -el cual tiene cierta similitud con la disposición de Carmen Winant- en el que crea sinergias y nuevos imaginarios a través de diferentes fotografías tomadas de Internet. Es interesante cómo se aleja de la disposición convencional y trata de jugar con el espacio que otorga la hoja de papel, haciendo del blanco de ésta un componente más de la narrativa. A su vez, el pequeño tamaño elegido de las imágenes permite que en la doble página puedan caber más que de normal, permitiendo una correlación entre más fotografías. En relación con nuestro fotolibro, los huecos en blanco que se consiguen a través de esta disposición toman un paralelismo con la ligereza que se adopta una vez operada, a medida que los meses pasan y la condición física y psicológica mejora.



Fig. 24 & 25 *Le feu*, 2018. Pauline Hisbacq.

2.1.3. La videoinstalación

Además del objeto fotolibro, este proyecto fotográfico también adopta el formato de videoinstalación. El objetivo de mostrarlo también de esta forma nos interesa en tanto que este Trabajo Final de Grado nos pueda servir desde diferentes planes de explotación artísticas, así como trabajo de experimentación con diferentes soportes y espacios.

Los discursos artísticos y exposiciones de las últimas décadas del siglo XX y las del siglo XXI han ido cada vez arriesgando más sus propuestas o bien se han ido adueñando más de los espacios en los que se muestran. La denominación de instalación, no obstante, es cada vez más ecléctica e inestable. Los orígenes de su utilización se remontan a los años 60 hacia delante, teniendo un paralelismo con movimientos artísticos como la performance, la pintura de acción, el fluxus, el minimalismo, el dadaísmo o el arte conceptual, los cuales subrayan al arte como proceso más que como objeto final (Van Saaze, Vivian 2013: 17). No obstante, es en los años 70 cuando más peso empieza a cobrar la instalación, asumiendo un discurso político que propugna la liberación de las obras de arte del estudio y las instituciones (Reiss, Julie 1999: 21).

La videoinstalación se acuña ligeramente posteriormente a este contexto -década de los 80-, aunque se empieza a gestar paralelamente a estas experimentaciones artísticas en los 60, donde lo procesual y la experiencia inmediata tienen una mayor

relevancia en las prácticas artísticas. Esto tiene que ver, en parte, con el auge de la posmodernidad, donde los límites entre las disciplinas artísticas se difuminan cada vez más. A diferencia de los preceptos del arte de la Modernidad (finales del siglo XIX y principios del XX) donde se exige una pureza y una búsqueda de la esencia de los géneros artísticos, en la era posmoderna se revierten estas normas y se da paso a la combinación de disciplinas, generando nuevas narrativas y estilos. Así es como se desarrolla el cine experimental, que pasará a llamarse Cine Expandido -término acuñado por el artista Stan VanDeerBeek en 1965- y que culminará con la videoinstalación como máxima expresión.

El Cine Expandido se caracteriza por excederse y cambiar la naturaleza del ritual cinematográfico (Linares, Agustín y Haro, Salvador 2017: 2), permitiendo la mezcla entre artes multimedia -como cine, vídeo y ordenadores- y eventos públicos. Este fenómeno aparece como reacción a la rigidez del dispositivo cinematográfico y como respuesta experimental a través de las posibilidades expresivas del vídeo, no sólo a nivel temporal, sino también espacial. Para la videoinstalación el espacio situado que se ocupa es de especial relevancia para la experiencia sensorial de la obra, ya que en contraposición con la sala de cine, la espectadora de la videoinstalación es interpelada a activar la obra, a recorrerla de alguna forma.

Josu Larrañaga (2001: 31) afirma que en la instalación se otorga una importancia especial a aquello que se está mostrando, una dignidad a la obra artística, por lo que es esencial saber cómo disponer los materiales en el espacio. A su vez, Bishop (2005: 11) apunta que otra de las características más importantes del arte instalativo es la idea de descentrar al sujeto, rompiendo con la perspectiva centralista del Renacimiento. Esto tiene especial relevancia a finales de la década de los 60, cuando se intensifican los estudios de género y poscolonialismo en la crítica artística; la descentralización del sujeto en las obras instalativas es una forma de rebelarse contra la idea de mirada frontal masculina y panóptico, a la vez que romper con la racionalidad y autoconsciencia del sujeto cartesiano (*pienso, luego existo*) (Bishop, Claire 2005: 13). Asimismo, es un reflejo del auge de la filosofía postestructuralista que propugnan autores como Foucault, Derrida o Barthes, los cuales afirman que cada sujeto está dislocado y dividido y que la forma correcta de observar la condición humana es a través de la fragmentación y la descentralización

del sujeto (Bishop, Claire 2005: 13). De esta forma, se pretende romper con la tradición centralista masculinizada en el arte, alegando que no hay una única y correcta forma de ver.

Además de experimentar con el carácter espacial, la videoinstalación también rompe con la linealidad narrativa clásica, permitiendo restablecer las formas de producción y recepción de las piezas audiovisuales. Teniendo en cuenta que la espectadora puede acceder y abandonar la obra con libre albedrío, se imposibilita la coherencia narrativa lineal, por lo que los artistas que usan la videoinstalación suelen potenciar las hipernarrativas -metáforas, reiteraciones, símbolos, asociación de ideas, relativización de las tramas o favorecimiento de lo conceptual- (Alonso, Rodrigo 2005), permitiendo que la espectadora haga sus propias conexiones. A su vez, esta obra audiovisual suele ir acompañada de soportes objetuales o demás medios espaciales que ahondan en la posibilidad de generar vínculos y enlaces entre lo que se proyecta -o se ve en dispositivos digitales/analógicos- y los elementos tridimensionales, potenciando la videoinstalación como una experiencia performática (Alonso, Rodrigo 2005).

Con la intersección cada vez mayor de los medios informáticos a partir de los 80/90, aumenta la experimentación a través de los soportes digitales como los ordenadores o los teléfonos, que se integran con otras disciplinas artísticas como la videoinstalación. Esta irrupción e hibridación de las herramientas digitales con otras formas de arte tiene especial correlación con la videointalación que presentamos para este Trabajo Final de Grado, en tanto que se produce a partir de una web para luego ser grabada y convertirse en una vídeoinstalación.

Cabe añadir que la forma de entender la exposición del discurso artístico fuera de lo establecido, junto con la utilización y experimentación del vídeo, está estrechamente ligada con el movimiento artístico feminista a partir de finales de los años 60. En este contexto, el cuerpo propio es revalorizado como espacio de creación artística y surge la necesidad de experimentar con la identidad sexual y de representar el cuerpo fuera de la mirada *masculina* hipersexualizada uniforme. El uso de instalaciones, videoinstalaciones, videoarte, *performances* o happenings -entre otras formas de expresión- para denunciar temáticas tabús, criticar el orden patriarcal o

colonial y reivindicar la apropiación de la representación se convierten en discursos artísticos esenciales que generan un proceso de reflexión y descomposición en torno a las estructuras consideradas 'naturales' del sistema.

En ellos, el vínculo entre arte y vida deviene sustancial y la incorporación del propio cuerpo a la obra es una forma de autoconocerse y de canalizar todos aquellos significados patriarcales que influyen en su vivencia (Ferrer Sánchez, Ana 2015: 17).

Como ejemplo pionero de estas prácticas artísticas feministas en el que se experimenta a través de la instalación y la performance está el llamado *Womanhouse* (1971-1972), dirigido por las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro, fundadoras del Feminist Art Program en el Instituto de Artes de California (CalArts). En él, 23 mujeres se concentran en un espacio abandonado durante tres meses para reflexionar, denunciar y criticar a través del arte diferentes capas del patriarcado.

Otro de los grandes ejemplos son las las obras videoinstalativas de la artista Joan Jonas (1936-). El proceso de trabajo de la artista es muy holístico, por lo que no duda en integrar y combinar diferentes disciplinas. En sus vídeos suele incluir *performances* e instalaciones, desafiando las clasificaciones convencionales como géneros independientes. En la obra *Vertical Roll* (1972), Jonas desafía los estereotipos presentes en los medios de comunicación a través de un cuerpo móvil y dividido, que se mueve y se aleja de la quietud y pasividad de la imagen. Para ello, combina *performance* y vídeo, realizando una pieza videoartística en la que el cuerpo toma un papel principal como espacio desde el que denunciar. No se trata de una videoinstalación como tal, pero sí que toma mecanismos experimentales a partir de la imagen en movimiento y de la narrativa que son de interés para nuestro trabajo.



Fig. 26 Proyección de *Vertical Roll* (1972) en MIT Arts Center (Cambridge), 2012. Joan Jonas

Por último, como ejemplo videoinstalativo contemporáneo tomamos como referencia la videoinstalación *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo* (2020) de la artista visual Helena Vinent (Barcelona, 1988). Vinent trabaja en torno a la construcción identitaria de los cuerpos disfuncionales dentro de una sociedad capacitista; aproximándose a la idea de la construcción humana y posthumana desde su posicionamiento político como persona sorda e investigando en torno a la idea de lo protésico, lo cyborg y lo tecnológico. En *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo* (2020) pone el foco en instrumentos no biológicos como los subtítulos o las prótesis auditivas, necesarias en su comunicación diaria; para ello, realiza una videoinstalación en la que combina esculturas llenas de tumoraciones de carácter clínico con vídeos con entorno 3D en los que cuestiona la idea de lo que es un cuerpo completo. La obra ha sido seleccionada este año en la exposición Generación 2021, organizada por La Casa Encendida (Madrid).

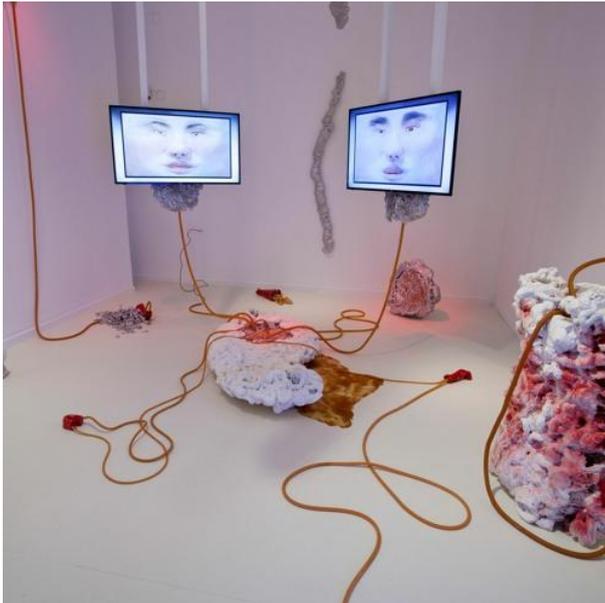


Fig. 27 *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020. Helena Vinent



helenavinent Más fotografías de la instalación "La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo" en [@lacasaencendida](#) de Madrid, en el marco de la exposición Generación 2021.

Esta instalación se aborda desde la teoría crip-queer y mi posicionamiento político como persona sorda y mi dependencia de instrumentos no



Les gusta a [to_kosie](#) y 237 personas más

25 DE ABRIL



Añade un comentario...

[Publicar](#)

Fig. 28 Captura de Instagram de *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020. Helena Vinent

2.2 Investigación sobre el tema elegido

Para la investigación de este proyecto se ha realizado una revisión bibliográfica en torno a cuestiones como el cuerpo, la cirugía, el género o el xenofeminismo, temáticas que van directamente ligadas con aquello que se quiere transmitir en el fotolibro y la videoinstalación, realizados para este Trabajo Final de Grado. Estos temas son abordados por filósofas como Foucault, Butler, Haraway, Preciado o Hester. Así pues, vamos a analizar algunas de sus teorías aplicables a nuestro trabajo; haremos especial hincapié en la filosofía de Foucault como punto de partida, ya que sus estudios sobre el cuerpo y el poder han influido fuertemente en el pensamiento de las feministas postestructuralistas. Posteriormente, recogeremos conjuntamente el pensamiento de estas filósofas, extrayendo las reflexiones que nos interesan para la realización de nuestras obras artísticas.

2.2.1 Foucault: cuerpos y poder

La analítica de Michel Foucault en torno a los cuerpos y el poder resulta esencial para la filosofía de mediados de siglo XX hasta ahora y, aunque en un principio no va dirigida a los estudios de género, muchas filósofas feministas han integrado estas ideas sobre poder, cuerpo y subjetividad en sus obras, en tanto que el género implica una relación social marcada por desigualdades. Ciertamente es que, las visiones dentro del feminismo son diferentes (sobre todo entre las estructuralistas y las postestructuralistas), pero todas ellas han encontrado en la filosofía de Foucault puntos desde los que poder reflexionar y analizar para ser integrados en las complejidades teóricas del feminismo. Así pues, es importante hacer un repaso por diferentes cuestiones de la filosofía foucaultiana que son útiles en nuestro estudio.

La perspectiva de Foucault rompe con el enfoque clásico del poder en tanto que analiza más allá de lo macro, es decir, de las estructuras sociales como el Estado, las clases políticas etc. y se inmersa también en una perspectiva micro desde la que estudia al sujeto, el cual afirma está atravesado por relaciones de producción y significación (Piedra Guillén, Nancy 2004: 126) y por ende, por relaciones de poder que determinan la manera en la nos relacionamos. Esto es importante, en tanto que

nos permite hacer un estudio más diferencial y no tan general de las relaciones de poder.

Este poder está presente en todas las manifestaciones sociales tomando diversas formas como discursos, normas, valores, instituciones, etc. que se erigen como verdades inquebrantables a base de ser legitimadas e institucionalizadas desde las redes dominantes. De esta forma, Foucault advierte que el sujeto es subjetivado a través del discurso y atravesado por unos *saberes* resultado de las relaciones de poder (Foucault, Michel 1999: 34).

Así pues, una de las metodologías claves de Foucault para deconstruir estos saberes y discursos erigidos como hegemónicos en un contexto determinado es la *genealogía*, la cual recupera el pasado para explicar hechos del presente. Esta metodología, según Nancy Piedra (2004: 136), es muy útil para los estudios de género, en tanto que busca en los orígenes de las cosas para entender nuestro contexto e indaga “en lo que siempre existió pero estuvo oculto por los discursos de poder-saber” (126). Foucault (1999: 21) afirma que, para que una historia sea efectiva y crítica hay que mirarla de muy de cerca para después tomar distancia, revolverse en la decadencia y sospechar de las verdades del pasado, todo ello con el objetivo de poder demostrar los juegos de la verdad y el poder que han marginado históricamente a los cuerpos dominados. Es por ello que posteriormente analizaremos brevemente el papel del pecho *femenino* históricamente, con el objetivo de hallar un análisis crítico sobre esta parte del cuerpo tan atravesada por los poderes patriarcales. Este análisis es positivo, ya que permite denunciar y develar los discursos hegemónicos del antropocentrismo (Rodríguez; 1999: 141).

Para Butler (2006: 66), esta metodología es muy apropiada, ya que converge con un análisis de las mujeres sin componentes esencialistas, denominándola la “genealogía de la ontología del género”. Al ser histórica y situada, hay una diversidad de procesos y de inscripciones determinadas que permiten alejarnos de la generalización problemática de la experiencia femenina, siendo a la vez consciente del dispositivo de género como dispositivo de poder (Amigot Leache, Patricia & Pujal, Llombart Margot 2006:109).

Como bien se ha dicho anteriormente, Foucault hace un profundo análisis en torno al cuerpo, pues es uno de los espacios centrales donde se instaura el poder. Para la realización de este trabajo nos interesa parte de su abordaje, ya que nuestras obras artísticas muestran y reflexionan en torno a una transformación del pecho a través de la cirugía, que si bien se trata de una decisión *propia*, no deja de estar traspasada por significados y poderes. Foucault habla de *los cuerpos dóciles* como instrumentos instaurados en la sociedad que no dejan de estar disciplinados, moldeados, intervenidos, manipulados o transformados de acuerdo a unos requisitos e ideales de un contexto social determinado (Piedra, Guillén Nancy 2004: 128). Esto podría aplicarse claramente a los cuerpos feminizados, que tomando la perspectiva del biopoder de Foucault, son cuerpos objetivados, regulados y disciplinados (Piedra Guillén, Nancy 2004: 130).

No obstante, es muy interesante la reflexión que hace Foucault en torno a la resistencia como elemento que siempre está interno en el poder. Es decir, que a pesar de que el poder ejerce una fuerza sobre el sujeto, esta no tiene por qué ser siempre estática, puede transformarse y revertirse. Esta tensión entre las configuraciones sociales y la posibilidad de crear otras formas de vida es acogida, en buena medida, por el feminismo postestructuralista, en tanto que permite atender a la multiplicidad de las experiencias de las mujeres (Amigot, Leache Patricia y Pujal, Llobart Margot 2006: 115). De esta forma, podemos pensar en esta transformación corporal quirúrgica como una decisión que forma parte de los dispositivos de poder, como un *cuerpo dócil* que no deja de estar atravesado, pero sin presuponer que se trata de un cuerpo pasivo y sin poder de decisión. Lois McNay (1992), es muy crítica con la asunción de algunas partes del feminismo en la que toman este *cuerpo dócil* de Foucault como la única forma de ver el cuerpo femenino, ya que presuponen que este no tiene independencia y considera que es una limitación que bloquea el uso político emancipatorio por parte de las mujeres (McNay, Lois 1992).

De este modo, la resistencia es importante porque trata de buscar libertad frente a la técnica del dominio, permitiendo a cada sujeto femenino actuar por su cuenta o con ayuda de otros/as. Este análisis se puede aplicar a cómo una transformación de una parte sexuada a través de la cirugía puede tratarse de una *técnica de sí*, que

aunque no resulta resistente ante los entramados del poder, se hace con la voluntad de vivir más libre. Rosa María Rodríguez (1995:195) afirma a colación de la filosofía de Foucault que “la producción de nuevas subjetividades puede afirmar espacios de autonomía, prácticas de libertad, no contra el poder ni fuera del poder, sino a través de él, en su reversibilidad dinámica y reiterada.” Esta reflexión entra en relación con nuestro trabajo, ya que entendemos que esta decisión propia no está fuera de las relaciones de poder, pero supone un espacio de autonomía para el propio sujeto, una libertad dada con el nuevo cuerpo.

2.2.2 Breve historia del pecho femenino

De acuerdo con la lógica de Foucault para desengranar las verdades dadas a través de la *genealogía*, nos disponemos a hacer un pequeño recorrido histórico en torno a la percepción del pecho feminizado. Actualmente, en occidente, este está sexualizado por la mirada masculina, pero en otras partes del mundo no es así, por lo que no se trata de algo universal e inamovible, sino de algo que se ha ido contrayendo a lo largo de décadas y décadas.

Marilyn Yalom, en su libro *Historia del pecho* (1997), hace un estudio intenso sobre este desde una perspectiva de género, con el objetivo de mostrar la arbitrariedad con la que se ha ido suponiendo al pecho en occidente desde la mirada patriarcal. Con estas suposiciones a lo largo de la historia, el pecho femenino siempre ha tenido que estar al servicio de ellos, de sus formas de ver, de sus deseos.

Yalom (1997: 16) apunta que esta parte del cuerpo siempre se ha calificado de ‘buena’ o de ‘mala’ de acuerdo con los intereses patriarcales, religiosos y políticos; desde el mismo Génesis bíblico, se habla del pecho de Eva como algo ‘malo’ en tanto que es seductor y tentador, tomando el paralelismo de la manzana de la tentación (Yalom, Marilyn 1997: 16). Esta visión del pecho relacionada con el sexo y la violencia también se ha podido encontrar en escritos judíos, en un sinfín de obras artísticas y desde hace décadas no deja de reforzarse en los medios de comunicación, el cine, la publicidad, etc.

Por otra parte, el pecho es 'bueno' cuando tiene la función de amamantar a un recién nacido o toma la alegoría de amamantar a toda una nación o comunidad religiosa. La madre se toma como figura idílica en tanto que permite la supervivencia del niño, como lo es la virgen María o la madre de Jesús, hace 5000 años (Yalom, Marilyn 1997: 17). O como en la Revolución Francesa hace 200 años, la mujer con el pecho al descubierto se toma como símbolo de libertad, del bienestar social, puesto que Rousseau deja claro en sus escritos que un pueblo cuanto mejor está es cuando la Nación amamanta a sus ciudadanos; de esta forma, el pecho femenino se democratiza (Yalom, Marilyn 1997: 18).

La mirada médica también potencia esta perspectiva patriarcal del pecho femenino a lo largo de la historia. En el siglo XVIII, los consejos médicos hacia esta parte del cuerpo hacen de la mujer un elemento de procreación y nutrición. Siglos más tarde, los estudios psicológicos y de psicoanálisis como los de Sigmund Freud toman al pecho femenino como la pieza principal que influye en el desarrollo emocional y sexual del niño (Yalom, Marilyn 1997:19). El estudio de Melanie Klein en este campo psicoanalítico es de gran importancia, en tanto que es pionera en revertir y cuestionar exhaustivamente las afirmaciones que Freud da por hecho sobre el pecho femenino y sobre la anatomía de la *mujer*. Mientras que para Freud el desarrollo psicosexual se centra en el hombre y en la carencia que tiene la mujer sin el pene, Klein desarrolla la idea de envidia del pecho y de la capacidad gestadora de algunas *mujeres*, estableciendo una mirada pecho-madre-céntrica para hombre y mujer. Estos estudios serán muy importantes para introducir una mirada feminista dentro de los estudios psicológicos y psicoanalistas sobre el pecho femenino.

Cabe añadir cómo el pecho empieza a tener imposiciones estéticas cada vez más aceleradas a partir del siglo XIX con la llegada de la era industrial y postindustrial. De acuerdo con los intereses comerciales capitalistas y a través de la publicidad, se empiezan a vender en masa prendas interiores para la mujer para realzar o estetizar sus pechos, intensificando el control sobre ellos, siendo cada vez más de todos (Yalom, Marilyn 1997: 20). Hacia la segunda mitad del siglo XX, el cánón estético de la mujer vira hacia el pecho grande y el cuerpo delgado, potenciado por los medios de comunicación, que lo enmarcan como el cuerpo femenino normativo y deseable hasta nuestros días (Yalom, Marilyn 1997: 21).

2.2.3 Pensar el cuerpo desde el feminismo postestructuralista hasta el xenofeminismo: estado actual del debate

Una vez reflexionado en torno al cuerpo desde una mirada foucaltiana y haber realizado un breve recorrido histórico sobre el pecho *femenino*, nos disponemos a analizar el cuerpo desde una perspectiva feminista postestructuralista y xenofeminista.

El pensamiento teórico-filosófico postestructuralista surge en un contexto de globalización donde existe una emergencia de nuevas identidades y diversidades culturales (Zambrini, Laura y Ladevito, Paula 2009). Frente a la crisis de las principales instituciones que constituyen el pensamiento racional de Occidente y el surgimiento de diferentes coyunturas como pueden ser las nuevas formas tecnológicas y productivas, la disolución de las fronteras, etc. las sociedades se adentran en un nuevo paradigma donde la configuración de las identidades se remodela; se acentúan los particularismos, la diferenciación y la heterogeneidad (Zambrini, Laura y Ladevito, Paula 2009). De acuerdo con estos cambios socioeconómicos y culturales, la idea de sujeto cambia y también la forma en la que se le teoriza y estudia, cuestionando los esquemas binarios modernistas y centrándose en la libertad individual de cada sujeto.

