

Resumen

Este ensayo conecta los mundos de la investigación artística transdisciplinar con los estudios de género trans y queer, a partir de pensar la reconstrucción del recuerdo y los mecanismos lingüísticos que inciden, desde la nomenclación/definición, en la gestación de realidades estéticas.

La capacidad de conectar dos o más mundos estéticos/genéricos radica en la posibilidad de ampliar, a partir de la revisión de sus definiciones, los términos que utilizamos. En este sentido, las artes contemporáneas y las identidades disidentes, coinciden en la elaboración de vínculos estéticos poco comunes entre vida, expresión, definición y estética. Las artes entrelazan universos perceptivos y conceptuales para la elaboración de objetos estéticos; y las identidades disidentes, por su parte, conectan universos comportamentales y sexo-genéricos para la elaboración de sujetos (entre otras cosas) estéticos. Ciertas expresiones artísticas, ciertas disidencias de género, se permiten discutir con la realidad para destruir, ampliar y reconstruir el recuerdo de las categorías estético-expresivas perpetuadas a lo largo de la historia y tejen la visibilización de otros universos posibles. Estas expresiones son el puntapié para estimar un lugar común sobre una posible estética -espero cada vez menos- monstruosa, capaz de ampliar y diversificar nuestra concepción de mundo.

¹ Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, UNTREF. rizza.av@gmail.com

La reconstrucción monstruosa: Trans-disciplina, arte y género.

*“Monstruo
Ser que presenta anomalías
o desviaciones notables respecto a su especie.
Ser fantástico que causa espanto.
Cosa excesivamente grande
o extraordinaria en cualquier línea.
Persona o cosa muy fea.
Persona
muy cruel y perversa.
Persona
que en cualquier actividad excede
en mucho las cualidades
y las aptitudes comunes.
Tu
Conjunto de versos sin sentido
que el maestro compositor escribe
para indicar al libretista
dónde ha de colocar el acento en los cantables.”*

La monstruosidad y la naturaleza

Mientras masticaba el texto pensaba cual sería el mejor lugar de partida para abordar linealmente la serie de vínculos que observo entre la creación artística transdisciplinar y las teorías de género que pretendo relacionar en este ensayo. El poema inicial, como un ejercicio lúdico, surge de unir la serie de definiciones que brinda el diccionario para la palabra *monstruo*. La razón de este ejercicio es que al hacerlo, al encadenar las definiciones en un solo texto formalmente poético, puedo entrever que las relaciones con el concepto de lo monstruoso, son el ida y vuelta entre deseo y abyección, el ida y vuelta entre el ser en relación al *acento* de algo que también propio en un límite entre lo subjetivo y lo colectivo (me extenderé en esta idea más adelante en el texto). Las definiciones que provee el diccionario, en su mayoría de carácter peyorativo, al estar compuestas y cerradas junto a la última definición, que es en principio completamente diferente, se sintetizan en una idea de *orden*: pienso en los *acentos* de la última frase como analogía del orden que rige el discurso sobre la percepción de lo abominable, pienso los versos acentuados como aquello que vinculó *lo feo* con la crueldad y la perversión, el temor con lo extraordinario. La frase “desviaciones notables respecto a su especie” es en cierta medida lo que vincula -desde el lenguaje- al sujeto como propiedad y constitución de lo social, su desviación se configura desde el estado de simultaneidad entre pertenecer y no ser parte. La condición de identidad monstruosa es definida por un conjunto de rasgos que le son propios para estar en el grupo de semejantes y a su vez evidenciar rasgos que le pertenecen a otro universo (de signos, símbolos, características, definiciones). Es ese límite, entre el universo de lo que es -norma- y el universo de lo posible -diferencia- lo que ubica a la monstruosidad como potencia.

“[...]en el orden de las razones monstruosas, el Leviathan queda desarmado, al mismo tiempo que deviene eficaz en el orden de las causas racionales; ya no es un monstruo, es un instrumento.” (Negri, 2009)

Antonio Negri, en su lectura del Leviathan y en referencia Hobbes, habla sobre el proceso en el que lo monstruoso se torna *positivo* cuando se vuelve motor de orden. El Leviathan, la figura encarnación de la destrucción, es el encargado de imponer el orden tras su castigo divino y con su castigo la corrección, la imposición del bienestar, el fin del caos es el residuo y en ese punto, el

residuo es necesidad y anhelo estructural de la sociedad. El monstruo es potencia de poder hegemónico, el monstruo es energía disponible para ser herramienta de modificación, aquella cosa extremadamente grande y extraordinaria, previamente monstruosa, deviene hegemonía y deseo, su fealdad deviene orden.