En este contexto, surge un nuevo pensamiento teórico y filosófico feminista, el feminismo postestructuralista, que deconstruye los elementos de sexo y género y cuestiona los esencialismos y naturalismos de la identidad sexual y de la categoría mujer (Zambrini, Laura y Ladevito, Paula 2009). De esta forma, permite crear un discurso social feminista que abraza más singularidades y rompe con el determinismo biológico precedido por el feminismo modernista o el patriarcado.

Una de las pioneras referentes en el pensamiento feminista postestructuralista es Judith Butler (1956-), que a través de su *teoría performativa de la identidad* pone al descubierto la construcción naturalizadora del *sexo-género* y de la heteronormatividad. Apunta que, en base a repetir forzosamente las *performances* o actuaciones de género, se crea la ilusión normativa de esencia mujer/esencia hombre, perpetuando los discursos de diferencia sexual en el que se marginan los

sujetos disidentes que desestabilizan la estabilidad jerárquica del género (Butler, Judith, 2006: 19). Para Butler (2006: 58), tanto sexo como género están contruidos y no existen bajo un campo prediscursivo, son impuros, pues ambos se materializan a partir de simbologías e imaginarios. Para las feministas postestructuralistas el cuerpo es un campo de batalla, un lugar que construir y *conquistar*.

El análisis de Butler es esencial para la investigación de este Trabajo Final de Grado, puesto que nos permite ver el cuerpo más allá de la biología y de los binarismos de sexo/género; Butler cuestiona las *verdades* científicas y concluye con que “el cuerpo es la instancia en la que el poder se materializa” y a la vez desde donde también se puede disidir -manteniendo así una estrecha relación con la visión foucaltiana-.

Algunos años antes de que Butler escriba sobre estas teorías en *Gender Trouble* (1990) o *Bodies that matter* (1995), Donna Haraway escribe *A cyborg manifesto* (1984), considerado uno de los libros feministas más transgresores hasta la fecha desde donde imbrica conceptos como tecnología y género. Hasta el momento, las corrientes feministas habían visto a la tecnología desde una postura pesimista y tecnofóbica, asumiéndola como una herramienta patriarcal (Salido-Machado Elena 2007: 49), pero desde los 90 esta idea cambia, la tecnología se vuelve un instrumento optimista y utópico para el (ciber)feminismo, hecho estrechamente ligado con la repercusión de los escritos de Butler y Haraway.

El cyborg de Haraway es un “irónico mito político fiel al feminismo”, “un híbrido de máquina y organismo” (2020: 13), alejándose de la visión tradicional esencialista. Haraway habla de un mundo de posibilidades, de imaginación, de transformación social a partir de contradicciones e identidades parciales; aboga por no tener una visión única de las cosas (Haraway, Donna 2020: 30) y romper con los mitos totalitarios que han atado históricamente a las mujeres. *El manifiesto cyborg* (1985) nos permite ver más allá de lo absoluto, ser conscientes de la diferencia y entender el espacio que ocupan las mujeres, *queers* y demás sujetos disidentes en un mundo “tan íntimamente reestructurado a través de las relaciones sociales de ciencia y tecnología” (Haraway, Donna 2020: 65). De esta forma, Haraway pone el foco en las complejidades y posibilidades de vivir en una sociedad donde cada vez las personas

y las máquinas se hibridan más y cómo esto también significa un horizonte abierto para la política feminista. Para el presente trabajo, *El manifiesto cyborg* (1985) resulta especialmente influyente, en tanto que plantea un espacio esperanzador entre avances tecnológicos y feminismo y lo hace a través de una dialéctica muy creativa. Así pues, es precursora en ayudarnos a repensar las formas de apropiarnos y acercarnos a la cada vez más inmersión de las TIC, la digitalización y los espacios virtuales desde una perspectiva de género y postcolonialista.

Siguiendo la línea teórica de la problematización del cuerpo desde el feminismo, es esencial hablar de la filosofía transfeminista y *queer* de Paul B. Preciado, quien a través de sus textos y sus acciones replantea la idea de cuerpo como nunca se había hecho hasta ahora. A partir de la idea de *performatividad del género* de Butler, Preciado (2002: 25) añade que el cuerpo también es construido como arquitectura política, ya que es fragmentado en partes duales como placer/dolor, masculino/femenino, permitido/no permitido, etc., dándose el género también en la materialidad de los cuerpos. Así pues, Preciado ve tanto en el debate esencialista como el constructivista formas de esencializar los cuerpos -puesto que se presupone un cuerpo natural atravesado por valores y significados- e incorpora al debate el cuerpo que es modificado por intervenciones quirúrgicas o los avances en la transformación de los órganos sexuales (Medina-Vicent, Maria 2016:11). De esta forma, muestra que el género no es únicamente el que se construye, sino que también lo es el cuerpo orgánico, a través de fármacos y bisturís (Medina-Vicent, Maria 2016: 11).

Preciado continúa esta reflexión afirmando que si el cuerpo puede ser moldeado quirúrgicamente, decir que el sexo es prostético no es un disparate, ya que la misma intervención demuestra la artificialidad de los sexos al poder cambiarse a golpe de bisturí (Preciado, 2002: 110) y desmitifica la naturaleza de los cuerpos. Este análisis resulta muy útil para el presente Trabajo, en tanto que Preciado hace énfasis en las tecnologías del cuerpo y en el impacto que tienen en la subjetividad. El fotolibro y videoinstalación muestran, a través de la imagen, un cuerpo moldeado quirúrgicamente; un organismo que, adoptando una nueva forma, se percibe y se vive de forma diferente, ocupa el espacio de forma diferente, su expresión de género es diferente.

Por último, es esencial hablar sobre el papel del xenofeminismo en el actual debate feminista en torno al cuerpo. El xenofeminismo surge en 2015 por el colectivo Laboria Cuboniks, siendo una respuesta feminista a la medida de las condiciones tecnopolíticas contemporáneas, en las que combinan las contribuciones del ciberfeminismo, el posthumanismo, el aceleracionismo, el neorracionalismo, el feminismo materialista y otras corrientes de pensamiento (Hester, Hellen 2018: 13). Las xenofeministas se definen como tecnomaterialistas, antinaturalistas y abolicionistas de género y ven la tecnología como una herramienta para emanciparse y transformar la opresión.

Aquello que más nos interesa para la investigación del presente Trabajo Final de Grado es la forma en la que el xenofeminismo construye un feminismo adaptado a los cambios sociotecnológicos de la era contemporánea. Constatan que “nada es tan sagrado que no pueda ser rediseñado para ampliar nuestra libertad” y rechazan la idea de aceptar que la naturaleza sea siempre el límite de cualquier imaginario emancipatorio (Hester, Hellen 2018: 23). A su vez, declaran la necesidad de que la tecnociencia se enlace con un pensamiento político y teórico colectivo en el que mujeres, *queers*, trans y disidentes de género tengan un rol sin paralelo (Laboria Cuboniks 2015).

Las xenofeministas critican a los proyectos fundados en las ideas de naturaleza y pureza como límites políticos e ideológicos, puesto que la glorificación de lo ‘natural’ o ‘dado’ -en el caso del género o la diversidad funcional- supone un castigo conservador para aquellos sujetos que salen de los marcos normativos (Hester, Hellen 2018: 30). No niegan que exista en la realidad un estrato biológico que haga que ciertos cuerpos tengan ciertas capacidades o propensiones, pero sí que cuestionan que ello tenga que ser fijo e inamovible por su carácter biológico, poniendo en entredicho las ‘verdades’ absolutas sobre las concepciones de la corporalidad -que en muchos de los casos son ideológicas- (Hester, Hellen 2018: 31).

Así pues, plantean la necesidad de “recapturar la biología para la teoría feminista” y constatan que la biología no es sinónimo de determinismo ni de destino, ya que puede ser transformada por la técnica (Hester, Hester 2018: 32). Esto tiene una

fuerte relación con la teoría que se pretende expresar en los trabajos artísticos que presentamos. En ellos (aunque más explícitamente en la videoinstalación), se plantea la reducción de pecho realizada como una posibilidad para alcanzar otra realidad; la mutabilidad del cuerpo como una liberación. Las xenofeministas (2015) hacen énfasis en “la mutabilidad constitutiva de los cuerpos, las identidades y los distintos procesos que contribuyen a moldearlos; reconocen la pluralidad de la diversidad de género”. Sin olvidar todo aquellos significados que influyen en la experiencia del propio cuerpo, pero acompañando y apoyando a aquellos sujetos que deciden cambiarlo.

2. Theoretical framework

This project is constructed firstly on the basis of a documentary photobook and a video installation exhibition that shows the process of recovery after a breast reduction. The exploration of gender in one's own body has been a very present issue in this artistic project, since the female breasts are crossed by many meanings given by a determined patriarchal and capitalist socio-political structure. Foucault re-signifies the term 'biopolitics' to talk about how political powers delimit and determine the way in which bodies are perceived, used, validated, and so on. This premise is applicable to how different powers use, appropriate, perceive and sexualise female breasts and influence how these breasts are then experienced in one's own body. Prior to researching this photographic and video installation project, we will discuss the role of documentary photography and self-portraiture as a resource for exploring gender, and we will review the formats of the photobook and video installation as means of expression for this work.

2.1 Research on the type of work we are going to do

2.1.1 Documentary photography and self-portraiture as an exploration of identity

The use of documentary or self-portrait photography as a mechanism for exploring gender, the body and identity dates back to the end of the 19th century. This is a time when photography began to be popularised and democratised, making its use increasingly easier and more manual, a fact that allowed cameras to reach wider social circles and to become less elitist (Muñoz-Muñoz, Ana M. and Barbaño, María 2012: 3). Although in the beginning, photographic portraits and self-portraits were made to manifest a power or social position -bringing their use closer to that of painting-, over the decade's photography began to be used as a tool for representing the 'self', beyond the archetypal representation of the subject.

A pioneering example of experimentation in self-portraiture and gender experimentation is the Norwegian photographer Marie Hoeg (1866-1949), whose images were discovered in the 1980s, taken by her and her partner at the end of the 19th century in their studio, in which they appear subverting gender roles, playing

with ambiguity. These images represent a profound investigation into identity and question the supposedly immovable truths of identity, becoming one of the most important historical documents within the LGBTQI+ collective and the feminist movement (Galaxina, Andrea 2020: 10).



Fig.1 *Untitled*, 1903. Marie Høeg



Fig.2 *Untitled*, 1903. Marie Høeg

We can see the importance of women portraying themselves, leaving aside the passive role in which they construct their image. The history of art, appropriated by the heteronormative male gaze, has perpetuated imaginaries of women that have limited their subjectivity and objectified them to satisfy males desire and visual pleasure. This imaginary emphasizes the control of feminised bodies and reduces them to mere showcases to be seen, as Laura Mulvey (1975) rightly states about the female subjects that appear in Hollywood cinema.

During the twentieth century, many artists wanted to question or challenge the established image imposed on them, using photography as a mechanism to deconstruct gender and explore the body. Self-fictionalised self-portraiture, although not explored on a technical level in this photographic work, is important to consider as an artistic tool that questions immovable and essentialist gender identities.

A precursor of this type of photography is Claude Cahun (1894-1954), who introduces a photographic oeuvre that could be considered a precursor to queer theory, postulating the postmodernist possibility of a plurality of gender identities and

identifications. Cahun's self-portraits, dating from the first decades of the twentieth century, reveal the instability and artificiality of the male/female duality and an opportunity to alter the heterosexual order (Ballestín Cucala, Cristina 20: 234). It does so from the private space and from the bodily space, two interrelated places from which subjectivity can be constructed in freedom, without the gaze of others.



Fig. 3. *Self Portrait*, Claude Cahun



Fig.4. *Self Portrait*, 1925. Claude Cahun

These experimental manifestations intensified from the 1970s onwards when the image - whether for documenting performances, body art or everyday scenes - took on an even more important role for the feminist movement and the LGBTQ+ collective. Art - and especially the image - becomes the perfect tool for subverting gender roles, making visible and re-appropriating one's image. Pultz (2003: 146) states that what differentiates this documentary photography from traditional photography is that the photographer rejects the status of the objective observer and acknowledges her emotional, economic and political ties to the substance of her themes. In this way, not only evidence or events are shown, but the role of the photographer is an active role from which to denounce situations, express her ideology or present her thoughts. The use of the body to demonstrate against patriarchal values through the image will be essential in these decades up to the present day.

An example of these documentary practices are the images of the Canadian photographer Alix-Cléo Roubaud (1952-1983), who suffered from lung disease and chronic depression. Her self-portraits and documentary images, mostly taken in the domestic space, are accompanied by diary-like texts in which she talks about her moods, her illness and her photography. Although Roubaud's artwork is not presented with a political character, it can be analysed from a gender perspective how the artist uses photography to construct her image, despite the internal fragmentation she feels. That is why I am interested in choosing her as an artistic reference, since she works in analogue and in black and white on bodily processes, mourning or her emotions. And it is through documentary and self-portrait photography (taken in a domestic, everyday space) and text that she tries to find herself.



Fig. 5 'Si quelque chose noir', 1980. Alix Cléo Roubaud



Fig. 6 *Untitled*, Selfportrait, 1980. Alix Cléo Roubaud

Another important reference in the subjective documentary photography of those decades is Nan Goldin (1953-). Through the series of photographs she took of the New York counterculture of which she was a part, its circles and its everyday life, she emotionally approached the photographed reality. What interests us in this work on Goldin is how she exposes her privacy and makes visible what is underrepresented. Gender violence, toxic love, dependence or depression are some of the themes she shows in her photographs in which she is also represented, allowing us to reflect on the limits of what is public and what is private and what should or should not be shown (Clemente, M^a Dolores, Febrer-Fernández, Nieves, Martínez-Oña, M^a del Mar 2016: 86).



Fig. 7 *All by Myself*, 1993. Nan Goldin



Fig. 8 *Heart-Shaped Bruise*, 1980. Nan Goldin

Through this exhibition of intimacy and everyday life, the artist recounts her own life and conveys how she perceives it, evidencing her desire to capture her own image and express it to others (Clemente, M^a Dolores, Febrer-Fernández, Nieves, Martínez-Oña, M^a del Mar 2018: 86). This process of selecting what is to be shown implies, in turn, a subjective construction of reality, so that the apparent objectivity of documentary works is blurred. Sontag (2003: 57) affirms that what is represented in photography can never be a transparency of what has happened, since photographing implies framing and this is equivalent to excluding; in this way, the photographs resulting from the works of documentary photographers are always a reflection of their thoughts and their way of positioning themselves and understanding reality.

Thus, documentary photography does not imply truth, since every creative act involves a manipulation of reality (Fontcuberta, Joan 2002: 126), constructing the specific story that the artist wants to tell. This is important to bear in mind insofar as this photographic work, which is proposed as a document of what happened, is at the same time a construction of the message that is to be transmitted.

2.1.2 The experimental photobook

The presentation of this documentary project is made, on one hand, through a photobook. The choice of this artistic object to show the photographic project has to do with the narrative possibilities presented by this format.

The first publication of a photobook, called *Photographs of British seaweeds: cyanotype printing*, dates from 1843 and is scientific; the author Anna Atkins created it to help this community with the knowledge of marine species. However, it was not intended for commercial use, being the photobook *The Pencil of Nature* (1844-46) by William Fox Talbot (the inventor of the calotype) the first to be commercialised. With it, in addition to making a profit, Talbot wanted to tell a story, to show through its publication the commercial use of photography and to study certain issues such as architecture, still life or the mixture between text and image (Álvarez, 2016). Subsequently, with Daguerre's invention, photography manifested itself as the result of a technology of image production and not as one of reproduction as the printing press, a fact that extols the idea of the image as an isolated and autonomous object marked to be seen (Nouzeilles, Gabriella 2016: 130).

As the decades passed, the photobook became increasingly important, especially from the 1920s and 1930s onwards. From the 1920s onwards, the idea of the photo essay, which is a set of images that make up a story, spreads, so it could be said that the photo book is an extension of this genre. Since the 1930s, this format has been increasingly used as a mechanism of political propaganda for the Nazis, the Soviet Union and Roosevelt's New Deal programme in the United States (Badger, Gerry 2010: 221). Thus, we can see how the discursive mechanisms of the photobook have long been at function, whether for political or artistic uses (without the need to be confrontational).

Gerry Badger -the co-author with Martin Parr of two of the most important historiographical books on the photobook, *The Photobook: A History Volume I* (2004) and *The Photobook: A History II* (2019) - writes about how photographs, when placed in a photobook, take on a particular meaning and how important the narrative that is traced in it is for one meaning or another to be born (2010: 223).

In this way, a clear parallelism can be found when constructing a photobook and a film, being their minimal units, the photograph and the frame, very similar (Badger, Gerry 2010: 224). On a narrative level, we are going to focus on those photo books that have a non-linear or elliptical narrative structure, as it is this structure that the present photographic project will follow. The reasons why we are interested in this

narrative is because it maintains a more poetic and open character than the linear one, which is more concrete and clear.

This non-linear sequencing has its origins in avant-garde cinema, which emerged in the 1920s (the same decade in which the photobook began to gain relevance). In this type of cinema, the narrative is ambiguous, breaking with convention and opting for new forms of storytelling that lead the spectator to pay more attention to what he or she is seeing. This narrative style was also used by the Soviets and the Nazis, who saw in montage a very powerful weapon with which to provoke the feelings they wanted to transmit; superimposing shots, lengthening them, shortening them, and so on. Thus, sequencing is essential for the final meaning of our work.

From the 1960s-70s onwards, more personal and politically critical documentary photobooks emerged, and the use of a non-linear narrative became more suggestive and effective. As a clear example, being a reference for this Final Degree Project, are the Japanese photobooks, especially those of the Provoke era (1965-1975), created by Koji Taki, Takuma Nakahira, Takahiko Okada, Yutaka Takanashi and Daido Moriyama. On the one hand, the elliptical narration in Japanese photobooks already manifests itself in the Eastern way of reading, as it is done from right to left, so that their readings in the West may be antagonistic and change with the whole meaning of the photobook. On the other hand, the photographers in these photobooks play at deconstructing the linear narrative for political and artistic purposes; their ambiguity not only confuses the reader, but also stimulates her and makes her think (Badger, Gerry 2010: 226).

Some of the reference photobooks that we are going to use for this project are the following: *Bye Bye Photography* (1972) by Moriyama is considered the most representative photobook of the Provoke era mentioned above. He uses photographs from different sources, sequencing them without any order, putting them in full bleed, with a lot of grain and out of focus (sometimes indecipherable). The photographs in this Final Degree Project follow the same line, in that they are intended to confuse the reader at first through the combination of blurred and unfocused analogue images and digital and archive images with which the aim is to

transmit the complexity of a bodily process. Although our work is not as anarchic as Moriyama's on a narrative level, his style is very powerful and inspiring.

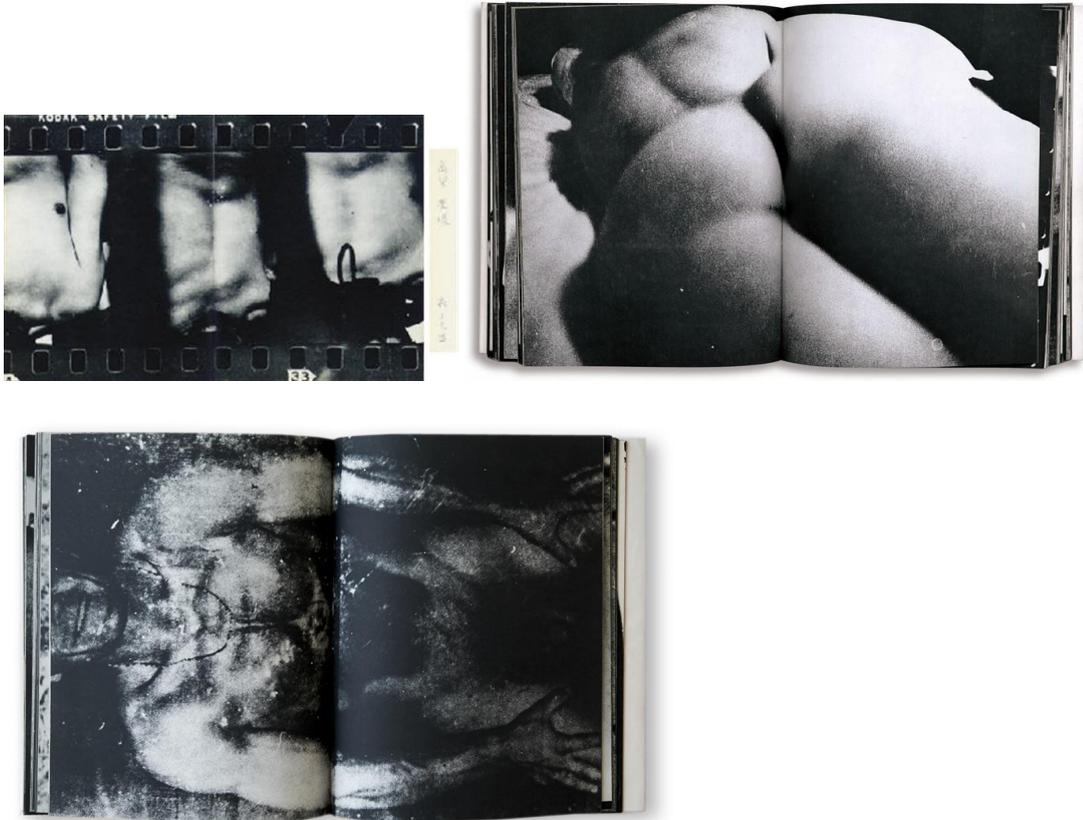


Fig. 9, 10 & 12. *Bye bye Photography*, 1972. Daido Moriyama

Another Japanese reference for the construction of the photobook is Nabuyoshi Araki with his work *A sentimental journey*. He published a first version in 1971, in which he shows photographs of him and his wife Yoko on their honeymoon; he continued this work in 1991, since Yoko died of ovarian cancer in 1990, so he combines photographs of their honeymoon, sex between them, and her last days. Finally, he re-released a version of this work in 2017 (*A Sentimental Journey 1971-2017*), in which he continues to explore the relationship with Yoko, this time also including colour photographs and paginating with a very diverse and risky rhythm. What is most interesting about this work is, on the one hand, that Araki constructs a linear narrative in which he begins with the photograph of their marriage and ends with Yoko's death; this is true in an Eastern reading, but if read in the West, the sense is completely opposite. This circular reading, in which reading it from one

sense or another it takes on different meanings, is of particular interest to us for the photobook in this work.



Fig. 13 Untitled, A sentimental Journey, 1971. Nobuyoshi Araki

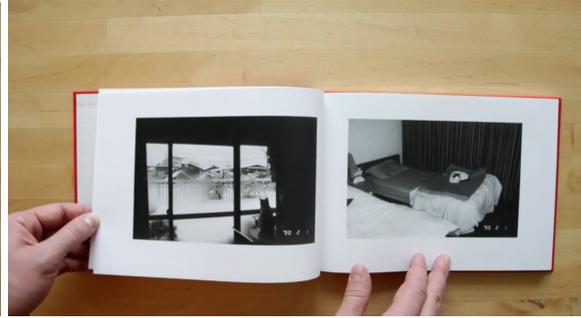


Fig. 14 Untitled, A sentimental Journey, 1971. Nabuyoshi Araki

On the other hand, the way in which he combines colour images taken with a digital camera and photographs taken in black and white and analogue is also of interest, as this is one of the characteristics that we will adopt in our photobook. The combination of both formats is typical of a technological era in which the mixture of images of all kinds is proliferating.



Fig. 15 Untitled, A sentimental Journey, 2017. Nabuyoshi Araki

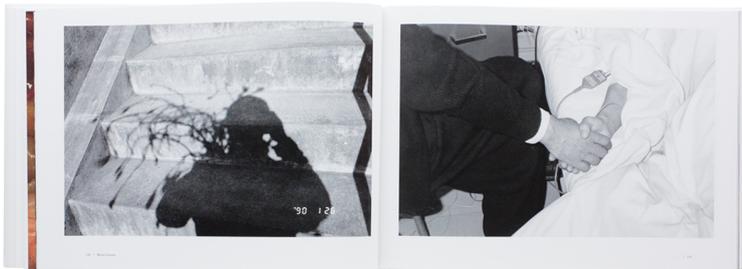


Fig. 16 Untitled, A sentimental Journey, 1971. Nabuyoshi Araki

Apart from these narrative references of the Provoke era, Carmen Winant's photobook *My Birth* (2018) has also been a great inspiration, both for the way in which she narratively poses an issue that is underrepresented in the social imaginary, and for the way she arranges the images on the page. In *My Birth* (2018), Winant shows through photographs of her second birth, intermingling them with archival ones kept by her mother where a large number of subjects can be seen in the same act of giving birth. The interesting thing about this mixture is that Winant creates a kind of collage where she breaks with the traditional arrangement of the images in the photobook and allows the viewer to trace the connections that are represented.



Fig. 17 *My Birth*, 2018. Carmen Winant

On the other hand, Winant's intention is to make visible through direct images a censored action that has become taboo: giving birth. Combining the photographs with text, she poses questions and questions the way in which childbirth has been historically represented, with the intention of generating a dialogue around it. It is therefore very inspiring how she chooses to make visible and project her voice through the reality of many women.

In addition to these more narrative aspects, Prins speaks of the hybrid and multidimensional nature of the photobook as a material object, which is an

autonomous work of art comparable to a sculpture, a film or a play. In this way, reading a photobook should lead to a multisensory experience, in which all the formal and content components complement each other so that you are immersed in what the photographer wants to convey (Nouzeilles, Gabriela 131).

Thus, in order to achieve the desired photobook object, one has to go through the materials, techniques and methods available and see which one works best among all the components (Antón, José Emilio 2012: 22). This fixation on the support has been present for a long time with Egyptian papyrus, cuneiform tablets or Aztec books, but the clear antecedents in the photobook as an experimental object are the historical avant-gardes such as cubism, futurism, surrealism or the Fluxus movement. All of them reversed what had hitherto been understood as a book and played with texts, images, materials and the arrangement of elements to create artistic works from the book (Antón, José Emilio 2012: 22).

In this way, this type of book not only experiments with the content, but also with the form, since the latter expresses something alien and at the same time a participant in the content that will be dealt with inside. Thus, the book object becomes an experience in which to immerse oneself, a set of materialised ideas. It is not only a matter of talking about and showing a concept through the photobook, but of making possible the balance of different distinctive characteristics that make it a potential work (Pellacani, Elisa 2012:13).

For the photobook in this Final Degree Project we are going to experiment with the form as if the object was, in some way, an extension of the breasts. To do this, we have taken as references some experimental photobooks that have several books inside them and that break with the typical one-piece nature of this medium. A good example of this practice is the publication 'Ourobouro' (2014) by Carlos Albalá, Ignasi López, Juanan Requena, David Flores, Gerard Boyer, Marcos Isabel and Pilar Barrionuevo. It is the result of a residency workshop between the aforementioned authors in which a discourse is constructed around the territory and the map. To do so, they decided to make a fold-out photobook in which different images and different ways of understanding the proposed concept are interwoven. What interests us about this publication is the dual form it takes, in which very diverse and disparate

elliptical narratives can be taken. At the same time, it situates us around what we want to start talking about, two breasts.



Fig. 18 'Ourobouro' cover, 2014.



Fig. 19 'Ourobouro' opened, 2014.

Another example of a photobook that experiments with form from this duality and partition is 'No sé si es una tormenta' (2018) by Lucía Peluffo. In it, through two separate images photocopied in a loop until they lose their legibility, Lucía talks about time and the futile attempt to maintain equilibrium forever. Reading it from two simultaneous places makes the photobook object a rich and evocative experience.

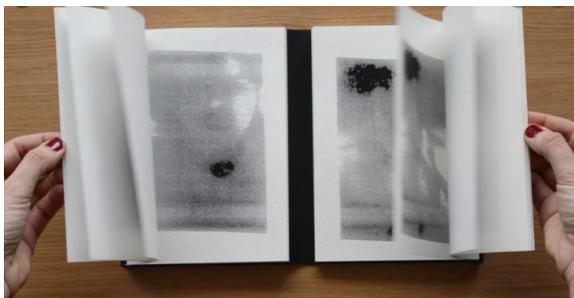


Fig. 20 Viewing of 'No sé si es una tormenta', 2018. Lucía Peluffo



Fig. 21 'No sé si es una tormenta' cover, 2018. Lucía Peluffo

In addition to this double pagination, we are also interested in introducing inserts. This resource gives dynamism and surprise to the photobook and allows us to draw a metaphor around emptiness and separation, as the book inserts will show fragments of the fat that was removed during the operation (through an archive image of the surgeon himself). As a reference for the use of this resource we find the photobook-catalogue 'Batallar batallem. La vida dins' (2017), which shows a series of activities carried out in Valencia during a series of days of art in movement (performance, bodypainting, actions, etc.). The catalogue is made up of photographs of the event and writings that reflect on what was experienced there. These texts, as

we have said before, are inserts that can be separated from the book, mixed, the narrative can be removed and even made into another book.

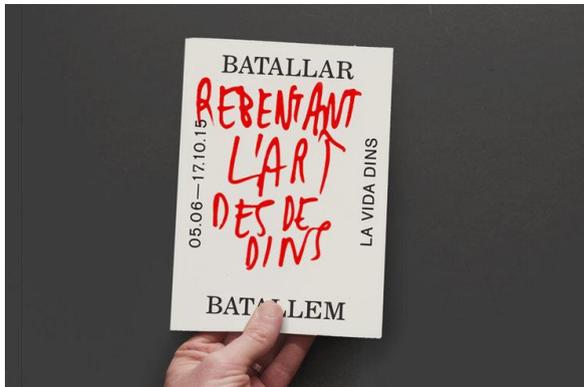


Fig. 22 'Batallar batallem: La vida dins' cover, 2017.

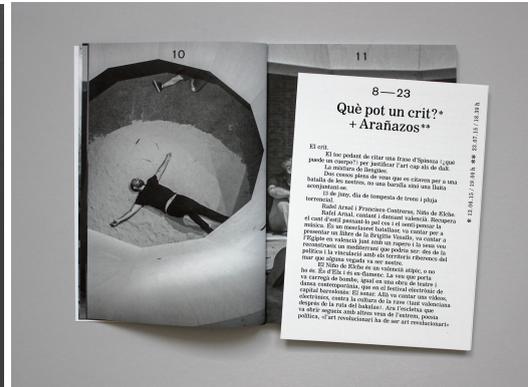


Fig. 23 'Batallar batallem: La vida dins' and one of its inserts 2017

As for the arrangement of the images towards the end of the work, we have been inspired by Pauline Hisbacq's photobook *Le Feu*, in which she creates synergies and new imaginaries through different photographs taken from the Internet. It is interesting how she moves away from the conventional layout and tries to play with the space provided by the sheet of paper, making the white of the paper another component of the narrative. At the same time, the small size chosen for the images allows more photographs to fit on the double page than usual, allowing for a correlation between more pictures. In relation to our photobook, the blank spaces achieved through this arrangement take on a parallelism with the lightness that one adopts after surgery, as the months go by and the physical and psychological condition improves.



Fig. 24 & 25 *Le feu*, 2018. Pauline Hisbacq.

2.1.3. Video installation

In addition to the photobook object, this photographic project also adopts the format of a video installation. The aim of showing it in this way is also of interest to us insofar as this Final Degree Project can serve us from different artistic exploitation plans, as well as an experimentation work with different supports and spaces.

The artistic discourses and exhibitions of the last decades of the twentieth century and those of the twenty-first century have increasingly risked their proposals or have taken over more and more of the spaces in which they are shown. The term installation, however, is increasingly eclectic and unstable. The origins of its use can be traced back to the 1960s onwards, having parallels with artistic movements such as performance, action painting, fluxus, minimalism, dadaism or conceptual art, all of which emphasise art as a process rather than a final object (Van Saaze, Vivian 2013: 17). However, it was in the 1970s that installation art began to take on greater importance, taking on a political discourse that advocated the liberation of artworks from the studio and institutions (Reiss, Julie 1999: 21).

Video installation was coined slightly later than this context - in the 1980s - although it began to develop in parallel to these artistic experimentations in the 1960s, when the processual and the immediate experience had greater relevance in artistic practices. This has to do, in part, with the rise of post-modernity, where the boundaries between artistic disciplines are increasingly blurred. Unlike the precepts of the art of Modernity (late 19th and early 20th centuries), which demanded purity and a search for the essence of artistic genres, in the post-modern era these norms are reversed and the way is given to the combination of disciplines, generating new narratives and styles. This is how experimental cinema developed, which came to be called Expanded Cinema - a term coined by the artist Stan VanDeerBeek in 1965 - and which culminated in the video installation as its highest expression, which is what it began to be called in the 1980s.

Expanded Cinema is characterised by exceeding and changing the nature of the cinematic ritual (Linares, Agustín and Haro, Salvador 2017: 2), allowing the mixture between multimedia arts -such as cinema, video and computers- and public events.

This phenomenon appears as a reaction to the rigidity of the cinematographic device and as an experimental response through the expressive possibilities of video, not only on a temporal but also on a spatial level. For the video installation, the situated space it occupies is of special relevance for the sensorial experience of the work, since in contrast to the cinema, the spectator of the video installation is called upon to activate the work, to walk through it in some way.

Josu Larrañaga (2001: 31) states that in installation art a special importance is given to what is being shown, a dignity to the artistic work, so it is essential to know how to arrange the materials in the space. In turn, Bishop (2011: 11) points out that another of the most important characteristics of installation art is the idea of decentring the subject, breaking with the centralist perspective of the Renaissance. This is particularly relevant at the end of the 1960s, when gender studies and post-colonialism in art criticism intensified; the decentralisation of the subject in installation art is a way of rebelling against the idea of the male gaze and the panopticon, as well as breaking with the rationality and self-consciousness of the Cartesian subject (I think, therefore I am) (Bishop, Claire 2011: 13). It is also a reflection of the rise of post-structuralist philosophy advocated by authors such as Foucault, Derrida or Barthes, who claim that every subject is dislocated and divided and that the correct way to observe the human condition is through the fragmentation and decentralisation of the subject (Bishop, Claire 2011: 13). In this way, it is intended to break with the masculinised centralist tradition in art, claiming that there is no single, correct way of seeing.

In addition to experimenting with spatial nature, video installation also breaks with classical narrative linearity, allowing for the re-establishment of forms of production and reception of audiovisual pieces. Bearing in mind that the spectator can access and leave the work with free will, linear narrative coherence is made impossible, which is why artists who use video installation tend to promote hyper-narratives - metaphors, reiterations, symbols, association of ideas, relativisation of plots or favouring the conceptual - (Alonso, Rodrigo 2005), allowing the spectator to make her own connections. In turn, this audiovisual work is usually accompanied by objectual supports or other spatial media that deepen the possibility of generating links and connections between what is projected - or seen in digital/analogue

devices - and the three-dimensional elements, enhancing the video installation as a performative experience (Alonso, Rodrigo 2005).

With the growing intersection of computer media since the 80s/90s, experimentation has increased through digital media such as computers and telephones, which are integrated with other artistic disciplines such as video installation. This irruption and hybridisation of digital tools with other art forms has a special correlation with the video installation that we are presenting for this Final Degree Project, insofar as it is produced from a website and then recorded and converted into a video, which in turn is an installation.

It should be added that the way of understanding the exhibition of artistic discourse outside the established, together with the use and experimentation of video, is closely linked to the feminist art movement from the late 1960s onwards. In this context, one's own body is revalued as a space for artistic creation and the need arises to experiment with sexual identity and to represent the body outside the uniform hypersexualised male gaze. The use of installations, video installations, video art, performances or happenings - among other forms of expression - to denounce taboo subjects, criticise the patriarchal or colonial order and claim the appropriation of representation become essential artistic discourses that generate a process of reflection and decomposition around the structures considered 'natural' in the system.

In them, the link between art and life becomes substantial and the incorporation of the body itself into the work is a way of self-knowledge and of channelling all those patriarchal meanings that influence their experience (Ferrer Sánchez, Ana 2015: 17).

A pioneering example of these feminist artistic practices in which they experiment through installation and performance is the so-called Womanhouse (1971-1972), directed by the artists Judy Chicago and Miriam Schapiro, founders of the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts (CalArts). In it, 23 women gather in an abandoned space for three months to reflect, denounce and criticise different layers of patriarchy through art.

Another great example is the video installation works of the artist Joan Jonas (1936-). The artist's working process is very holistic, which is why she does not hesitate to integrate and combine different disciplines. Her videos often include performances and installations, defying conventional classifications as independent genres. In the work *Vertical Roll* (1972), Jonas challenges the stereotypes present in the media through a mobile and divided body, which moves and moves away from the stillness and passivity of the image. To do so, she combines performance and video, creating a video-art piece in which the body takes on a central role as a space from which to denounce. It is not a video installation as such, but it does take experimental mechanisms from the moving image and narrative that are of interest to our work.



Fig. 26 Screening of *Vertical Roll* (1972) at MIT Arts Center (Cambridge), 2012. Joan Jonas

Finally, as a current video installation example, we take as a reference the video installation *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo* (2020) by the visual artist Helena Vinent (Barcelona, 1988). Vinent works around the construction of the identity of dysfunctional bodies within a capacitative society; approaching the idea of human and post-human construction from her political positioning as a deaf person and investigating the idea of the prosthetic, the cyborg and the technological. In *La prótesis que dirigió al órgano contra sí sí mismo* (2020) she focuses on non-biological instruments such as subtitles or hearing aids, necessary in his daily communication; to this end, she creates a video installation in which she combines

sculptures full of tumours of a clinical nature with videos with a 3D environment in which she questions the idea of what a complete body is. The work has been selected this year for the exhibition Generación 2021, organised by La Casa Encendida (Madrid).

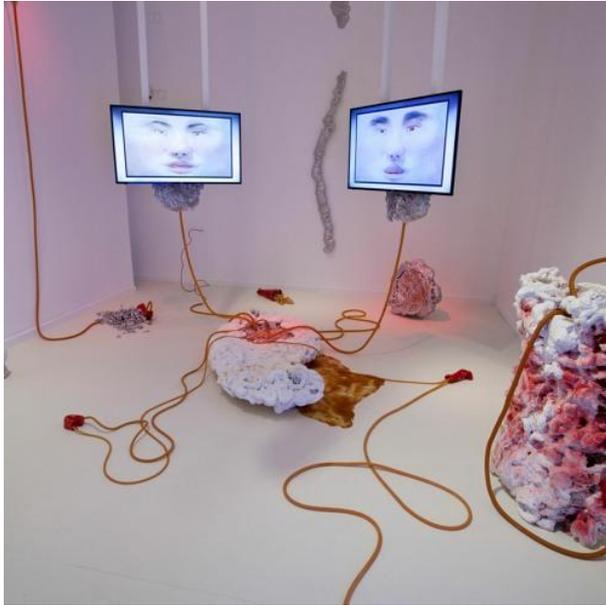


Fig. 27 *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020. Helena Vinent



helenavinent Más fotografías de la instalación "La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo" en @lacasaencendida de Madrid, en el marco de la exposición Generación 2021.

Esta instalación se aborda desde la teoría crip-queer y mi posicionamiento político como persona sorda y mi dependencia de instrumentos no



Les gusta a to_kosie y 237 personas más

25 DE ABRIL

😊 Añade un comentario... **Publicar**

Fig. 28 Instagram screenshot of *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020. Helena Vinent

2.2 Research on the chosen topic

For the research of this project, a bibliographical review has been conducted on issues such as the body, surgery, gender, care or xenofeminism, themes that are directly linked to what we want to transmit in the photobook produced for this Final Degree Project. These themes are addressed by philosophers such as Foucault, Butler, Haraway, Preciado and Hester. Therefore, we are going to analyse some of their theories applicable to our work. We will place special emphasis on Foucault's philosophy as a starting point, since his studies on the body and power have strongly influenced the thinking of post-structuralist feminists. Subsequently, we will gather together the thoughts of these philosophers, extracting the reflections that interest us for the realisation of our artistic works.

2.2.1 Foucault: Bodies and Power

Michel Foucault's analysis of bodies and power is central to philosophy from the mid-twentieth century to the present day and, although not initially directed towards gender studies, many feminist philosophers have integrated these ideas of power, body and subjectivity into their work, insofar as gender implies a social relationship marked by inequalities. It is true that the visions within feminism are different (especially between structuralists and post-structuralists), but all of them have found in Foucault's philosophy points from which to reflect and analyse in order to integrate them into the theoretical complexities of feminism. Thus, it is important to review different issues in Foucauldian philosophy that are useful in our study.

Foucault's perspective breaks with the classical approach to power in that it looks beyond the macro, i.e. social structures such as the state, political classes etc. and also immerses itself in a micro perspective in which he studies the subject, which he observes is traversed by relations of production and signification (Piedra Guillén, Nancy 2004: 126) and therefore by relations of power that determine the way we relate to each other. This is of interest to us insofar as it allows us to make a more differential and less general study of power relations.

This power is present in all social manifestations and takes the form of discourses, norms, values, institutions, etc. that are erected as unshakeable truths on the basis of being legitimised and institutionalised by the dominant networks. In this way, Foucault warns that the subject is subjectivised through discourse and traversed by knowledge resulting from power relations (Foucault, Michel 1999: 34).

Thus, one of Foucault's key methodologies for deconstructing the knowledge and discourses erected as hegemonic in a given context is genealogy, which recovers the past in order to explain events in the present. This methodology, according to Nancy Piedra (2004: 136) is very useful for gender studies, as it looks into the origins of things to understand our context and investigates "what always existed but was hidden by the discourses of power-knowledge" (126). Foucault (1999: 21) asserts that, for a history to be effective and critical, it is necessary to look very closely and then to take a distance, to wallow in decadence and to be suspicious of the truths of the past, all with the aim of being able to demonstrate the games of truth and power that have historically marginalised the dominated bodies. It is for this reason that we will subsequently analyse the role of the female breast historically, with the aim of finding a critical analysis of this part of the body that has been so heavily penetrated by patriarchal powers. This analysis is positive, as it allows us to denounce and unveil the discourses of anthropocentrism (Rodríguez; 1999: 141).

For Butler (2006: 66), this methodology is very appropriate, as it converges with an analysis of women without essentialist components, calling it the "genealogy of gender ontology". Being historical and situated, there is a diversity of processes and determined inscriptions that allow us to move away from the problematic generalisation of the female experience, while being aware of the gender device as a power device (Amigot Leache, Patricia and Pujal, Llombart Margot 2006:109).

As we have said before, Foucault makes a profound analysis of the body, as it is one of the central spaces where power is established. For this work we are interested in part of his approach, since our artistic works show and reflect on a transformation of the breast through surgery, which, although it is a decision of one's own making, is nonetheless permeated by meanings and powers. Foucault speaks of docile bodies as instruments established in society that are disciplined, moulded, intervened,

manipulated or transformed according to the requirements and ideals of a given social context (Piedra, Guillén Nancy 2004: 128). This could clearly be applied to feminised bodies, which, taking the perspective of Foucault's biopower, are objectified, regulated and disciplined bodies (Piedra Guillén, Nancy 2004: 130).

However, Foucault's reflection on resistance as an element that is always internal to power is very interesting. In other words, although power exerts a force on a subject, this does not always have to be static and there may be a possibility of transformation. This tension between social configurations and the possibility of creating other forms of life is largely embraced by post-structuralist feminism, insofar as it allows us to attend to the multiplicity of women's experiences (Amigot, Leache Patricia and Pujal, Llombart Margot 2006: 115). In this way, we can think of this surgical bodily transformation as a decision that forms part of the devices of power, as a docile body that does not cease to be traversed, but without presupposing that it is a passive body with no decision-making power. Lois McNay (1992), is highly critical of the assumption in some parts of feminism that Foucault's docile body is the only way to view the female body, as it presupposes that the female body has no independence and is seen as a limitation that blocks women's emancipatory political use (McNay, Lois 1992).

In this way, resistance is important because it is about seeking freedom from the technique of domination, allowing each female subject to act on her own or with the help of others. This analysis can be applied to how a transformation of a sexed part through surgery can be a technique of the self, which, although it is not resistant in the face of power structures, is done with the will to live more freely. Rodríguez, Rosa María (1995:195) affirms concerning Foucault's philosophy on subjectivities that "the production of new subjectivities can affirm spaces of autonomy, practices of freedom, not against power or outside of power, but through it, in its dynamic and reiterated reversibility". This reflection is very useful for our study, as we understand that this self-decision is not outside of power relations, but supposes a space of autonomy for the subject itself, a freedom that comes with the new body.

2.2.2 A brief history of the female breast

In accordance with Foucault's logic for unravelling the truths given through genealogy, we are about to take a short historical tour of the perception of the female breast. Today, in the West, the feminised breast is sexualised by the male gaze, but in other parts of the world this is not the case, so it is not something universal and immovable, but something that has been contracted over decades and decades.

Marilyn Yalom, in her book *History of the breast* (1997), makes an intense study of the breast from a gender perspective, with the aim of showing the arbitrariness with which the breast has been assumed in the West from a patriarchal point of view. With these assumptions throughout history, the female breast has always had to be at the service of them, of their ways of seeing, of their desires.

Yalom (1997: 16) points out that this part of the body has always been qualified as 'good' or 'bad' according to patriarchal, religious and political interests; from the biblical Genesis itself, Eve's breast is spoken of as 'bad' in that it is seductive and tempting, taking the parallelism of the apple of temptation (Yalom, Marilyn 1997: 16). This view of the breast in relation to sex and violence has also been found in Jewish writings, in countless works of art, and for decades has been reinforced in the media, cinema, advertising, etc.

On the other hand, the breast is 'good' when it has the function of nursing a newborn or takes on the allegory of nursing an entire nation or religious community. The mother is taken as an idyllic figure in that she enables the survival of the child, as is the virgin Mary, the mother of Jesus, 5000 years ago (Yalom, Marilyn 1997: 17). Or as in the French Revolution 200 years ago, the bare-breasted woman is taken as a symbol of freedom, of social welfare, since Rousseau makes it clear in his writings that a people is best off when the nation breastfeeds its citizens; in this way, the female breast is democratised (Yalom, Marilyn 1997: 18).

This patriarchal view of the female breast has also been reinforced by the medical view throughout history. In the 18th century, medical advice on this part of the body turned women's breasts into an element of procreation and nutrition. Centuries later,

psychological and psychoanalytical studies such as those of Sigmund Freud take the female breast as the centrepiece influencing the emotional and sexual development of the child (Yalom, Marilyn 1997:19). Melanie Klein's study in this psychoanalytic field is of great importance, in that she pioneered a thorough reversal and questioning of Freud's taken-for-granted assertions about the female breast and female anatomy. While Freud's psychosexual development is centred on the male and the lack of the female without the penis, Klein develops the idea of envy of the female breast and the woman's capacity to bear children, establishing a breast-mother-centred view for both men and women. These studies will be very important to introduce a feminist view within psychological and psychoanalytical studies on the female breast.