Ahora bien, el monstruo es monstruo por su potencia, no es solo potencia por ser monstruoso, es monstruoso por ser susceptible de encaminar sus energías hacia el poder; el monstruo, la desviación, es en el “menor” de los casos evidencia de un camino posible configurado por la negación de la hegemonía, en otras palabras, es ruptura con el absoluto. Y en el “mayor” de los casos es orden, como toda potencia que sobrepasa los límites de la potencia instalada en la hegemonía y se torna poder hegemónico, Leviathan. El monstruo es temor para quien es parte de la norma porque es amenaza de subversión de la naturalización de lo hegemónico, el monstruo sin una hegemonía que tema la pérdida de su potencia/poder, no existe, es solo potencia. Por otro lado, el monstruo no es fantasía, el monstruo es la desnaturalización de lo posible; el monstruo es fantasía en su representación clásica, sin embargo nunca dejó de ser representación de universos naturales supuestamente inconexos, su materialidad no deja de ser metáfora de la potencia: de eso que podría existir y gobernar; el monstruo es *negación*.

Parafraseando a Espósito (2016), el estudio de la vida a partir de la biología se convierte en un indicador que permite la clasificación/diferenciación de lo vivo y, en su interacción con la cultura, ejerce un dominio positivo sobre la normalización. A partir del auge positivista el concepto de naturaleza se transforma en sinónimo de normalidad. Los paradigmas científicos de estandarización hacen del rasgo particular -el que no encaja en el promedio- la diferencia, la excepción y construyen un modelo de apreciación sobre la realidad basada en la constitución binaria de los rasgos (positivos/útiles y negativos/inútiles) útiles a los fines de la razón técnico-científica.

El modelo de discriminación positiva, instala el paradigma de la patologización y toma el lugar que otrora tenía la *eugenesia metafísica*: lo que antes era rasgo del favor del universo de las deidades: nacer *bello y bueno* (si, en masculino); ahora es rasgo de lo que la ciencia determina correcto en términos de utilidad, efectividad, eficacia, rendimiento, ergonomía y el sin fin de conceptos-valores que surgen de la revolución industrial, a la digital y a nuestros días.

La naturaleza netamente perceptible -la de los sentidos- muere y da paso a la naturaleza patologizante, todo es susceptible de ser mejor (productivamente) y el deseo debe ser encaminado a eso; la constitución de los objetos y los sujetos está atravesada por la corrección de la potencia hacia la hegemonía. El monstruo ya no se describe de la misma manera, ya no se teme tanto, el monstruo se cura, su potencia perdura pero a los fines de la hegemonía como herramienta.

La naturaleza ya no existe, está descrita, lo suficientemente descrita en un lenguaje como para anularla si se sale de los parámetros correctos; la naturaleza se concibe como tal, sólo si es susceptible de ser mensurable entre los parámetros de la corrección científico-biológica, si no es así, la naturaleza no es más que un monstruo más. El monstruo es ahora solo aquel que es incapaz de desear ser corregido; ya no hablamos de ser “bien nacido”, hablamos de ser bien optimizado, se configura una especie de *tecno-eugenésica-positiva*: el poder “debe” estar en quién/lo que es capaz de hacer uso de las ciencias para ser cada vez más productivo (productivo será sinónimo de bueno y bello).

El concepto de naturaleza es más que nunca un artificio, una herramienta para el entendimiento y desarrollo de lo que hegemónicamente se define como el mejor camino posible para la humanidad; la naturalización de la hegemonía es la normalización de un imaginario colectivo que describe lo que la vida representa, invalidando toda otra posibilidad al catalogarla como residuo matemático no representativo. La naturalización es condicionamiento operante²: “esto puede ser correcto”; y la

2

Concepto utilizado por Skinner, de la escuela positivista, para definir y estructurar el aprendizaje a partir de estímulos positivos o premios, de orden azaroso; que incentivan al acto y al esfuerzo en busca de la aparición del

naturaleza de lo *real*³, de lo indescriptible, no cesa de ser cada vez más monstruosa. En la naturalización condicionada, el efecto/resultado previsible (positivo) adquiere valor por sobre todas las cosas, la ciencia tecnocrática se configura como verdad absoluta y obtiene el privilegio de desnaturalizar la potencia de esa *otro/otrx* que también posible.

Esx que también posible, desnaturalizado, es el tipo de estética monstruosa que pretendemos desentramar y proponer desde el universo *queer*, para entrar en la batalla biopolítica para la *significación* de las *imágenes* del arte, los objetos y las personas.