It is worth adding how the breast begins to have increasingly accelerated aesthetic impositions from the 19th century onwards with the arrival of the industrial and post-industrial era. In accordance with capitalist commercial interests and through advertising, women's undergarments began to be sold en masse to enhance or aestheticise their breasts, thus intensifying control over them, which became more and more everyone's (Yalom, Marilyn 1997: 20). Towards the second half of the twentieth century, the aesthetic canon for women shifted towards large breasts and a slim body, encouraged by the media, which framed it as the normative and desirable female body to this day (Yalom, Marilyn 1997: 21).

2.2.3 Thinking the body from post-structuralist feminism to xenofeminism: the current state of the debate

Having reflected on the body from a Foucaultian perspective and having made a brief historical overview of the female breast, we will now analyse the body from a post-structuralist and xenofeminist feminist perspective.

Post-structuralist theoretical-philosophical thought emerges in a context of globalisation where there is an emergence of new identities and cultural diversities (Zambrini, Laura and Ladevito, Paula 2009). Faced with the crisis of the main institutions that constitute Western rational thought and the emergence of different conjunctures such as new technological and productive forms, the dissolution of

borders, etc., societies are entering a new paradigm where the configuration of identities is being remodelled; particularisms, differentiation and heterogeneity are accentuated (Zambrini, Laura and Ladevito, Paula 2009). In accordance with these socio-economic and cultural changes, the idea of the subject changes and also the way in which it is theorised and studied, questioning modernist binary schemes and focusing on the individual freedom of each subject.

In this context, a new feminist theoretical and philosophical thought emerges, post-structuralist feminism, which deconstructs the elements of sex and gender and questions the essentialisms and naturalisms of sexual identity and the category of woman (Zambrini, Laura and Ladevito, Paula 2009). In this way, it allows the creation of a feminist social discourse that embraces more singularities and breaks with the biological determinism preceded by modernist feminism or patriarchy.

One of the pioneering references in post-structuralist feminist thought is Judith Butler (1956-), who, through her performative theory of identity, exposes the naturalising construction of sex-gender and heteronormativity. She points out that, based on the forced repetition of gender performances, the normative illusion of female essence/male essence is created, perpetuating discourses of sexual difference in which dissident subjects who destabilise the hierarchical stability of gender are marginalised (Butler, Judith, 2006: 19). For Butler (2006: 58), both sex and gender are constructed and do not exist under a pre-discursive field, they are impure, as both are materialised from symbologies and imaginaries. For poststructuralist feminists, the body is a battlefield, a place to construct and conquer.

Butler's analysis is essential to the research of this Final Degree Project, as it allows us to see the body beyond biology and sex/gender binarisms; Butler questions scientific truths and concludes that "the body is the instance in which power materialises" and at the same time from where it can also be dissented -maintaining a close relationship with Foucaultian vision-.

Some years before Butler wrote about these theories in *Gender Trouble* (1990) or *Bodies that Matter* (1995), Donna Haraway wrote *A cyborg manifesto* (1984), considered one of the most transgressive feminist books to date, connecting

technology and gender. Until then, feminist currents viewed technology from a pessimistic and technophobic stance, assuming it as a patriarchal tool (Salido-Machado Elena 2007: 49), but since the 1990s this idea changes, technology becomes an optimistic and utopian instrument for feminism, and this is closely linked to the repercussions of Butler and Haraway's writings.

Haraway's cyborg is an "ironic political myth faithful to feminism", "a hybrid of machine and organism" (2020: 13), she moves away from the traditional essentialist view. Haraway speaks of a world of possibilities, of imagination, of social transformation out of contradictions and partial identities; she advocates not having a single vision of things (Haraway, Donna 2020: 30) and breaking with the totalitarian myths that have historically bound women. The cyborg manifesto allows us to see beyond the absolute, to be aware of difference and to understand the situation of women in a world "so intimately restructured through the social relations of science and technology" (Haraway, Donna 2020: 65). In this way, Haraway focuses on the complexities and possibilities of living in a society where people and machines are increasingly hybridised and how this also means an open horizon for feminist politics. For this project, *The Cyborg Manifesto* (1985) is particularly influential, in that it creates a hopeful space between technological advances and feminism, and does so through a very creative dialectic. It is thus a forerunner in helping us to rethink ways of appropriating and approaching the increasingly immersive ICTs, digitalisation and virtual spaces from a gendered and post-colonialist perspective.

Following the theoretical line of problematisation of the body from feminism, it is essential to talk about the transfeminist and queer philosophy of Paul B. Preciado, who through his texts and actions rethinks the idea of the body in a way that no one has done before. Taking Butler's idea of gender performativity, Preciado (2002: 25) adds that the body is also constructed as a political architecture, as it is fragmented into dual parts such as pleasure/pain, masculine/feminine, allowed/not allowed, etc., with gender also being given in the materiality of bodies. Thus, Preciado sees both the essentialist and constructivist debates as ways of essentialising bodies, as if they presuppose a natural body traversed by values and meanings, and incorporates into the debate the body that is modified by surgical interventions or advances in the transformation of sexual organs (Medina-Vicent, Maria 2016:11). In this way, it shows

that gender is not only the one that is constructed, but also the organic body through drugs and scalpel (Medina-Vicent, Maria 2016: 11).

Preciado continues this reflection by affirming that if the body can be surgically moulded, to state that sex is prosthetic is not nonsense, since the same intervention demonstrates the artificiality of the sexes as they can be changed with a scalpel (Preciado, 2002: 110) and demystifies the nature of bodies. This analysis is very useful for this work, as Preciado emphasises the technologies of the body and the impact they have on subjectivity. The photobook and video installation show, through the image, a surgically moulded body; an organism that, adopting a new form, is perceived and lived differently, occupies space differently, its gender expression is different. It is important to add that Preciado himself notes the danger of taking his actions (such as self-hormoning) or writings as if they were a supreme celebration of voluntarism; what he claims is the capacity to sacrifice the body from dissidence.

Finally, we will briefly discuss the role of xenofeminism in these feminist debates around the body. Xenofeminism emerged in 2015 by the Laboria Cuboniks collective as a feminist response to contemporary technopolitical conditions, combining contributions from cyberfeminism, posthumanism, accelerationism, neo-rationalism, materialist feminism and other currents of thought (Hester, Hellen 2018: 13). Xenofeminists define themselves as technomaterialists, anti-naturalists and gender abolitionists and see technology as a tool to emancipate and transform oppression.

What interests us most for the research of this Final Degree Project is the way in which xenofeminism constructs a feminism adapted to the socio-technological changes of the contemporary era. They note that "nothing is so sacred that it cannot be redesigned to expand our freedom" and reject the idea of accepting that nature is always the limit of any emancipatory imaginary (Hester, Hellen 2018: 23). At the same time, they declare the need for technoscience to be linked to a collective political and theoretical thinking in which women, queers and gender dissidents have an unparalleled role (Laboria Cuboniks 2015).

Xenofeminists criticise projects founded on ideas of nature and purity as political and ideological limits, since the glorification of the 'natural' or 'given' - in the case of

gender or functional diversity - implies a conservative punishment for those subjects who step outside normative frameworks (Hester, Hellen 2018: 30). They do not deny that there exists in reality a biological stratum that makes certain bodies have certain capacities or propensities, but they do question that this has to be fixed and immovable because of its biological character, questioning absolute 'truths' about conceptions of corporeality -which in many cases are ideological- (Hester, Hellen 2018: 31).

Thus, they argue the need to "recapture biology for feminist theory" and note that biology is not synonymous with determinism or destiny, as it can be transformed by technique (Hester, Hester 2018: 32). This has a strong relation to the theory that is intended to be expressed in the artworks we present. In them (although more explicitly in the video installation), the reduction of the breast as a possibility to reach another reality is posited; the mutability of the body as a liberation. Xenofeminists (2015) emphasise "the constitutive mutability of bodies, identities and the different processes that contribute to shaping them; they recognise the plurality of gender diversity". Without forgetting all those meanings that influence the experience of one's own body, but accompanying and supporting those subjects who decide to change it.

3. Argumentación sobre las decisiones discursivas tomadas

Son varias las decisiones discursivas y estilísticas que se han tenido en cuenta a la hora de construir el fotolibro y la videoinstalación para este Trabajo Final de Grado y que han ayudado a reforzar el marco conceptual que se pretende expresar. A continuación procedemos a comentarlas.

3.1. Decisiones discursivas tomadas en el fotolibro

En primer lugar, a nivel estilístico y expresivo, el fotolibro está compuesto por una mezcla de imágenes tomadas desde diferentes dispositivos, tanto analógicos como digitales, que evidencian un contexto híbrido en el que no dejan de proliferar y mezclarse fotografías de todo tipo. Por una parte, las fotografías en blanco y negro que aparecen están realizadas a través de una cámara analógica compacta (Nikon Zoom600AF); el uso del blanco y negro junto con el grano de las imágenes y los encuadres desenfocados y aproximados al sujeto abstraen las fotografías y complejizan su entendimiento, marcando cierto paralelismo con la psique de la persona autorretratada, pues se encuentra en un proceso de autobúsqueda y reconocimiento; estos encuadres difusos van alejándose prolongadamente más, provocando un mayor entendimiento de las imágenes. A su vez, se integran también fotografías a color tomadas a través de la webcam del ordenador, en encuadres horizontales y de baja calidad, que muestran una estética casera -pues todas las imágenes son tomadas en el propio hogar- y digital. También son utilizadas imágenes de archivo donde se ve a la protagonista en momentos puntuales de su infancia en los que vive el cuerpo con inocencia y despreocupación.

Algunas fotografías en color también son tomadas con la cámara analógica, pero en ellas los encuadres muestran un sujeto en mejor forma física y psicológica, tomando distancia del postoperatorio; así pues, el color en el fotolibro -en su mayoría- denota una creciente lucidez, autonomía y experimentación con el propio cuerpo.

Por último, otro de los componentes que aparece en color es la grasa de los propios pechos que ha sido extirpada. Esta aparece fragmentada sobre un fondo negro, el cual emana un vacío, un no-espacio en el que la grasa innerte parece que flota.

Este recurso estilístico, sumado a que es mostrado a través de encartes que la espectadora -activa- puede separar del mismo fotolibro, acentúa la sensación de desprendimiento y de pérdida de una parte del cuerpo que ya no existe más que la en imagen y en el pensamiento. La imagen de la grasa proviene del archivo del cirujano que realizó la operación.

En cuanto a la elección expresiva del fotolibro como objeto, se ha decidido elaborar un ejemplar que esté dividido en dos. Los recursos narrativos en ambos son iguales, aunque uno de los libros contiene los encartes de la grasa y el otro contiene encartes sujetos de los informes médicos de la operación; la decisión de hacer dos libros tiene que ver con la voluntad de acercar a la lectora a una experiencia más acorde a lo que se cuenta. Dos libros equivalen a dos pechos, dos objetos que están por abrir y leer-ver. La lectura es pertinente hacerla abriendo los dos a la vez, generando un mapa visual mayor que si fuera por separado; no obstante, es la espectadora quien tiene que activarlo como desee conveniente y combinando las formas de leerlo que quiera.

A nivel narrativo, como bien se dice en el marco teórico, se pretende realizar una narración no lineal de las imágenes y de los textos. Aunque es cierto que las fotografías transcurren de más abstractas a más evidentes y que progresivamente el sujeto que se autorretrata tiene una movilidad y autoconciencia mayor, el fotolibro está hecho para poder leerse de forma circular, puesto que no se trata de una historia con principio y fin, sino de un proceso concreto que se mantiene activo, está en movimiento, y su significado -para la autora- no cambia por leerse de forma elíptica.

A pesar de esa intención, las imágenes van ocupando cada vez menos espacio en el paginado y el blanco, como extensión del vacío y la ligereza, va cogiendo protagonismo. Además, tomamos diferentes formas de disposición de las imágenes; si en un principio comienza a partir de un estilo más sobrio y convencional, progresivamente esto va cambiando y se dinamiza el paginado. Después de poner capturas de pantalla de un vídeo en el que realizo los autocuidados, se empiezan a colocar las imágenes tomando la forma de pechos; imágenes que con el paso de las

hojas se vuelven más pequeñas y que toma como metáfora la cicatrización del post-operatorio.

Por otro lado, el texto utilizado en el fotolibro toma lugar al final de todo, a modo de contextualización y explicación personal de la vivencia que ha supuesto para mí el tener los pechos grandes y lo que significa esta reducción de pecho.

Por último, el nivel enunciativo que se toma en todo momento es el autorreferencial, en primera persona. Se trata de un trabajo artístico documental que gira en torno a la experiencia personal con el pecho femenino y los procesos y autocuidados posteriores a su operación de reducción. No obstante, se trata de una cuestión de la que otras mujeres, queers, personas no binarias o trans se pueden sentir identificadas.

Así pues, vemos como los objetivos que se plantean para el fotolibro son cumplidos. Por una parte, exploramos a partir de la imagen, los procesos del propio cuerpo tras una reducción de pecho, y reflexionamos en torno a la forma en la que la cultura patriarcal atraviesa los cuerpos feminizados. Por otra, experimentamos a través del formato fotolibro con la secuenciación del proyecto fotográfico.

3.2. Decisiones discursivas tomadas en la videoinstalación

Por una parte, el soporte en el que se encuentra el proyector es una montaña de piedras; estas simbolizan el peso que ya no existe en el pecho, es materia que ocupa espacio y tiene volumen frente a la proyección 'inmaterial'. Es la imbricación y convivencia de tecnología y objeto *natural* como analogía de lo que se pretende expresar. Así pues, un pequeño proyector -de la medida de un móvil-, es colocado sobre una pequeña montaña de piedras, siendo el proyector como una piedra más, pero con la diferencia que de esta surgen unas imágenes y textos en movimiento cargados de significados.

El vídeo proyectado está hecho a partir de una plataforma web (<https://cuerp3cuerp0.hotglue.me/>), la cual ha sido grabada posteriormente a través de un grabador de pantalla. La razón de construirlo a partir de Internet tiene que ver

con mostrar, por una parte, una estética digital y por otra, crear un paralelismo entre la construcción de una web con la construcción del cuerpo. El espacio digital ha sido desde los años 90 para las ciberfeministas un espacio utópico donde poder imaginar otros yos, donde poder diluir las barreras del género y desplazar significados; es por ello que en la videoinstalación se habla de que los pechos propios no pesan en el mundo digital y que ello es un beneficio, pero también hago referencia a cómo esa utopía ciberfeminista -a pesar de ser un movimiento esencial y muy inspirador- no se ha cumplido del todo en la realidad. Tanto en la red como fuera de ella, los significados patriarcales no cesan, por lo que se hace una crítica a estos, pues influyen en nuestros cuerpos.

Los vídeos que aparecen dentro de la pieza -donde aparece la autora- están todos realizados a través de la webcam del ordenador, ya que en su mayoría están grabados en el espacio doméstico, y tienen un carácter performático, donde el cuerpo nuevo y las piedras -ese peso que ya no existe- confluyen.

Por otra parte, la voz que narra suena a la vez con autotune y sin, hibridando al cuerpo las posibilidades de la tecnología.

4. Desarrollo del proyecto

4.1 Desarrollo del fotolibro

4.1.1 Concepto del fotolibro

Pecho a peso es un documento fotográfico de los días y meses posteriores a una reducción de pecho. A través del autorretrato analógico y digital, se muestran los procesos y tiempos de recuperación del cuerpo, así como los cuidados propios y los recibidos por la familia en el espacio doméstico. El fotolibro, dividido en dos, muestra un sujeto que todavía se está adaptando a su nueva corporalidad; a través del texto final, hace una retrospección de lo que ha sido su experiencia con el pecho grande, que culmina en una intervención quirúrgica.

4.1.2 Estructura del fotolibro

La construcción del fotolibro ha tomado varios meses y se han aplicado varios procesos de creación en los que la prueba y el error han estado muy presentes, adquiriendo de esta forma un gran aprendizaje en cada una de las fases.

Por una parte, en la reproducción han tenido un mayor peso los referentes y toda la documentación teórica que se ha leído para entender desde dónde se quería expresar este trabajo. Al tratarse de algo personal, se ha tratado de reunir una gran cantidad bibliográfica que permitiera desgranar desde diferentes perspectivas contemporáneas esta decisión.

Por otro lado, en el proceso de producción se han ido tomando las imágenes y vídeos necesarios para la construcción del trabajo fotográfico.

Finalmente, en la fase de edición se ha contado con el apoyo del curso El Fotolibro Experimental impartido por Julián Barón en LaFotoescuela (Valencia), que ha aportado al trabajo varias visiones y reflexiones en torno a las posibilidades narrativas, conceptuales y objetuales de este. Paralelamente, se han tanteado varias posibilidades de secuenciación y en la postproducción se han realizado pruebas de varias maquetas pequeñas. Para realizar la maqueta definitiva que

presentamos en este Trabajo Final de Grado, hemos contado con la ayuda del Estudio de Paco Mora (Valencia), quien tiene una gran experiencia y recorrido en la edición de fotolibros.

4.1.3 Proceso creativo y metodología de trabajo relativa a la reproducción del fotolibro

Para la reproducción del contenido fotográfico que aparece en el fotolibro no se ha tenido un trabajo premeditado de las imágenes que se querían conseguir, pues se fueron tomando como documento del postoperatorio, de forma espontánea y como mecanismo de autoacompañamiento con el proceso; es decir, a priori no había la intención de construir un trabajo con ellas. Del mismo modo fueron tomados los vídeos hechos con la webcam del ordenador, capturas de los cuales aparecen también en el proyecto. La construcción de este archivo surge a modo de diario, con la voluntad de recoger los cambios físicos y psicológicos después de la operación. Por ello, no hay un trabajo previo enfocado en cuestiones como la iluminación o la composición, puesto que el interés principal reside en la documentación fotográfica y audiovisual.

No obstante, para los encartes donde aparecen los fragmentos de grasa se habló previamente con el cirujano que realizó la operación en caso de que tuviera alguna imagen que tuviera relación con esta, que resultó ser afirmativo.

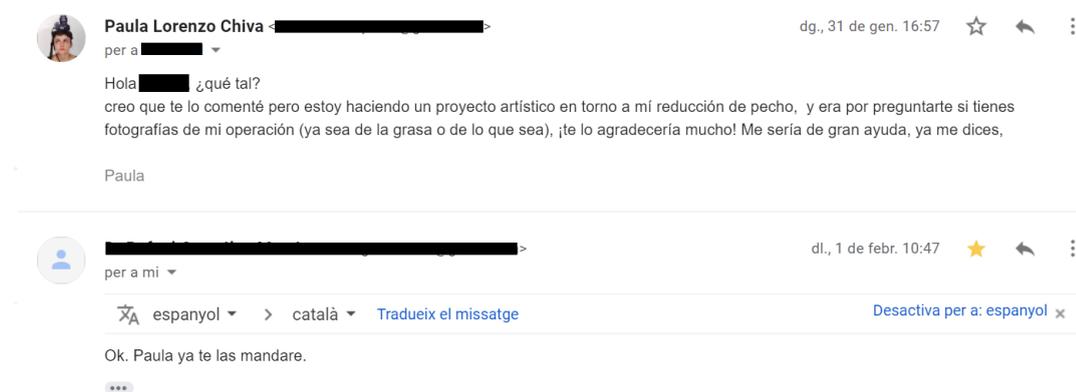


Fig. 29 Captura de pantalla del email enviado al cirujano, en el que se piden imágenes de archivo de la operación, 2021.

En cuanto a la reproducción centrada en la recopilación de bibliografía y documentación teórica, se ha hecho una amplia lectura de libros, artículos y tesis que han sido de enorme ayuda para conceptualizar el proyecto en el corpus teórico del Trabajo Final de Grado. Esto nos ha ayudado a entender desde un prisma contemporáneo qué papel tiene esta decisión, así como sus posibilidades discursivas y filosóficas. Este compendio se ha ido comprando o agrupando progresivamente en una carpeta de Drive, donde destacan -por lo útiles e inspiradores que han resultado- libros como *Manifiesto Cíborg* (1983) de Donna Haraway, *El género en disputa* (1990) de Judith Butler, *Testo Yonqui* (2008) de Paul B. Preciado, *Lo Posthumano* (2013) de Rosi Braidotti o *Xenofeminismo* (2018) de Helen Hester, entre otros. Todas ellas, como bien hemos dicho en el marco teórico, teorizan las implicaciones de la tecnología y avances biomédicos desde una perspectiva de género.

En cuanto a la documentación de fotolibros referentes para su construcción se han tenido muy en cuenta las recomendaciones dadas por Julián Barón en su curso. En sus 10 sesiones, no ha cesado en mostrarnos fotolibros en formatos y secuenciaciones muy diversas. Los referentes destacables se han nombrado en el dossier, pero entre los que no se han incluido y también han resultado inspiradores están *On Abortion* (2019) de Laia Abril, *Animals: alternate take* (2018) de Ken Tosa o *Meat* (2018) de Olivier Pin-Fat. Además, también ha sido de gran utilidad mirar publicaciones internacionales de todo tipo en páginas especializadas como printedmatter.org o josefchladek.com.

4.1.4 Memoria de producción

Parte de las imágenes tomadas en el fotolibro fueron hechas a través de una pequeña cámara analógica compacta -Nikon Zoom 600AF- y se utilizaron cuatro carretes; tres Ilford FP4 de ISO 125 en película a blanco y negro -los dos primeros de 36 fotografías y el tercero de 24- y un carrete Kodak color plus 200 de 14. He aquí los cuatro brutos:



Fig. 30 Captura de pantalla de la primera carpeta de imágenes; primer carrete para *Pecho a peso*, 2021.



Fig. 31 Captura de pantalla de la segunda carpeta de imágenes; segundo carrete para *Pecho a peso*, 2021.



Fig. 32 Captura de pantalla de la tercera carpeta de imágenes; tercer carrete para *Pecho a peso*, 2021.

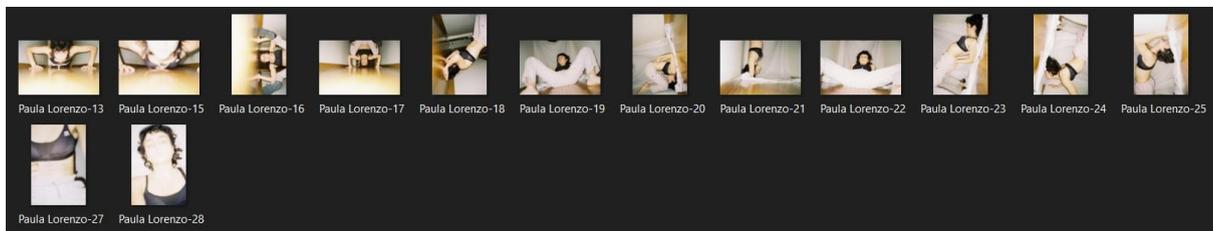


Fig. 33 Captura de pantalla de la cuarta carpeta de imágenes; cuarto carrete para *Pecho a peso*, 2021.

Los dos primeros carretes fueron tomados entre la primera y segunda semana del postoperatorio, a mediados de septiembre. El uso de la cámara en esta fase tenía

un componente terapéutico principalmente; apenas me podía mover, por lo que las imágenes en general son muy próximas al cuerpo. Entre el primer y el segundo carrete se nota una mejoría en el movimiento del cuerpo, el cirujano ya me había quitado las vendas, por lo que las imágenes también son más dinámicas. Además, en esta segunda semana del postoperatorio es cuando mis padres empiezan a realizar los cuidados del pecho, proceso que también me interesa retratar. Ciertamente es que, si en ese momento hubiera sido consciente de que iba a realizar mi Trabajo Final de Grado sobre esta cuestión, hubiera fotografiado o grabado más exhaustivamente este cuidado dado por mis padres, pues siento que fue un momento muy importante en el proceso de recuperación. No obstante, en este segundo carrete sobretodo abundan imágenes de hábitos, como la ducha, que devienen complejos con el postoperatorio.

Los tres primeros carretes fueron llevados a revelar a Fotoprix en Castellón; los dos primeros a finales de septiembre y el tercero en diciembre. Me hubiera gustado haber hecho el revelado por mi cuenta, pero al tratarse de imágenes que no podría volver a repetir decidí que era mejor llevarlas a un laboratorio y asegurarse de tenerlas. Cabe decir que el desenfoque que hay en la mayoría de las imágenes no fue intencionado; al revelar los dos primeros carretes me di cuenta que la cámara tenía un problema con ello. No obstante, viéndolas posteriormente me agradó que fuera así, puesto que las abstrae mucho más.

En cuanto al tercer carrete, tomado en diciembre, ya soy consciente de que mi Trabajo Final de Grado va enfocado en torno a mi reducción de pecho. Por lo que decido hacer fotografías en la ducha, que de alguna forma muestren ya un cuerpo curado y que nada tiene que ver con las imágenes del segundo carrete.

Paralelamente a las fotografías tomadas con la cámara analógica, fui grabándome también con la webcam del ordenador jugando con el cuerpo y documentando los procesos de autocuración de forma intermitente durante los meses posteriores a la operación.

La elaboración del marco teórico donde está presente toda la investigación, se fue construyendo en este semestre, entre enero y abril, paralelamente a la edición y a la búsqueda de referentes, así como a las reuniones con el tutor.

4.1.5 Proceso de edición

Para el proceso de edición ha sido fundamental, como bien se ha dicho antes, contar con el apoyo del curso El Fotolibro Experimental de Julián Barón. En la primera sesión traje todas las imágenes de los carretes impresas, hecho importante para familiarizarnos con el contenido y ser conscientes del material general del que se disponía. Paralelamente, también fui tomando capturas de imagen de todo aquello que me parecía interesante en los vídeos que me tomé.



Fig. 34 & 35 fotografías de los carretes impresas sobre el suelo, vista general, proceso de edición, 2021.

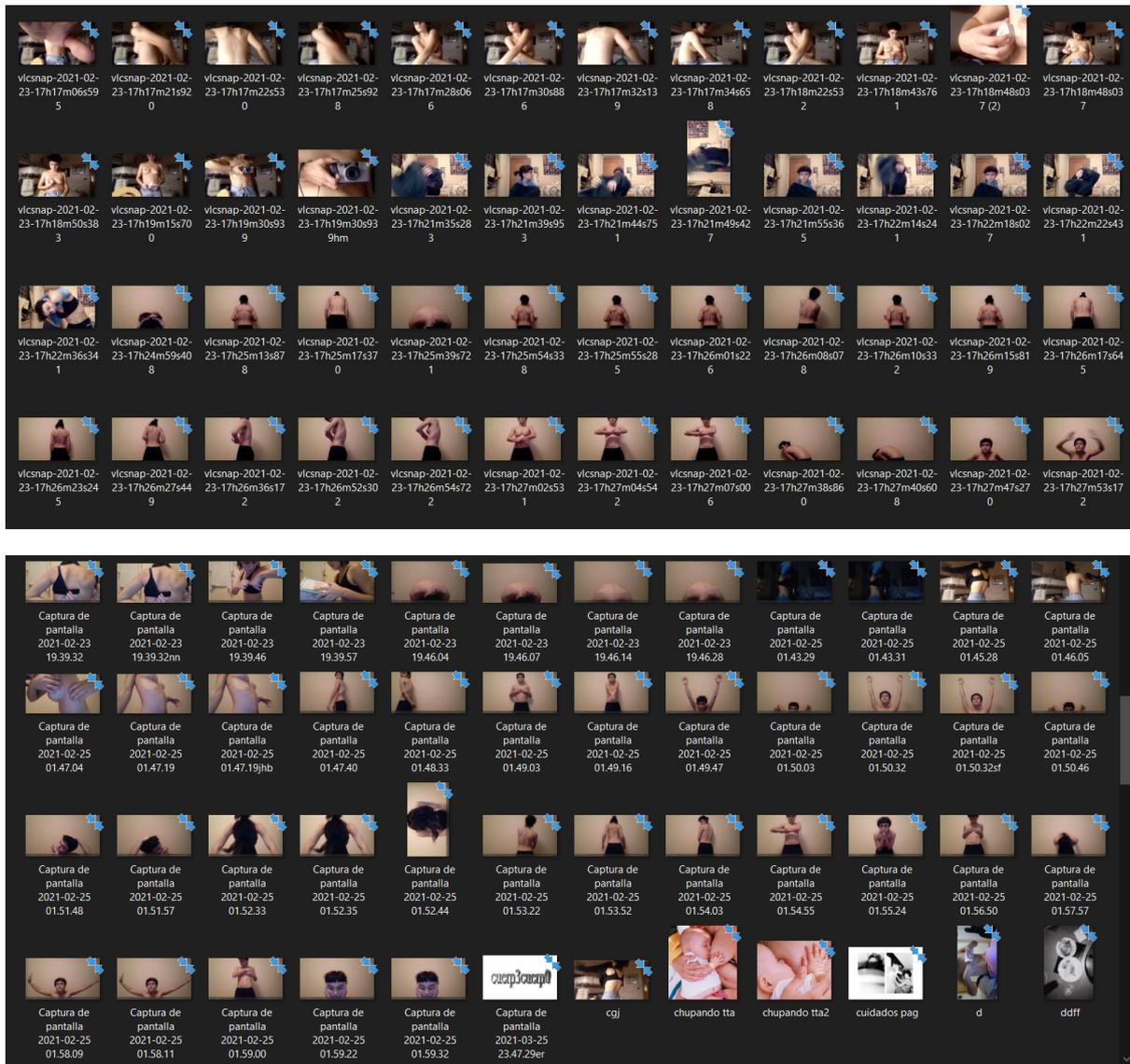


Fig. 36 & 37, capturas de pantalla de videos tomados para Pecho a peso, 2021.

Para el proceso de selección de las imágenes se ha tenido en cuenta que de alguna forma se hiciera referencia a la vivencia con el propio cuerpo y que emanara una evolución tanto física como psicológica. Las imágenes del principio son abstractas, pero sus formas hablan del pecho, tienen que ver con el concepto que pretendemos expresar; del mismo modo, las capturas de pantalla, transmiten el juego con el propio cuerpo o bien la autocuración de forma explícita. De alguna forma, hemos intentando desproveer al pecho de la connotación sexual que la mirada masculinizada le suele atribuir -sin que ello signifique que esta decisión es mejor que las que toman las personas que desean atribuir esta connotación sexual-. Además, también hemos añadido imágenes de la infancia que tienen que ver con la vivencia corporal o la desnudez.

Así pues, podríamos clasificar las imágenes que aparecen en varios bloques (por orden de aparición): extrañamiento y adaptación, cuidados, autocuidados y expresión y juego con el cuerpo.

En el caso de la grasa que aparece en los encartes, la hemos fragmentado de forma arbitraria a través de Photoshop; el objetivo era no mostrar de golpe toda, para evitar que fuera escatológico y para que la sorpresa del espectador al encontrarse con ella de forma dosificada fuera mayor.

En cuanto a la secuenciación de las imágenes, se han realizado varias pruebas a través del editor de Adobe InDesign a lo largo de estos meses.

Nombre	Fecha de modificación	Tipo
Libro 2	01/05/2021 20:24	InDesign Document
Prueba con archivo video	23/02/2021 23:40	InDesign Document
Prueba en proceso Pecho a peso	16/02/2021 18:20	Adobe Acrobat D...
Prueba ensanche cara	03/03/2021 19:57	InDesign Document
Prueba interesant 1	10/04/2021 9:35	InDesign Document
Prueba interesant 1	25/02/2021 2:12	Adobe Acrobat D...
Prueba mezcla sexualizacion cn fotos	19/02/2021 13:02	InDesign Document
Prueba para imprimira3 y a4	14/03/2021 16:32	InDesign Document
Prueba para imprimira3 y a4	19/02/2021 17:22	Adobe Acrobat D...
Prueba Pecho a peso	19/02/2021 13:01	InDesign Document
Prueba solo grasa	19/02/2021 13:02	InDesign Document
Sexualización+fotos	19/02/2021 13:03	InDesign Document
Sin título-1	16/02/2021 0:43	InDesign Document
Sin título-2	16/02/2021 0:42	InDesign Document
Sin título-3	10/04/2021 9:36	InDesign Document
Sin título-10	10/04/2021 9:35	InDesign Document
Sin título-11	01/05/2021 20:24	InDesign Document
una parte del doble (izq)	05/05/2021 1:03	InDesign Document

Fig. 38 captura de pantalla de los archivos de Indesign para *Pecho a peso*, 2021.

En algunas pruebas del principio, el orden es más aleatorio y elíptico, hecho que se intentó reconducir de alguna forma. Aunque nos interesa esa naturaleza no lineal, también sentía que debía seguir un camino determinado. Así pues, aunque sigue siendo elíptico, la secuenciación final que se ha tomado tiene una cierta evolución. Aquí una de las pruebas que se imprimió y se colgó en la pared -con algunos fragmentos de la grasa-:



Fig. 39 Prueba de secuenciación de *Pecho a peso* colgada en la pared, 2021. Fig. 40 fotografías de la grasa recortada en la pared.

Para conseguir un ritmo mayor de la secuenciación y de la puesta en página de las imágenes, Julián Barón en sus clases nos enseñó ciertas técnicas y ejercicios para medirlo a través de otros fotolibros, comparables con cualidades fílmicas y musicales como la armonía, la exposición, la repetición o el contraste. Es decir, del mismo modo que estas obras artísticas necesitan un flujo en la narrativa, el fotolibro también. Esas técnicas y ejercicios tienen un fuerte vínculo con la prueba y el error constantes, con imprimir el material del que se dispone y aquello que se está secuenciando para familiarizarse con ello, el no dejar de probar hasta encontrar un recurso estructural que funcione. Algunos fotolibros de los que medí el ritmo -a través de la puesta en página- son *End of an Age* (1999) de Paul Graham o *Surfacing* (2011) de Katinka Goldberg.

En ellos vemos como hay una variación de formas de colocar las imágenes que ayudan a variar el ritmo del fotolibro. De esta forma, se ha experimentado y se ha podido ver de forma general la forma en la que estábamos secuenciando nuestro libro.

En cuanto al diseño del soporte final, se hizo una maqueta pequeña para probar si funcionaba correctamente -a nivel objetual y narrativo- la división del fotolibro en

dos. Una vez construida, nos dimos cuenta de que el ritmo de la secuenciación no era suficientemente dinámica, por lo que se decidió hacer otra prueba secuencial.



Fig. 41 & 42. Pruebas de secuenciación de Pecho a peso, 2021

En cuanto al objeto como tal, observamos que al estar dividido en dos, tenían que tener un soporte que permitiera una cómoda lectura de los dos a la vez.



Fig. 43 & 44 Prueba de maqueta de Pecho a peso, 2021.

Es por ello que al llevarlo a maquetar al Estudio de Paco Mora, se comentó esta cuestión para que se tuviese en cuenta a la hora de construirlo y Mora me comentó que la mejor forma de mantener una lectura cómoda era a través de un papel de

más gramaje que recogiera ambos libros. La reunión con Paco y María (directores del Estudio Paco Mora) fue muy fructífera, me ayudó a acotar las necesidades reales del fotolibro y a conocer los procesos de trabajo con un estudio profesional, hecho que considero muy importante tener en cuenta para futuras publicaciones.

Para que ellos pudieran realizar el fotolibro, me pidieron que fuera muy clara con lo que quería transmitir, sin dejar ningún cabo suelto, con tal de facilitarles y economizar el tiempo de trabajo. Así pues, les fui mandando por correo los archivos de Indesign necesarios, junto con las carpetas donde están los encartes y la imagen de portada. El día 2 de Junio estaba terminado. (Anexo 1)

4.2 Desarrollo de la videoinstalación

4.2.1 Concepto de la videoinstalación

cuerp3.cuerp0 es una videoinstalación de una web hecha vídeo sobre el soporte de un peso que ya no existe. A través del cursor busco la similitud entre un cuerpo que ha sido intervenido quirúrgicamente y una pantalla que es intervenida a través del ratón. Hacemos *scroll* por el camino, un poco de *zoom-in*, pinchamos en una imagen que nos lleva a otra, unos textos se mueven de arriba abajo, todo está en movimiento, todo cambia, va y viene.

La materialidad se diluye entre códigos, pero no por ello deja de significar. *cuerp3.cuerp0* cuestiona la manera en la que se les atribuye a los pechos feminizados un sinfín de connotaciones tanto fuera como dentro del “ciberespacio” y plantea la necesidad de desplazarlas. A su vez, encuentra en la intervención quirúrgica una liberación, equivalente a 1kg 400 gr.

4.2.2 Estructura del proyecto

Para la construcción de *cuerp3.cuerp0* primeramente, en la fase de preproducción, se ha elaborado un guión literario. Este guión nos ha ayudado en la fase de producción a elaborar ordenadamente la web donde se disponen los distintos

elementos de la narración: imágenes, vídeos, palabras y textos. Las imágenes y vídeos han sido hechos en su mayoría a través de la webcam o el móvil. Para las piedras que funcionan como soporte, se fue a por ellas a la playa una tarde de abril.

Una vez la web hecha, se ha editado el vídeo que aparece hacia el final a través de Premiere Pro y se ha grabado la voz de la narración, editada con autotune en la app Volo. Posteriormente, se ha grabado la pantalla; a este vídeo se le ha añadido la voz y el vídeo final.

La videoinstalación se está exponiendo en el Museu del Molí d'Arròs d'Almenara; proceso que también ha tenido varias fases que posteriormente mencionaremos.

4.2.3 Proceso creativo y metodología de trabajo relativa a la preproducción de la videoinstalación

Para la preproducción de *cuerp3.cuerp0* se han tenido varias cosas en cuenta. En primer lugar buscar documentación y bibliografía para que se adecuara a las ideas que se pretendían expresar. Se trata de la misma bibliografía que se ha utilizado para el fotolibro, pero además hemos profundizado en teoría sobre el ciberfeminismo, siendo muy útil el libro 'Ciberfeminismo: de VNS Matrix a Laboria Cuboniks' (2019). Además, aprovechando que la escritora y ensayista Remedios Zafra (1973) -siendo referente en nuestra investigación en torno al ciberfeminismo- fue a Castelló de la Plana para dar una conferencia en el marco del club de lectura 'Intercanvis', presentado por Eric Gras, en el Museu de Belles Arts (Castelló); le hice una pregunta en torno a los cuerpos, el género y los espacios virtuales, que ella contestó y que resultó enriquecedor. (Anexo 2)

Posteriormente, se ha elaborado el guión, en el que se ha ido comprobando paralelamente su sentido al aplicarlo a la web. Nos interesaba que en un principio no fuera demasiado recargado, pero que progresivamente la voz narradora (en 1a persona) fuera añadiendo cada vez más información, culminando con la descripción de la intervención quirúrgica.

Además, la videoinstalación *cuerp3.cuerp0* está siendo expuesta en una exposición colectiva en el Museu del Molí d'Arròs en Almenara. Para su preparación se ha

Fig. 47 & 48 capturas de pantalla de cuerp3cuerp0, 2021.

Los vídeos que aparecen entre 2' 32" y 4' 58", que es el momento en el que se habla explícitamente del proceso de intervención quirúrgica, son elegidos para crear cierto simbolismo con este. A través del corte de la piel de una naranja, la subida y bajada de una cremallera y el quite y el desquite de las piedras sobre el propio cuerpo, combinado con un vídeo en Youtube de una operación real de reducción de pecho a una desconocida, se crea este paralelismo.

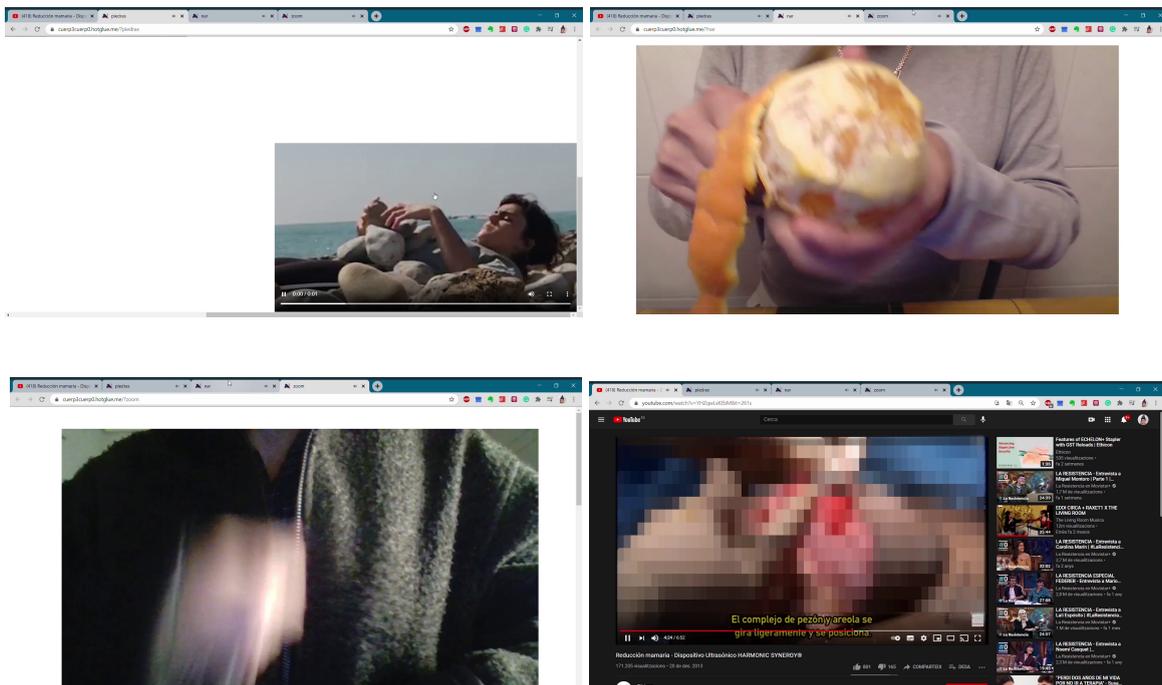


Fig. 49, 50, 51, 52 capturas de pantalla de cuerp3cuerp0, 2021.

Considero que ha sido un acierto haber realizado la obra en conjunto a través de una web -menos el vídeo del final, que está editado a partir de Premiere Pro-. Puesto que para lo que se pretende expresar en la videoinstalación funciona muy bien a nivel estilístico y narrativo. El hecho de que a través del ratón podamos acceder a diferentes mensajes dinamiza el discurso, permitiendo que no sea cargante; en el caso del momento del vídeo anteriormente nombrado en el que se habla sobre la intervención quirúrgica, el cambio de pestañas constante combinado con la voz da un ritmo un tanto agobiante que es lo que se buscaba desde un inicio.

En cuanto al vídeo editado del final, se edita a partir de diferentes vídeos tomados con la webcam del ordenador -de nuevo-, a través de la plataforma Zoom (para conseguir el fondo blanco). En ellos, aparezco desde un tono más performático, en el que juego con las piedras y su peso (que son las mismas utilizadas como soporte para la videoinstalación).



Fig. 53 & 54 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Una vez secuenciado el vídeo, hemos integrado la voz en off extradiegética, en 1ª persona. La decisión de autotunearla tiene que ver con crear cierta coherencia estilística y narrativa, en torno a lo digital y tecnológico.

Por último, para la construcción de la videoinstalación se ha hecho uso de un pequeño proyector y de unas cuantas piedras recogidas en la playa como soporte. Esta, se encuentra en la segunda planta del Museu del Molí d'Arrós; al tratarse de una exposición colectiva (anexo 3), el audio no se escucha con la fuerza que requiere y hay más iluminación de la que me hubiera gustado, pero considero que ha quedado bien dentro de las posibilidades del espacio.



Fig. 55 & 56 videoinstalación *cuerp3.cuero0* en el Museu del Molí d'arròs d'Almenara, 2021. Paula Lorenzo

5. Plan de explotación de los productos

Son diversas las posibilidades de explotación de ambos productos artísticos. Es muy importante tenerlas en cuenta en profundidad, puesto que es lo que nos va a permitir conseguir un reconocimiento y difusión de nuestro trabajo, más allá del académico.

En primer lugar, en el caso del fotolibro, sería interesante que pudiera tener un recorrido por diferentes ferias de publicaciones como Tenderete, FiebreFest o Libros Mutantes, con el objetivo de que se pudiera conocer nacionalmente. Estos últimos meses he estado mostrando una autopublicación que hice en 2020 -llamada Infovirus- en el festival de fotolibros FiebreFest2020 y también en la feria de publicaciones Libros Mutantes 2021 en Madrid, a través de La Casa Encendida, por lo que conozco algunas de las dinámicas de estos dos espacios de difusión y creo que se adheriría perfectamente el formato del fotolibro que queremos mostrar. Además, mostrarlo en este tipo de ferias permite darlo a conocer y, con suerte, que te lo publiquen en periódicos y revistas; Infovirus fue publicado en Photolari, ValenciaPlaza y CastellonPlaza, periodistas con los que mantengo contacto y con los que podría hablar para dar a conocer el trabajo.

Además de las ferias, también sería interesante que estuviera presente en algunas librerías especializadas de fotolibros; siguiendo la línea de Infovirus, el cual se está vendiendo en ContadoPierde (Madrid), trataría de buscar este tipo de lugares en los que poder vender algunas copias, puesto que siempre permite dar a conocer el trabajo a un mayor número de personas, más allá del público objetivo.

Por otra parte, este trabajo fotográfico también nos interesa poder presentarlo a visionados de portfolio como el de ArtPhotoBcn. Actualmente, la convocatoria de visionados de ArtPhotoBcn ha cerrado, pero para 2022 lo presentaré, puesto que, si no te seleccionan al menos han visto tu trabajo y si te seleccionan es una oportunidad maravillosa para que profesionales de la fotografía te den *feedback* y aportaciones muy valiosas que mejoran tu trabajo enormemente, a la vez que permiten difundirlo.

Del mismo modo, he estado enviando este trabajo como proyecto expositivo a un par de convocatorias especializadas en este campo, Pluriidentitats 2021 y al festival

de fotografía analógica Revela't (Anexo 4). El hecho de crear los dossiers para ello me ha ayudado a trabajar el resumen del concepto del trabajo y a ganar experiencia a la hora de construir un dossier para una convocatoria, algo muy valioso si quiero dar a conocer mi trabajo en diferentes espacios. No obstante, considero que debo perfilar y trabajar mejor las posibilidades expositivas del fotolibro -o bien de sus fotografías-, puesto que con el paso de los meses el sentido de las imágenes ha ido evolucionando para mí y tengo que buscar cuál es la mejor forma de expresarlas en el espacio. De todas formas, creo que una buena forma de explotar ambos trabajos a la vez, sería construir una propuesta expositiva donde aparecieran tanto las fotografías del fotolibro como la videoinstalación; esta propuesta se podría presentar a espacios expositivos independientes o convocatorias de becas expositivas como la Convocatoria Scroll del Centro Cultural Las Cigarreras (Alicante).

Además de enviarlo a convocatorias para exposición también he mandado dossiers a convocatorias de residencia artística para investigación, en los que quiero explotar la parte más conceptual del trabajo, puesto que se trata de una temática contemporánea que puede tener cabida en estos lugares, a la vez que me gustaría poder enriquecerlo con diferentes visiones y perspectivas. Los dossiers que he enviado han sido a la convocatoria Cultura Resident 2021 de Investigación -en Castellón-, organizada por el Consorci de Museus y a la Convocatoria Lubna de Investigación, organizado por Plata, un organismo artístico cordobés. (Anexo 5)

Por otro lado, la videoinstalación tengo pensada enviarla a algunos concursos/convocatorias de plataformas especializadas en imagen en movimiento, vídeo experimental o videoarte. Algunos de los que me interesan son: Loop Bcn, la plataforma de videoarte Proyector, el festival Cuvo 2022 o el festival Internacional de Videoarte Fiva10.

Cabe decir que la videoinstalación está siendo expuesta hoy en día en el Museu del Molí d'Arròs d'Almenara, hecho que permite dar una difusión al trabajo artístico de forma física y ayuda a promocionarlo en los medios y de forma online, por redes sociales (Anexo 6). Además, también me ayuda a ver cuáles son las posibilidades expositivas reales de la obra y a ser consciente de qué formas mejorar ciertas cosas.

5.1 Mercado al que va dirigido

El público objetivo al que más me interesa que vayan dirigidos estos trabajos es sobretodo a mujeres, queers o trans que se puedan sentir identificadxs, encontrando en esto una excusa para poder generar un diálogo en torno a estos temas. También me interesa que lo vean aquellas personas a las cuales les interesan los estudios humanistas en torno a la tecnología y el género en la contemporaneidad o que bien escriben y llevan sus prácticas artísticas en torno a ello, puesto que me parecería muy enriquecedor poder hablarlo en confluencia con varias perspectivas.

No obstante, también me parece importante que personas que no están familiarizadas con este tipo de trabajos de repente se encuentren con ellos y les aporten nuevas visiones. De hecho, exponiendo la videoinstalación en el Museu d'Almenara sé que la mayoría de personas que van a verlo es gente más mayor y que tal vez no están acostumbradas a estas temáticas o bien personas a las que no les interesa.

En resumen, me interesa que estos trabajos generen diálogo y reflexión sea cual sea el mercado que lo vea.

5.2 Plan de comunicación

Considero que la mejor forma de difundir estos trabajos es por una parte, por redes sociales; especialmente por Instagram. Actualmente es la red social que más se utiliza y me siento cómoda mostrando mis procesos artísticos en ella. De hecho, estos últimos meses he ido subiendo algunas publicaciones relacionadas con las obras. Sí que es cierto que al tratarse de una temática en la que me expongo mucho, me siento reacia a subir cierto contenido que no quiero que vean personas o que sea descontextualizado.

Es por ello que compartirlo a través de ferias, convocatorias y festivales puede ser una forma de acotar el número de personas que lo visualicen, evitando que se haga un uso inapropiado de las imágenes o el vídeo en Internet.

No obstante, también creo que esta visión puede ir evolucionando y que más adelante no le de tanta importancia a ello. Por esto, el vídeo podría ser subido a Vimeo en un futuro, anunciándose por Instagram.

Además de esto, también sería interesante lanzar una campaña de Verkami más adelante con la intención de poder difundir algunos ejemplares del fotolibro, puesto que sino es muy complicado poder hacer frente a sus costes.

Por último, cabe decir que la exposición hecha en Almenara, donde aparece la videoinstalación, ha sido publicitada a través de los medios de comunicación, entre ellos Àpunt, tanto en sus redes sociales como en la televisión y la radio. Esto permite promocionar el trabajo y darse a conocer entre un público muy diverso, hecho que nos interesa para nuestra obra. (Anexo 7)

6. Resultados

Como resultado obtenido de todo el proceso desarrollado en el TFG, hemos creado un fotolibro dividido en dos, de cuarenta y ocho hojas cada uno -haciendo un total de noventa y seis hojas-, en el que se muestra a través de la fotografía documental el proceso de recuperación y de cuidados posteriores a una reducción de pecho. (anexo 1)

A su vez, también hemos realizado una videoinstalación que consta de una montaña de piedras como soporte del proyector desde donde se ve un vídeo experimental de 5' 35" en el que se reflexiona sobre la hibridación entre cuerpos y tecnología a partir de una intervención quirúrgica. (anexo 2)

En relación con los objetivos marcados al principio de nuestro trabajo, procedemos a repasar de qué forma se han abordado para analizar el grado de cumplimiento obtenido.

En primer lugar, el primer objetivo consistía en explorar y visibilizar desde la imagen documental y el autorretrato los procesos corporales tras una reducción de pecho. Considero que a través del fotolibro se cumple este objetivo, ya que las imágenes escogidas muestran gradualmente el proceso de recuperación del cuerpo y permiten visibilizar los procesos de cuidado que lleva esta operación. Además he tratado de combinar tanto fotografías abstractas, en las que no hay una visibilización tan evidente, como imágenes más explícitas, con la voluntad de mostrar sin censura algunas partes de este proceso. Sí que es cierto que hay mucho archivo fotográfico que se ha quedado fuera -y que tal vez hubiera sido interesante mostrar- pero temía exponerme demasiado, por lo que no hay tantas imágenes propiamente del pecho como se podría esperar, pero me resulta más natural y cómodo -conmigo misma- haberlo hecho desde esta perspectiva. Por otra parte, creo que ha tomado un cáliz íntimo, que es el que me interesaba, y se ha explorado desde distintos formatos esa documentación, tanto en analógico como en digital.

El segundo punto que se había propuesto era el de reflexionar en torno a cómo la cultura patriarcal sexualiza el pecho feminizado. Se trata de un objetivo demasiado general y que, evidentemente, no es abarcado en su totalidad en este trabajo; pero sí que considero que a través de lo que planteamos se puede llegar a repensar esta cuestión y a abrir un diálogo en torno a ello. Sobretudo queda más evidente esta reflexión en la videoinstalación, puesto que el discurso es más explícito. Así pues, se podría decir que a partir de la visibilidad y la puesta sobre la mesa de esta temática, podemos conseguir que diferentes reflexiones o conversaciones surjan, hecho que me parece positivo. De hecho, que la videoinstalación esté en el Museu del Molí d'Arròs d'Almenara me ha permitido poder explicar estas cuestiones a

diferentes tipos de público y tener un diálogo con ellas y ellos que me ha resultado muy enriquecedor.

El siguiente objetivo es cuestionar la mirada esencialista y naturalista del cuerpo dentro del feminismo. Para ello, hemos hecho una investigación crítica y exhaustiva sobre lecturas de teóricas feministas que ya llevan a cabo esta labor desde hace muchos años. Por lo que más que cuestionar -que también- ha sido una labor más investigativa en torno el cuestionamiento que se ha desarrollado desde hace unas décadas hasta la contemporaneidad en torno a los estudios de género y *queer*. Para la construcción de las obras artísticas, en las que se cuestiona la mirada esencialista y naturalista del cuerpo, ha sido esencial este acompañamiento teórico filosófico y ha resultado enormemente útil para mi aprendizaje personal. Este TFG me ha permitido adentrarme y cuestionar muchas cosas que anteriormente no me había planteado y me ha ayudado a pensar mi cuerpo y mi decisión desde otra perspectiva; más allá de la esencialista y naturalista.

El siguiente punto tiene que ver con la experimentación a través del formato fotolibro con su construcción objetual y la secuenciación del proyecto fotográfico. Esta parte del Trabajo Final de Grado, junto con la investigación teórica, es en la que más tiempo he invertido. Asistir a las clases de Julián Barón, como he dicho en otras ocasiones, ha sido crucial para pensar la obra del fotolibro como una experiencia, más allá de solo mostrar una historia a través de imágenes; es por ello que el libro está dividido en dos y que la parte secuencial no es arbitraria. He aprendido muchísimo a partir de este trabajo y creo que queda reflejado en el objeto final.

El último objetivo gira en torno a experimentar a través de las posibilidades discursivas de la videoinstalación. En este apartado me siento contenta con el trabajo resultante, puesto que nunca había realizado antes una videoinstalación y ha supuesto para mí un reto del que he aprendido, saliendo de mi zona de confort. Cierto es que si hiciera en otra ocasión una videoinstalación me gustaría ver qué otras posibilidades instalativas podría utilizar; haciendo que tanto instalación como vídeo tuvieran el mismo peso. En *cuerp3.cuero0* el peso mayor se rige sobre el vídeo, aunque la obra en sí tampoco me pedía hacer un mayor despliegue instalativo, pues me interesa que la atención resida sobretodo en el vídeo, en lo que

se dice y acontece. Además, haberlo montado en un museo también ha sido una oportunidad para tener un *feedback* real.

En definitiva, estoy muy contenta con los resultados obtenidos con este Trabajo Final de Grado. Para mí, ha sido un aprendizaje enorme haberme embarcado en algo tan personal pero que siento que es necesario visibilizar. Por supuesto, creo que hay muchas cosas por mejorar y perfilar, pero considero que este proceso me ha permitido adquirir unos conocimientos artísticos e investigativos que me resultarán muy útiles en un futuro. Haber materializado y convertido en obra artística una cuestión de la que hace meses sentía con cierta vergüenza me ha ayudado y empoderado mucho.

7. Conclusiones

La construcción de este Trabajo Final de Grado ha sido una oportunidad para poder contar una parte de mí que jamás pensé que se pudiera desarrollar y pensar tanto, en relación al debate actual de los estudios de género.

El aprendizaje personal y los conocimientos que he adquirido siento que son muy profundos, tanto a nivel investigativo como de producción artística y me siento muy contenta de haber escogido esta temática para desarrollarla aquí. Cuando empecé a construir este proyecto, sentía cierto miedo a la hora de embarcarme en algo tan personal, así como de exponerme tanto, pero a medida que han pasado los meses me he ido reafirmando en mi decisión. Haber leído a autoras que dan una perspectiva en torno a los cuerpos y el feminismo tan actual y necesaria, ha sido esencial; me he sentido acompañada y empoderada.

Y es que este trabajo, además de tratarse de un proyecto académico en el que se muestran las aptitudes, para mí ha sido una excusa para poder entenderme, escucharme y comunicarme, en torno a algo que siempre he querido esconder. Así pues, este trabajo es una herramienta que me ha ayudado mucho y con la que he descubierto también mi interés en torno a las prácticas artísticas relacionadas con la tecnología. Por otra parte, me ha aportado unos hábitos de trabajo artístico y de investigación que estoy segura me resultarán muy útiles en un futuro.

La búsqueda de soluciones creativas para el Trabajo Final de Grado también siento que se ha cumplido. He explorado formas y discursos con los que he intentado ir un poco más allá de mi zona de confort, con la voluntad también de que este trabajo fuera contemporáneo y adecuado al debate feminista actual. Considero que la temática es muy oportuna en relación con los estudios de género contemporáneos y permite visibilizar esta experiencia con el cuerpo que no está apenas representada en los medios y en el panorama artístico. Es importante que esta representación exista, que otras personas puedan sentirse identificadas y que se hable de ello. Que conversemos sobre la cirugía, sobre los pechos grandes, sobre los pechos pequeños, sobre el cambio de cuerpo, sobre cómo cambia su percepción al modificarlo, sobre cómo la experiencia con este está profundamente influenciada.

Por último, como bien he dicho antes, la construcción de estos dos trabajos artísticos junto con la parte investigativa me ha acercado a los estudios artísticos digitales y multimedia desde una perspectiva de género y me gustaría en un futuro aunar en estos aspectos a través del modelado 3D y las posibilidades de realidad virtual. Por ello, la realización de este trabajo me ha permitido, entre otras cosas, saber hacia dónde quiero dirigirme por ahora en mis procesos artísticos y

conceptuales. Además, me gustaría a través de las posibilidades de explotación de los productos artísticos del Trabajo Final de Grado, que se pudiera llegar a generar un diálogo en torno a los temas que se plantean, enriqueciéndolos con otras visiones y generar algún impacto con mi perspectiva.

7. Conclusions

The construction of this Final Degree Project has been an opportunity to tell a part of me that I never thought I could develop and think about so much, in relation to the current debate on gender studies.

I feel that the personal learning and knowledge I have acquired is very profound, both in terms of research and artistic production, and I am very happy to have chosen this subject to develop it here. When I began to build this project, I was a little afraid to embark on something so personal, and to expose myself so much, but as the months have gone by I have become more and more convinced of my decision. Having read authors who give such a current and necessary perspective on bodies and feminism has been essential; I have felt accompanied and empowered.

And the fact is that this work, as well as being an academic project in which skills are shown, has been an excuse for me to be able to understand myself, listen to myself and communicate about something that I have always wanted to hide. So this work is a tool that has helped me a lot and with which I have also discovered my interest in artistic practices related to technology. On the other hand, it has given me habits of artistic work and research that I am sure will be very useful in the future.

I also feel that the search for creative solutions for the Final Degree Project has also been fulfilled. I have explored forms and discourses with which I have tried to go a little beyond my comfort zone, with the aim of making this work contemporary and appropriate to the current feminist debate. I think that the subject matter is very opportune in relation to contemporary gender studies and allows us to make visible this experience with the body that is hardly represented in the media and in the art scene. It is important that this representation exists, that other people can identify

with it and that it is talked about. That we talk about surgery, about big breasts, about small breasts, about changing your body, about how your perception changes when you change it, about how your experience of it is profoundly influenced.

Finally, as I said before, the construction of these two artworks together with the research part has brought me closer to digital and multimedia art studies from a gender perspective and I would like in the future to join in these aspects through 3D modelling and virtual reality possibilities. Therefore, the realization of this work has allowed me, among other things, to know where I want to go for now in my artistic and conceptual processes. In addition, I would like, through the possibilities of exploiting the artistic products of the Final Degree Project, to be able to generate a dialogue around the issues raised, enriching them with other visions and generating some impact with my perspective.

8. Bibliografía general

Albalá, Carlos; Barrionuevo, Pilar; Boyer, Gerard; Flores, David; Isabel, Marcos; Requena, Juanan & López, Ignasi (2014). Ourobouro. Murcia: Librecrom.

Alonso, Rodrigo (2005). La Video Instalación como Deconstrucción de la Experiencia Fílmica. Recuperado de: <
<https://www.javeriana.edu.co/estetica/pdf/ConferenciasRodrigoAlonso.pdf> >
accedido el 23 de abril 2021

Amigot Leache, Patricia & Pujal i Llombart, Margot (2006). Ariadna danza: lecturas feministas de Michel Foucault. En: *Athenea Digital*, nº9. Barcelona: 100-130. Recuperado de: < file:///C:/Users/Usuario/Downloads/263-263-1-PB.pdf > accedido el 3 de abril 2021

Antón, José Emilio (2012). *El libro de los libros de artista*. Sestao (Bizkaya): L.U.P.I.

Araki, Nabuyoshi (1971-2017). *A sentimental journey*. Japón: KAWADE SHOBO SHINSHA

Badger, Gerry (2010). *The pleasures of good photographs*. Nueva York: aperture.

Badger, Gerry & Parr, Martin (2004) [1990] . *The Photobook: A History*, Vol. 1. Londres: Phaidon.

Badger, Gerry & Parr, Martin (2019). *The Photobook: A History*, Vol. 2. Londres: Phaidon.

Ballestín Cucala, Cristina (2009). Claude Cahun y Cindy Sherman, el cuerpo, lugar de arte y subversión. Disponible en: <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/14ballestin.pdf>> accedido el 14 de febrero 2021

Batallar, batalllem (2017). Valencia: Vlc etc.

Bishop, Claire (2005). *Installation art: a critical history*. Nueva York: Routledge.

Braidotti, Rosi (2013). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.

Butler, Judith (2006) [1990]. *Gender Trouble*. Londres: Routledge Classics.

Butler, Judith (2011) [1996]. *Bodies that matter*. Londres: Routledge Classics.

Cagliaris Chada, Agustina, Triolo Moya, Felipa Concepcion y Muñoz Zaccaro, Oscar (2012). Los avatares del cuerpo en la postmodernidad. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recupero en: < <https://www.aacademica.org/000-072/737.pdf> > accedido el 15 de abril 2021

Campos Valero, Luis Emiro (2015), *El arte en la transformación*
<https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/3684.pdf
>, accedido el 20 febrero 2021

Clemente, M^a Dolores, Febrer-Fernández, Nieves, Martínez-Oña, M^a del Mar (2018). La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (1). LaRioja: 75-96. Recuperado de: <<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/56602/52958> > accedido el 11 de febrero 2021

Córdoba, Marcelo (2010). La cirugía estética como práctica sociocultural distintiva: un lacerante encuentro entre corporeidad e imaginario social. En: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, n^o 2. Argentina: . p. 37. Recuperado de: < file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LaCirugiaEsteticaComoPracticaSocioculturalDistinti-3320543.pdf > accedido el 8 de enero 2021

Crespo Maclennan, Gloria (2016). William Henry Fox Talbot, el valor de una imagen perdurable. Madrid: El País. Disponible en: < https://elpais.com/cultura/2016/05/18/babelia/1463586862_647802.html > accedido el 1 abril 2021

De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*. Londres: Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Delgadillo, Juan Fernando (2012). Foucault y el análisis del poder. *Revista de Educación & Pensamiento*, 160-170. Recuperado de: <[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-FoucaultYEIAnalisisDelPoder-3974352%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-FoucaultYEIAnalisisDelPoder-3974352%20(1).pdf) > accedido el 16 de marzo 2021

Dios García Martínez, Juan (2012). Cuerpos impuros: Butler, Haraway, Preciado. En: *Revista de Filosofía*, n^o46. Sevilla: 377-384. Recuperado de: < <https://core.ac.uk/download/pdf/51409531.pdf> > accedido el 2 de abril 2021
file:///C:/Users/Usuario/Downloads/19497.pdf

Foucault, Michel (1999) [1969]. *La arqueología del saber*. Traducida al castellano por Amelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI editores. Recuperado de: < https://proletarios.org/books/Foucault-La_arqueologia_del_saber.pdf > accedido el 25 de marzo 2021

Frizzell, Nell (2015). *Cuando la cirugía plástica es arte*. Disponible en: <<https://www.vice.com/es/article/pp5amv/de-cuando-la-cirugia-plastica-es-arte> > accedido el 20 de enero 2021

Galaxina, Andrea (2020). *galería robada*. Madrid: el primer grito.

Halberstam, Judith (1998). *Female masculinity*. Durham (EEUU), Duke University Press.

Haraway, Donna (2020) [1985]. *Manifiesto Cyborg*.

Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra. Recuperado de: <https://lascirujanas666.files.wordpress.com/2014/04/haraway-conocimientossituado_s.pdf > accedido el 3 de abril 2021

Hester, Hellen (2018). *Xenofeminismo*. Buenos Aires (Argentina): Caja Negra.

Hisbacq, Pauline (2018). *Le Feu*. Paris: September Books.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/14ballestin.pdf>

King, Angela (2004). The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body. *Journal of International Women's Studies*, 5(2), 29-39. Recuperado de: < <https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1532&context=jiws&httpsredir=1&referer=> > accedido el 15 de abril 2021

Laboria Cuboniks (2015). *Xenofeminismo, una política por la alienación*. Disponible en: <<https://laboriacuboniks.net/manifiesto/xenofeminismo-una-politica-por-la-alienacion/> > accedido el 2 de abril 2021

Larrañaga, Josu (2001). *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.

Liévano Franco, Martha Patricia (2012). *El uso de la cirugía estética: un acercamiento a la (re)construcción del cuerpo y la subjetividad femeninos* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma.

Linares, Agustín & Haro, Salvador (2017). Videoinstalación interactiva: espacio, espectador y las tecnologías de la información. VI Congreso Virtual Internacional Arte y Sociedad: Paradigmas digitales. Universidad de Málaga. Recuperado de: < <https://www.eumed.net/libros-gratis/actas/2017/arte/1-videoinstalacion-interactiva.pdf> > accedido el 20 de abril 2021

Mcnaul, Lois (1992). *Foucault and feminism : power, gender and the self*. Cambridge: Polity Press.

Medina-Vicent, Maria (2016). La fragilidad de las dicotomías sexuales y de género en el pensamiento de Paul B. Preciado. En: *Dossiers Feministes*, 21. Castelló de la Plana, UJI, 5-21. Recuperado de: <PRECIADOfile:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LaFragilidadDeLasDicotomiasSexualesYDeGeneroEnElPe-6084854.pdf > accedido el 20 de abril 2021

Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En: *Screen*, Vol. 16, 3. Oxford University Press, 6–18. <<https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296> > accedido el 20 febrero 2021

Muñoz-Muñoz, Ana M. y Barbaño, María (2012). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) Granada: 39-54. Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/40581-Texto%20del%20art%C3%ADculo-66929-4-10-20140626.pdf > accedido el 15 febrero 2021

Nouzeilles, Gabriella (2016). Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen. En: *Outra Travessia*, 1(21). Nueva Jersey (EEUU), 127. Recuperado en: <https://www.researchgate.net/publication/318484387_Arquitectura_del_fotolibro_escritura_e_imagen > accedido el 2 abril 2021

Ortells, Sara (2021). "Crisi", l'exposició que reflexiona sobre les crisis de la societat actual. À Punt. Disponible en: <

https://www.apuntmedia.es/noticias/cultura/crisi-l-exposicio-reflexiona-crisis-societat-actual_1_1414248.html > accedido el 29 abril 2021

Pellacani, Elisa (2012). *The new book*. Italia: CONSULTA LIBRI E PROGETTI.

Peluffo, Lucía (2018). *No sé si es una tormenta*. Bilbao: La Balsa.

Piedra Guillén, Nancy (2004). Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género. En: *Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 4, núm 106. Costa Rica: 123-141. Recuperado de: < <https://www.redalyc.org/pdf/153/15310610.pdf> > accedido el 23 de marzo 2021

Posada Kubissa, Luisa (2015). Las mujeres son cuerpo. En: *Investigaciones Feministas*, Vol. 6. Madrid: 108-121. Recuperado de: < <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/51382-Texto%20del%20art%C3%ADculo-93355-2-10-20151215.pdf> > accedido el 17 de marzo 2021

Preciado, Paul B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

Pultz, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal.

Reiss, Julie (1999). *From Margin to Center, the Spaces of Installation Art*. Massachussets: MIT Press.

Rodríguez, Rosa María (1999). *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.

Saldaña Alfonso, Diana (2002, enero). Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. *Arte, Individuo y Sociedad*. Recuperado de: < [https://www.researchgate.net/publication/27588732_Claude_Cahun_el_tercer_genero_o_o_la_identidad_polimorfa](https://www.researchgate.net/publication/27588732_Claude_Cahun_el_tercer_genero_o_la_identidad_polimorfa) > accedido el 18 febrero 2021

Salido-Machado, Elena (2017). Ciberfeminismo: disidencias corporales y género itinerante. En: *Revell-Revista de Estudios Literarios*, Vol. 3, nº17. Las Palmas de Gran Canaria, 47-75. Recuperado en: < <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/revell.pdf> > accedido el 15 de abril 2021

Takac, Balasz (2019). Inside Womanhouse, A Beacon of Feminist Art. En: *Widewalls*. Recuperado de: <<https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse>> accedido el 23 de marzo 2021

Van Saaze, Vivian (2013). *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Williams, Robin K. (2017). Un modo de traducción: Las instalaciones-performance de Joan Jonas. En: *Revista Sin Objeto*, 00. Valladolid: 59-82. Recuperado de: <<http://hipermedula.org/2020/06/un-modo-de-traducion-las-instalaciones-performan-ce-de-joan-jonas/>> accedido el 15 de abril 2021

Winant, Carmen (2018). *My Birth*. Londres: SPBH Editions

Yalom, Marilyn (1997). *A history of the breast*. Nueva York: Random House.

Zafra, Remedios (1998). *Femenino.net.art: feminización de la cultura y red Internet*. Mujeres en Red, Periódico feminista. Disponible en: <<https://www.mujaresenred.net/spip.php?article1534>> accedido el 20 de abril 2021

Zambrini, Laura & Ladevito, Paula (2009). Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina. En: *Revista Latinoamericana*, nº2. Argentina: 162-180. Recuperado de: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/7/449>> accedido el 2 de abril 2021

9. Bibliografía imágenes

Fig. 1. *Untitled*, 1903. Marie Høeg

Fig. 2. *Untitled*, 1903. Marie Høeg

Fig. 3. *Self Portrait*, Claude Cahun

Fig. 4. *Self Portrait*, 1925. Claude Cahun

Fig. 5. '*Si quelque chose noir*', 1980. Alix Cléo Roubaud

- Fig. 6. *Untitled*, Selfportrait, 1980. Alix Cléo Roubaud
- Fig. 7. *All by Myself*, 1993. Nan Goldin
- Fig. 8. *Heart-Shaped Bruise*, 1980. Nan Goldin
- Fig. 9. *Bye bye Photography*, 1972. Daido Moriyama
- Fig. 10. *Bye bye Photography*, 1972. Daido Moriyama
- Fig. 12. *Bye bye Photography*, 1972. Daido Moriyama
- Fig. 13. *Untitled, A Sentimental Journey*, 1971. Nabuyoshi Araki
- Fig. 14. *Untitled, A sentimental journey*, 1971. Nabuyoshi Araki
- Fig. 15. *Untitled*, 2017. Nabuyoshi Araki
- Fig. 16. *Untitled*, 1971. Nabuyoshi Araki
- Fig. 17. *My Birth*, 2018. Carmen Winant
- Fig. 18. *Cubierta de 'Ourobouro'*, 2014.
- Fig. 19. *'Ourobouro' abierto*, 2014.
- Fig. 20. *Visionado de 'No sé si es una tormenta'*, 2018. Lucía Peluffo
- Fig. 21. *Cubierta de 'No sé si es una tormenta'*, 2018. Lucía Peluffo
- Fig. 22. *Portada de 'Batallar batalllem: La vida dins'*, 2017.
- Fig. 23. *'Batallar batalllem: La vida dins'* y uno de sus encartes, 2017
- Fig. 24 *Le feu*, 2018. Pauline Hisbacq
- Fig. 25 *Le feu*, 2018. Pauline Hisbacq
- Fig. 26. *Proyección de Vertical Roll (1972) en MIT Arts Center (Cambridge)*, 2012.
- Joan Jonas
- Fig. 27. *La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020. Helena Vinent
- Fig. 28. *Captura de Instagram de La prótesis que dirigió al órgano contra sí mismo*, 2020. Helena Vinent
- Fig. 29. *Captura de pantalla del email enviado al cirujano, en el que se piden imágenes de archivo de la operación*, 2021.
- Fig. 30. *Captura de pantalla de la primera carpeta de imágenes; primer carrete para Pecho a peso*, 2021.
- Fig. 31. *Captura de pantalla de la segunda carpeta de imágenes; segundo carrete para Pecho a peso*, 2021.
- Fig. 32. *Captura de pantalla de la tercera carpeta de imágenes; tercer carrete para Pecho a peso*, 2021.
- Fig. 33 *Captura de pantalla de la cuarta carpeta de imágenes; cuarto carrete para Pecho a peso*, 2021.

Fig. 34. fotografías de los carretes impresos sobre el suelo, vista general, proceso de preproducción, 2021.

Fig 35. fotografías de los carretes impresos sobre el suelo, vista general, proceso de preproducción, 2021.

Fig. 36. capturas de pantalla de vídeos tomados para *Pecho a peso*, 2021.

Fig. 37. capturas de pantalla de vídeos tomados para *Pecho a peso*, 2021.

Fig. 38 captura de pantalla de los archivos de Indesign para *Pecho a peso*, 2021.

Fig. 39 Prueba de secuenciación de *Pecho a peso* colgada en la pared, 2021.

Fig. 40 fotografías de la grasa recortada en la pared.

Fig. 41 Pruebas de secuenciación de *Pecho a peso*, 2021

Fig. 42. Pruebas de secuenciación de *Pecho a peso*, 2021

Fig. 45 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 46 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 47 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 48 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 49 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig 50 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig 51 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig 52 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 53 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 54 capturas de pantalla de *cuerp3cuerp0*, 2021.

Fig. 55 videoinstalación *cuerp3.cuerp0* en el Museu del Molí d'arròs d'Almenara, 2021. Paula Lorenzo

Fig. 56 videoinstalación *cuerp3.cuerp0* en el Museu del Molí d'arròs d'Almenara, 2021. Paula Lorenzo

10. Anexos

Anexo 1. Muestra del fotolibro *Pecho a peso*.

Libro izquierdo (PDF):

<https://drive.google.com/file/d/1KJ9XAtYhZ6knRVIfhRrj-Q-SM65jTzFP/view?usp=sharing>

Libro derecho (PDF, de la página del final a la página delantera):

<https://drive.google.com/file/d/1AOevYuPv6m-TSyA2R2sGw0ubmJ7H5LuS/view?usp=sharing>

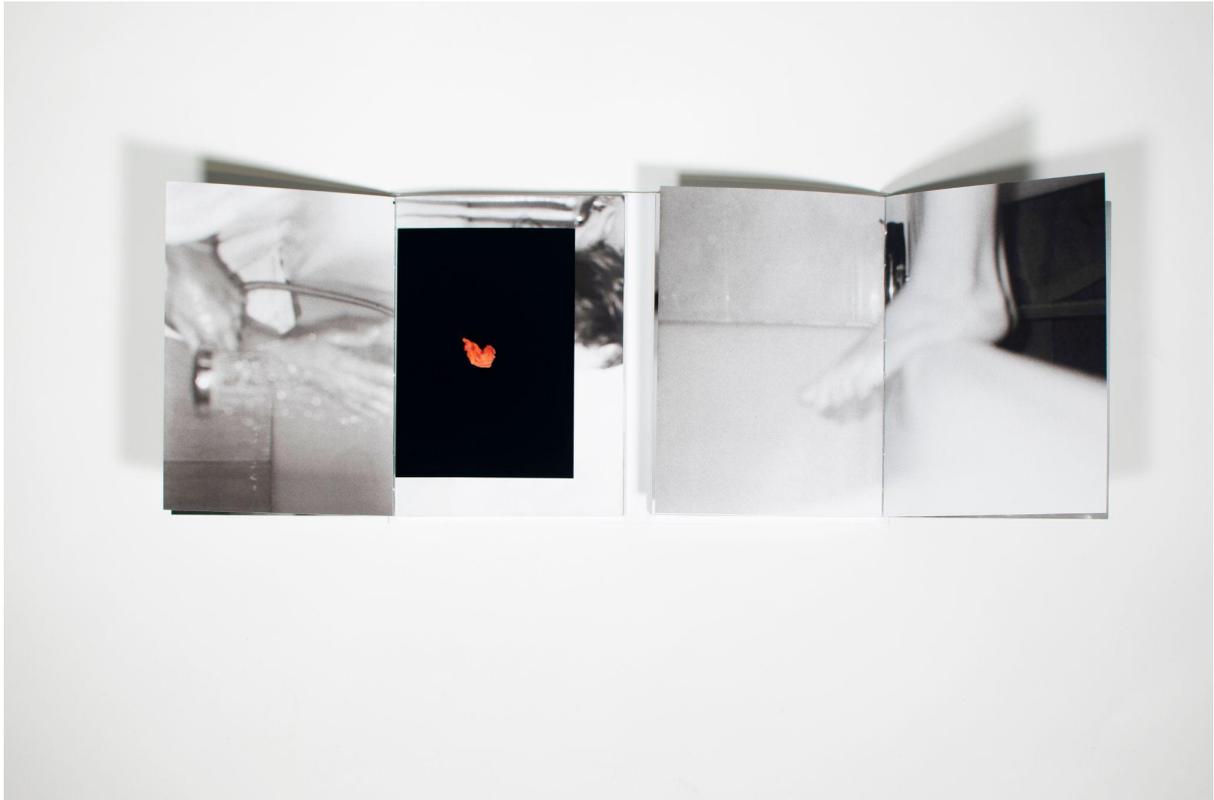
Vídeo de muestra (pase de páginas del fotolibro):

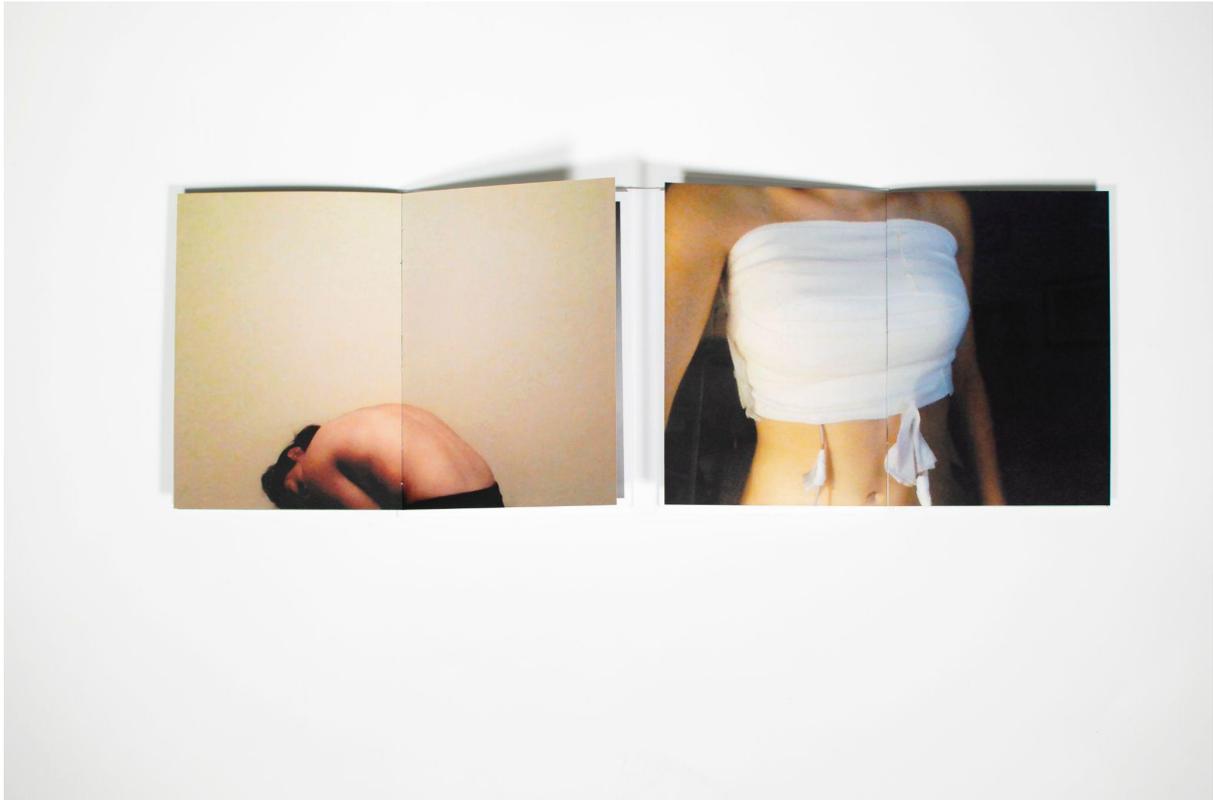
https://drive.google.com/file/d/1qmfTysLDm4_-DqF_wAnvTm-UogpDR5m5/view?usp=sharing

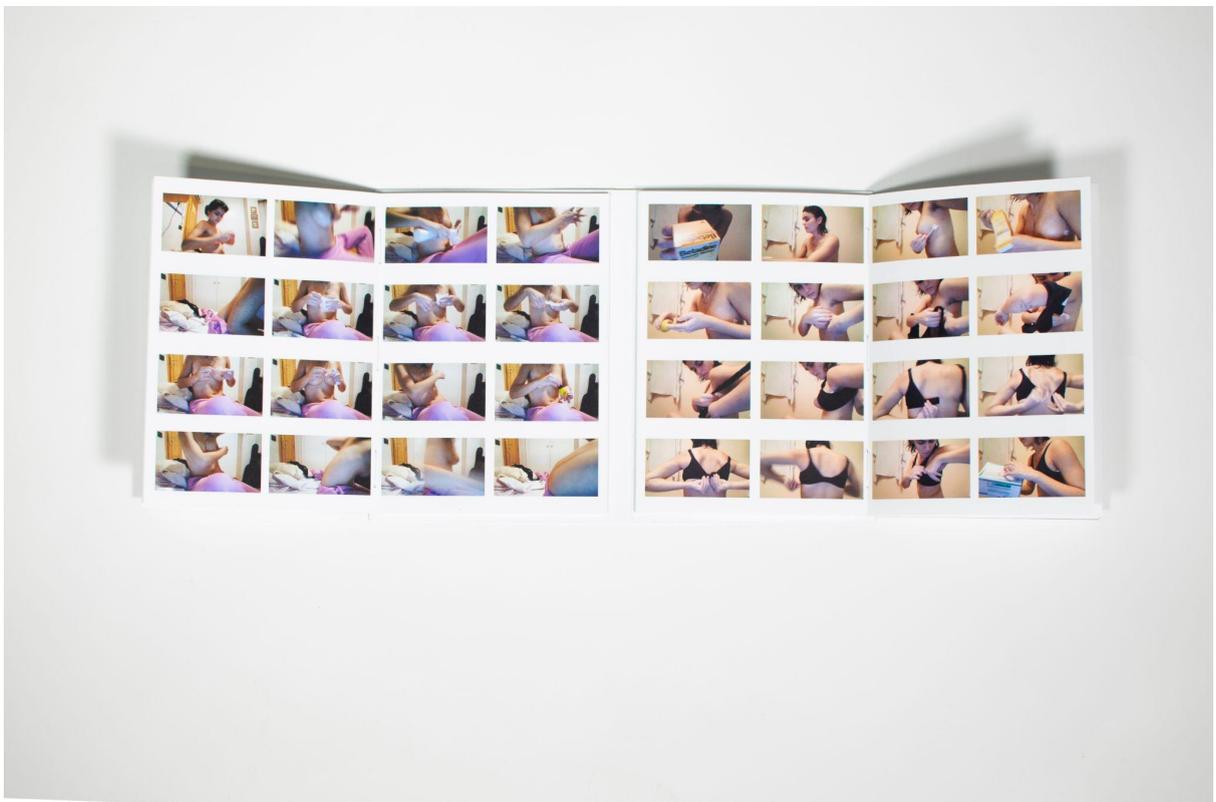
Algunas imágenes para publicitarlo:







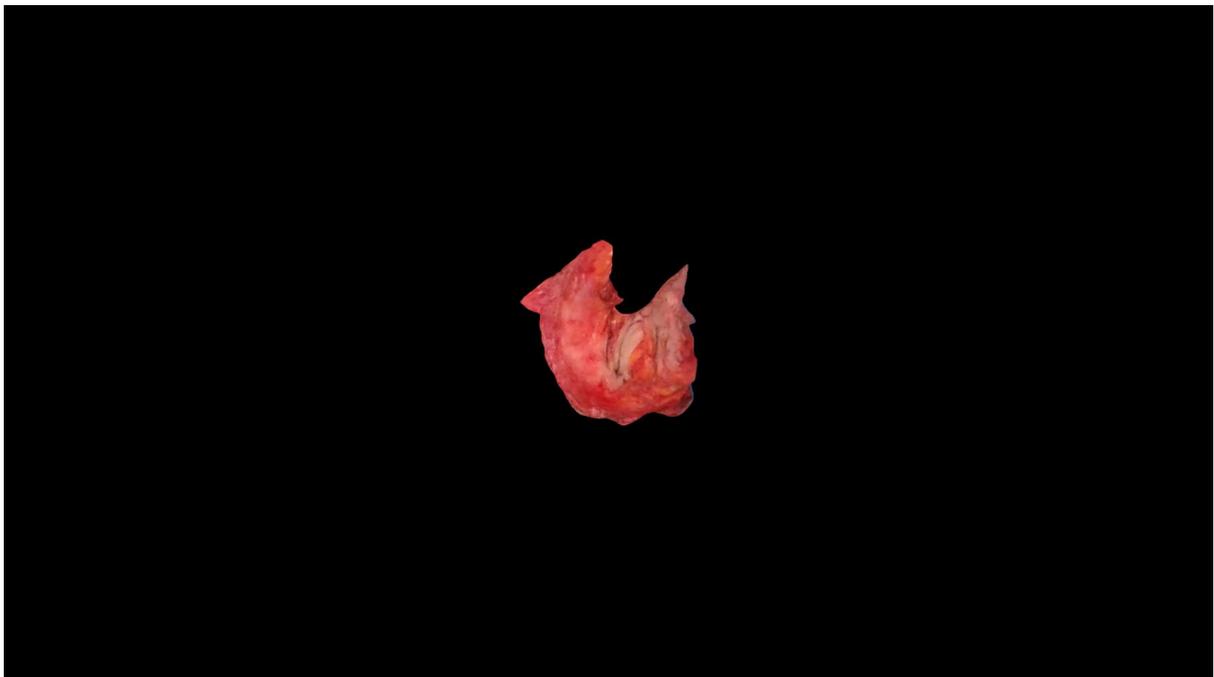
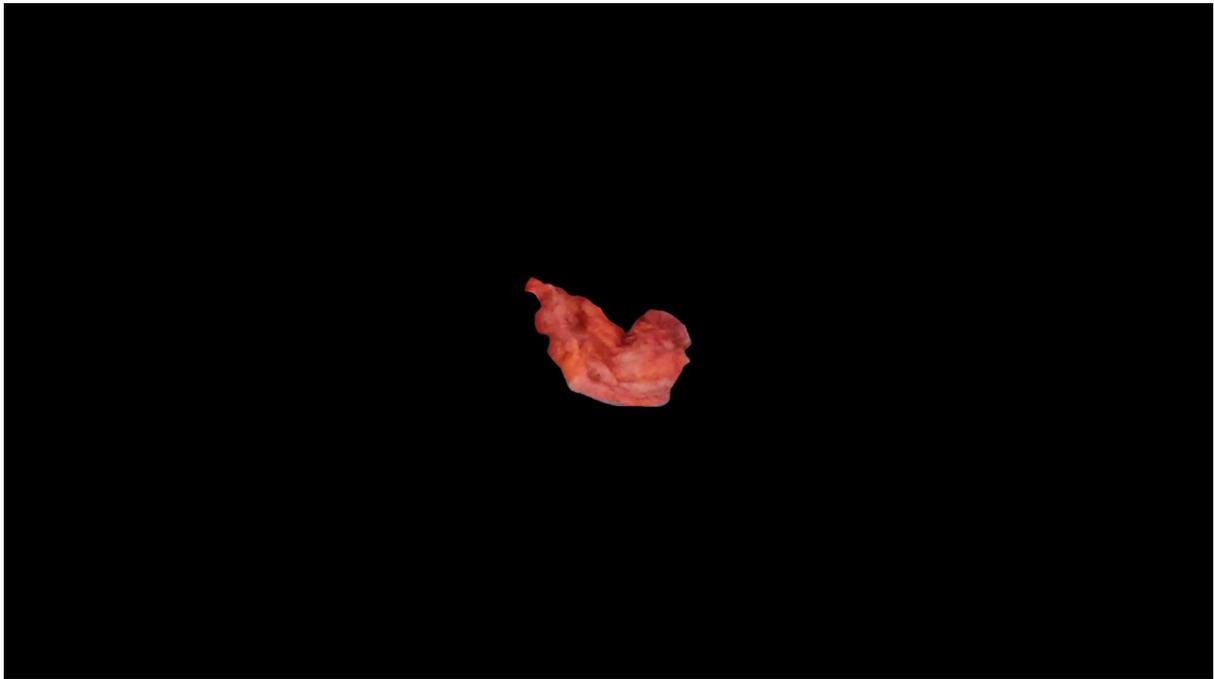


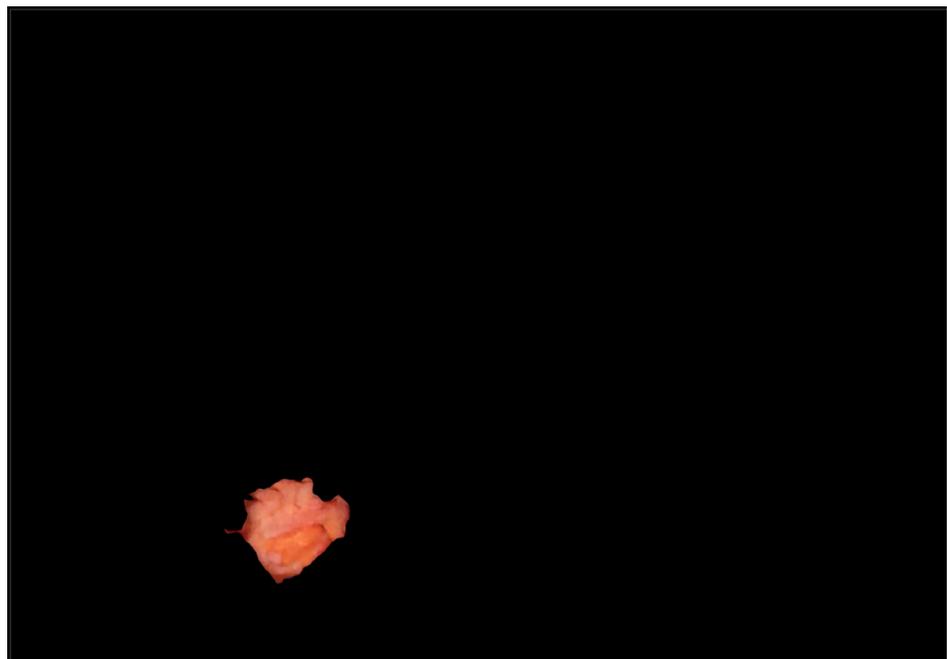
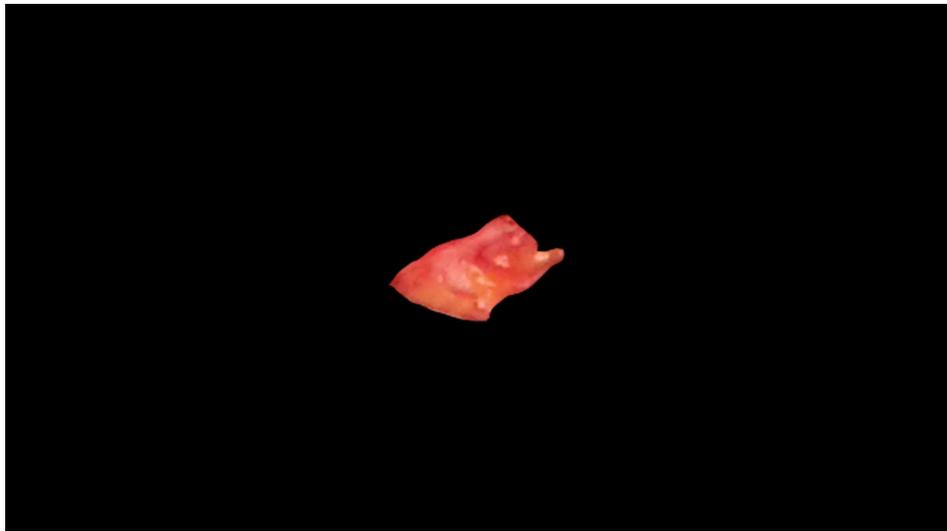
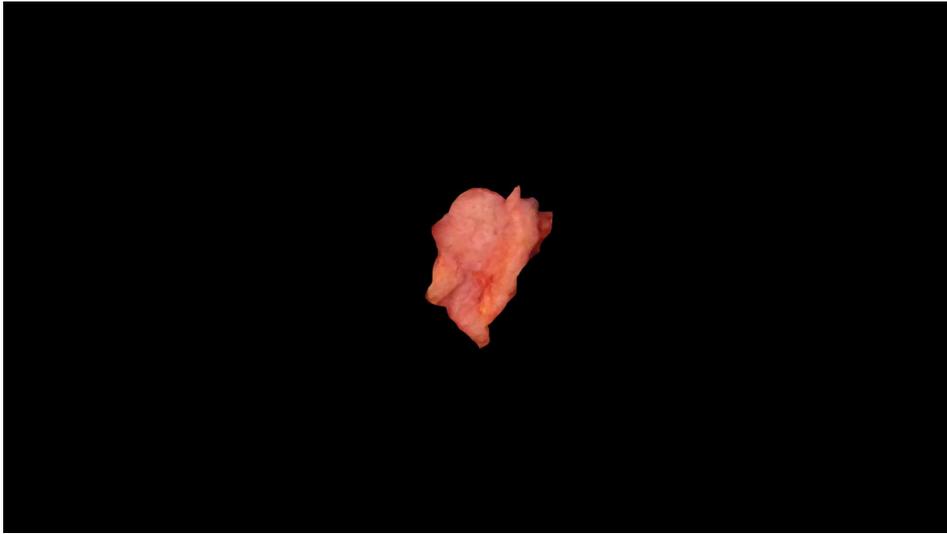




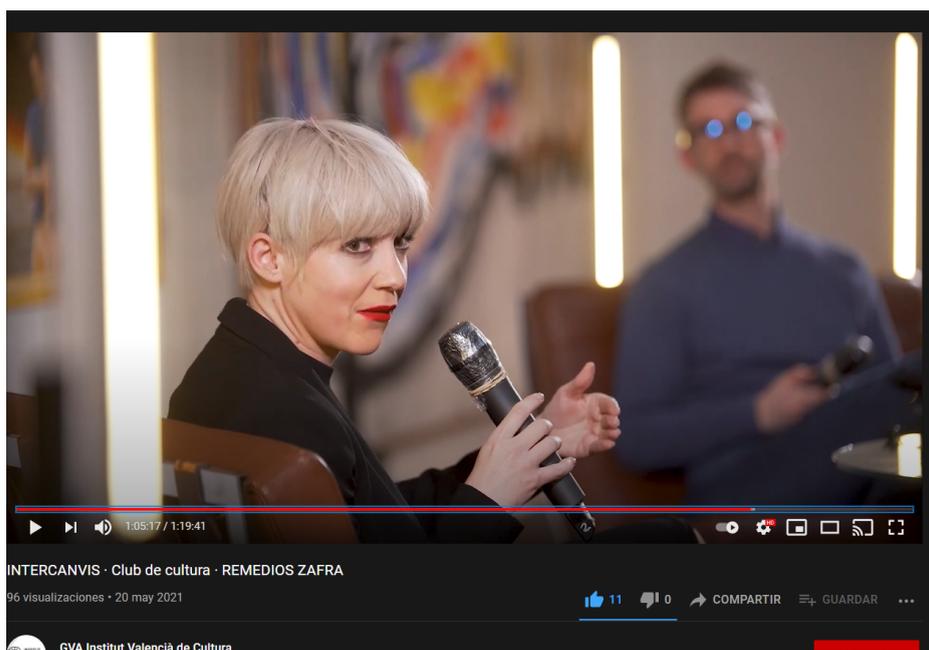
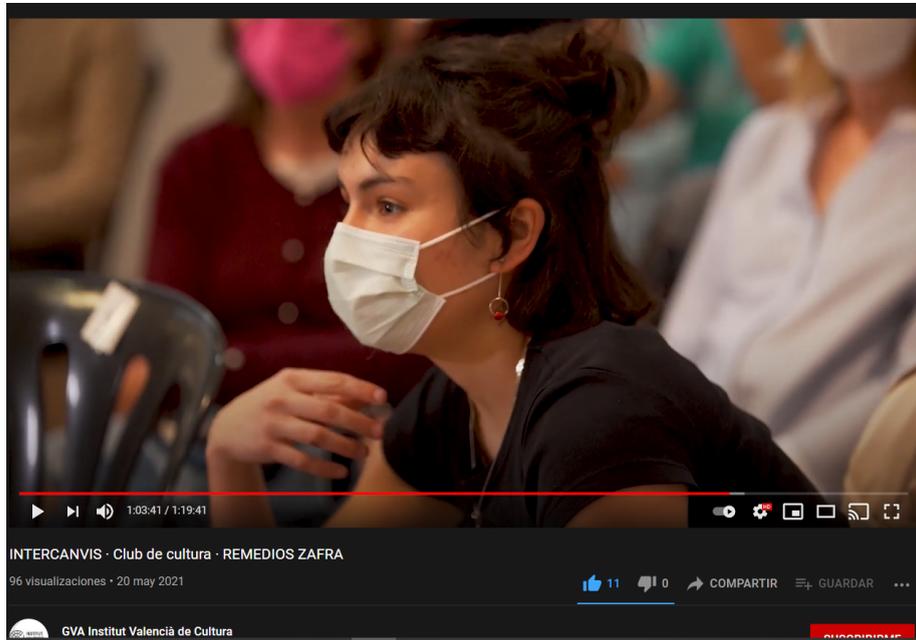


Algunas fotografías de los encartes de los fragmentos de grasa:





Anexo 2. Pregunta a Remedios Zafra en el club de lectura 'Intercanvis', Museu de Belles Arts, Castelló (2021).



P- Estas últimas semanas he estado leyendo sobre el libro de Ciberfeminismos (2019) y en tu prólogo hablas de cómo la utopía del ciberfeminismo en la que se imaginaba una dilución del género y los cuerpos acaba en eso, una utopía, ¿cómo crees que hoy en día en la contemporaneidad se podría llegar a diluir el género y los cuerpos de los que hablaba el ciberfeminismo? ¿crees que es posible? ¿o de lo contrario es imposible por la cantidad de significados que nos atraviesan?

R- Es muy interesante porque tiene que ver con los movimientos iniciáticos de Internet. En el momento en el que Internet empieza a socializarse surgen muchísimos debates muy interesantes, no sólo por parte de teóricos, académicos o investigadores, sino por parte de artistas. En ese contexto, en la confluencia entre teóricos y artistas en el que se da luz a lo que llamamos ciberfeminismo, surge este movimiento que plantea Internet, como un contexto ideal en tanto estructura-red horizontal desjerarquizada en la que se supone que por fin todas las personas iban a tener un mismo lugar frente a esas posiciones piramidales, en las que uno habla a muchos; aquí (en Internet), todos hablamos a muchos. Es verdad que eso se nos ha convertido en grandísimo ruido. Pero cuando se especula sobre un medio que todavía está en sus inicios, que está en ciernes, hay una oportunidad para especular sobre lo que viene y en este caso sobre este mundo interfaciado por pantallas. Una de las cuestiones que se adelantó, y que ni mucho menos después ha tenido lugar a partir del año 2000, tiene que ver justo con esto que tú comentas. Se especulaba que en un futuro que iba a ser cercano, y aquí es donde quería matizar, que a lo mejor no ahora pero sí en los futuros que vienen, que serán cada vez más inmersivos, más inscritos en pantallas que nos permitirán con distintas tecnologías estar más presentes en la habitación conectada, que nos permitirá pasar de una pantalla de trabajo a una pantalla de otras vidas posibles, donde películas de ciencia ficción pueden no estar muy desencaminadas. Yo creo que ahí esa especulación del ciberfeminismo y del arte político de los 90, cuando reflexionan sobre cómo el relacionarnos con los demás a través de pantallas, en tanto dejaba el cuerpo aplazado, permitiría a las personas liberarse de todos aquellos estereotipos que venían en el cuerpo; y esto parecía liberador para quienes no quisieran mostrar su rostro, su cuerpo, su edad, su color de piel, su género...por los que no querían venir ya predefinidos por la materialidad del cuerpo; esto fue explosivo a nivel creativo, a

nivel en gran cantidad de iniciativas que especulaban sobre cómo podríamos desmontar esas ideas a partir del postcuerpo o postgénero etc. Y hubo todo un trabajo muy interesante, muy cercano también a las perspectivas *queer* que reivindicaban que el género sería algo ya obsoleto, en tanto sería artificial, cada cual podría crear y definirse como quisiera, ¿no? Fijaos que esto aconteció en el momento de especulación creativa, pero a partir del año 2000-2002, algo aconteció cuando los debates globales en torno a internet tuvimos quizá una oportunidad para tener una Internet distinta; no construída sobre esa estructura neoliberal, sino una Internet construída desde lo social y lo político, donde el mercado fuera una transversalidad y no el centro. Lo que ha acontecido ha sido justo lo contrario; la red ha sido territorializada por el contexto neoliberal y los espacios que hoy en día aparecen como espacios públicos es puro espejismo, pues son empresas disfrazadas de plaza pública, donde no solamente se permite la especulación y la creación identitaria, sino que se penaliza. Esto ha limitado muchísimo a la práctica feminista activista. Terminó diciendo que no es casual que el mercado no sólo haya cortado las alas a esa especulación identitaria del ciberfeminismo sino que haya construido esas redes revalorizando la imagen material y física del yo. Quizás tengamos que ver cómo están evolucionando los metaversos y los videojuegos, en los imaginarios de las ficciones por venir, donde los artistas tendremos mucho que aportar, ahí creo que sí que se podrá generar esa nueva posibilidad de especulación de identidades.

Anexo 3.

Obra audiovisual de la videoinstalación *cuerp3.cuerp0*

https://drive.google.com/file/d/19WqbGklyzt4QDAb4vT_HF0wqdZimi67f/view?usp=sharing

Fotografías de la videoinstalación, Museu Molí d'Arròs d'Almenara, 2021.





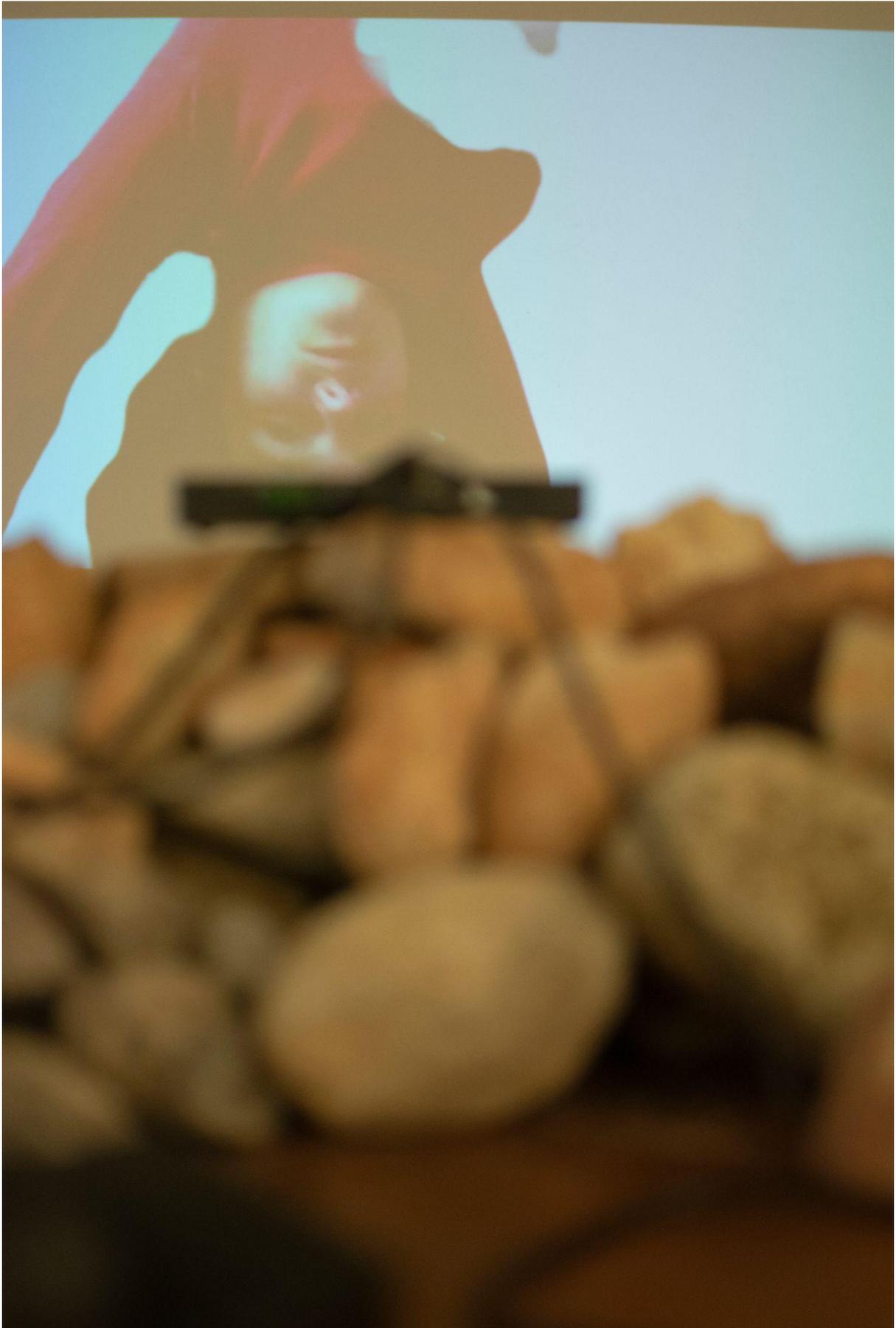






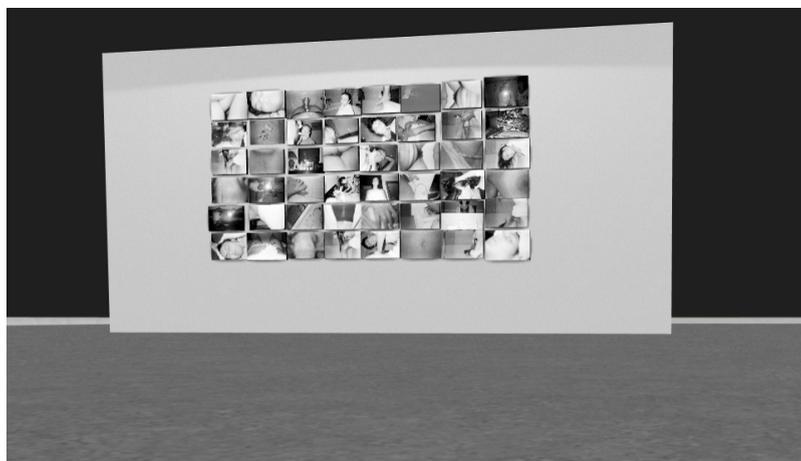
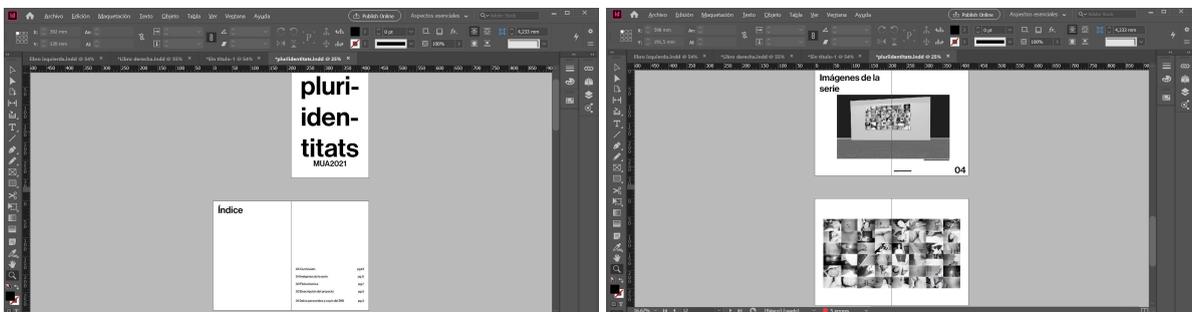


Imagen 3D de *cuerp3.cuero0* para redes sociales y exposición.



Anexo 4.

Convocatorias expositivas Pluriidentitats 2021 (MUA) y Revela't.





Anexo 5.

Algunas hojas de los dossiers, residencias artísticas de investigación: Cultura Resident 2021 (Castelló).

**memòria
d'investigació**



**cultura resident
2021**

cuerp3cuero0

ÍNDEX

05 Pressupost desglossat	pg. 15
04 Necessitats específiques i metodologia	pg. 13
03 Calendari d'execució	pg. 6
02 Objectius	pg. 4
01 Títol del projecte	pg.3

04 Necessitats específiques i metodologia

Necessitats específiques.

Per a la realització d'aquesta investigació necessite únicament un espai (Menador) amb Internet on pugui realitzar totes les lectures, la construcció de la web i la construcció del fanzine.

Metodologia.

La metodologia proposada per a aquesta investigació és una combinació de diverses metodologies. Per una part, partim de la metodologia que fa utilitzar Michel Foucault per a deconstruir les relacions de poder -anomenada 'nominalisme metodològic', on parteix d'allò micro per a passar a estudiar allò macro, l'estructura. En aquest cas, partim del propi cos, que ha sigut intervengut quirúrgicament, i de la seva representació a través d'imatges i vídeo per a posteriorment investigar en torn a la noció de cos en la societat contemporània des d'una perspectiva de gènere.

Per a realitzar aquest estudi més teòric, fem utilitzar el que el filòsof Jack Halberstam nomenaria 'metodologia queer', en tant que no seguim una metodologia absolutament tradicional, sinó que és el bastant flexible per poder combinar diferents formes d'estudi. A través d'una mescla d'estudis del feminisme postestructuralista, textos d'autores postfeministes i xenofeministes, búsqueda d'arxius audiovisuals i fotogràfics i entrevistes, construïm aquest anàlisi en torn a cos, gènere i tecnologia. Aquesta metodologia *queer* és inconcebible sense integrar la idea de 'deconstrucció' -precursada pel filòsof Jacques Derrida- des d'on es pretén qüestionar totes aquelles *veritats* donades per suposades històricament a través dels poders polítics, científics etc. patriarcal i colonials.

A través de la combinació de l'estudi filosòfic, l'integració de la realitat material -el propi cos- i de la pràctica artística, es pretén aconseguir una investigació àmplia i creativa en poc de temps. Aquesta, serà continuada i profunditzada una volta la residència finalitze.

Convocatoria Lubna de investigación (Córdoba).



ÍNDICE

05 dossier gráfico
04 proyecto teórico 9
03 currículum vitae 7
02 carta de motivación 5
01 datos personales 3

carta de motivación

Tengo abiertas 50 ventanas a la vez en el ordenador, 5 Words, 5 archivos en Indesign y 3 fotos a medio editar en Photoshop. Todo gira en torno al mismo proyecto, *cuerp3.cuero0*, las ideas parece que se engendran así, en un continuo de muchas ventanas y páginas; de muchos píxeles en la retina, de muchos borrar y empezar; de pensamientos contradictorios, de revelaciones bonitas y en ocasiones, de soledades.

En esta vorágine de #cosas que pasan cuando estás realizando una investigación no empezando un proyecto sola piensas en varias cosas: la primera es que cuánto estás aprendiendo, la segunda es que qué maravilla es estar aprendiendo todo lo que estás aprendiendo, la tercera es que te duele el culo de estar sentada tanto rato y la cuarta es que después de todo este proceso de idas-venidas, subidas-bajadas, subrayar-escribir, estás deseando poder compartir todo esto para que se active de alguna forma.

Cuando propongo investigar la noción de cuerpo en la contemporaneidad desde una perspectiva de género -a partir de mi reducción de pecho- no puedo hacerlo sola, necesito que la investigación viaje, que se mezcle con ella y con él, que se hable, boca-boca, allí-allá, Córdoba-Castellón. Para mí, acceder a esta beca Lubna de investigación significa peregrinar todos estos saberes y conocimientos de las páginas webs, los libros y mi cabeza a otros lugares y personas, que como yo, están deseando nutrirse de otros discursos más allá de los normativos; que necesitan juntarse y colaborar para que los textos bailen de otras formas, más allá de los académicas. Leo qué es Plata y me imagino trabajando en esta investigación con vuestra ayuda, con vuestro hacer, vuestra forma de imaginar nuevas formas de vivir a través del compartimos. Del ir más allá de lo monolítico y absoluto y buscar alternativas que se adecuen a nuestros tiempos; los tiempos de los cuerpos disidentes, de las mujeres, las bolleras, las queer, las trans.

Formas de vida donde por fin se visibilicen, acompañen y apoyen nuestros discursos y donde se consiga paliar de alguna forma la precariedad laboral que vivimos las artistas.

No veo un mejor plan que hacerlo de vuestra mano, Plata, ¿lo hacemos?

02

Anexo 6.

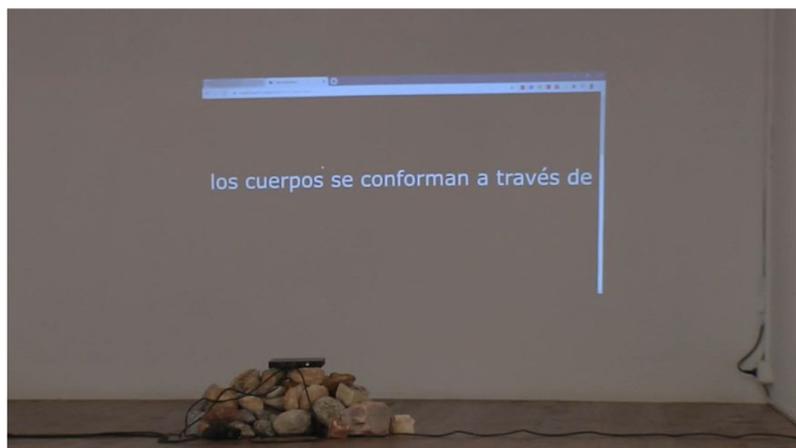
Exposició en el Museu del Molí d'arròs d'Almenara. Cartel y explicació a visitants.





Anexo 7. Àpunt entrevista, videoinstalación *cuerp3.cuerp0*.

A banda de pintura i literatura, l'exposició també inclou obres realitzades amb textures tèxtils, fotografies i videocreacions. Paula Lorenzo presenta la projecció d'una videocreació basada també en la seua experiència personal, quan fa uns anys la van operar d'una reducció de pit. Un vídeo en què la imatge, la tecnologia d'internet i la veu treballen a l'unison per a reflexionar sobre "el ciberfeminisme, la crisi de l'essencialisme del gènere i els avanços biomèdics que hi ha hui en dia".



Obra de Paula Lorenzo / À Punt NTC



Anexo 8. Currículum.

<https://drive.google.com/file/d/1LHf0Nh-jZMHHhWGPedictnaVH6lqLOQ/view?usp=sharing>