Imagen-signo: subjetividad-objetividad estética

Una vez dotados de la palabra entramos en la constitución de la historia de nuestra especie, reproducimos o modificamos lo que otrora catalogamos, e indefectiblemente (nos) describimos desde el lenguaje los límites de nuestro universo. La escuela estructuralista puso en la mira al lenguaje para definirlo como gestor de la realidad humana, entendiendo que el lenguaje es lo que estructura nuestra relación (como especie) con la realidad. Es el lenguaje el gestor de una realidad interpretativa mediada por signos que denotan y connotan, que significan, y dan sentido al andamiaje psico-social que estructura la relación subjetividad-objetividad.

En su Discurso de Roma, Lacan (2009) postula tres registros que rigen la psiquis: lo imaginario, lo simbólico y lo real; pensados a partir del estructuralismo y su interés en rol del lenguaje como estructura de lo social⁴. Si bien Lacan los postula en relación a la psicoterapia y los desarrolla a partir de determinados ejemplos comprendidos desde el diagnóstico y tratamiento psico-clínico, los tres registros que describe se han tornado fundamentales para el desarrollo de diversas teorías post-estructurales y de género -entre otras corrientes que no vienen al caso en este ensayo-. Introduzco un desarrollo muy breve de lo que Lacan describe para definir estos tres registros y así poder entenderlos/usarlos posteriormente para trazar puntos sobre el tema en cuestión: trans-disciplina, arte y género.

El sujeto, tras cobrar consciencia de sí mismo y en simultáneo de su espacialidad, de su límite tangible/corpóreo, desarrolla por consecuencia su consciencia de lo *otro*; en ese momento, en el que se configura la consciencia del *yo* y lo *otro*, inicia la construcción de las imágenes, la delimitación de los objetos previa a la interpretación y entendimiento de los mismos, simplemente como *imaginario* de *eso que no soy yo*. A partir del desarrollo en sociedad, eso, aquello que es otra cosa (viva, inerte, persona, piedra o lo que fuere), esa sucesión de imágenes adquieren sentido, se configura el universo de lo *simbólico*: la serie de descripciones, delimitaciones, definiciones, características que permiten la inteligibilidad de esa imagen; así la imagen se configura finalmente en *objeto*, como entidad descrita, no sólo como diferencia (aquello que no soy yo) sino como entendimiento (aquello que eso y no lo otro) y el *yo*, en el *sujeto* como entidad descrita lingüísticamente. Lo *real* por su parte es lo indescriptible, aquello entre lo *imaginario* y lo *simbólico*, aquello que puede llegar a ser perceptible (no necesariamente) pero es irrepresentable, aquello que será siempre inabarcable por la razón dado que en la representación pierde su esencia.

Estos registros del consciente y el inconsciente lacaniano nos permiten (alejándonos de la teoría psicoanalítica) elaborar un marco de *lo posible* en relación a la entidad/identidad monstruosa a la que apelamos en este ensayo. Descartando todos los acercamientos biólogos que parte de la escuela psicoanalista perpetúa⁵, entender la relación de la subjetividad-objetividad como unidad interdependiente regida por el sistema de signos preexistentes (aprendidos) y modificables (vivos e interpretables), me permite pensar en una posible reconstrucción de los signos a partir de los cuales la trans-disciplina es fundamental para la gestión de realidades permeables a la potencia de lo

estímulo anterior.

3

Se desarrolla el término en el capítulo siguiente.

4

El objetivo de este ensayo no es de carácter psicoanalítico y no pretende profundizar exhaustivamente en la teoría lacaniana, para mayor profundidad sobre el tema revisar la bibliografía Escritos I (Lacan, J. 2009).

5

Se puede profundizar al respecto en el texto El falo en disputa (Suniga, 2015).

monstruoso: realidades que permitan el acceso/valor positivo a ciertas *monstruosidades*, que se instalen en un marco diferente al dual/moral que Ixs cataloga negativamente gracias a la naturalización/desnaturalización del positivismo aún vigente. Me refiero a permitir un replanteamiento sobre la relación entre sujetos/objetos descartados/descartables, en particular en este ensayo, *sujetos/objetos estéticos*.

Desde el vanguardismo a la actualidad han surgido muchxs artistas que trabajan la potencia de lo horrible en el universo de lo estético, movimientos como el expresionismo o su antecedente el romanticismo literario, vincularon la idea de monstruosidad a las artes; sin embargo ya desde antes la monstruosidad fue un tema de representación cuando las artes eran representativas y figurativas, ya sea una monstruosidad fantasmagórica/religiosa (pero no increíble) como las representaciones del infierno de El Bosco⁶ o las representaciones de las criaturas presentes en la mitología greco-romana⁷. Este interés por lo monstruoso en las artes, si bien siempre presente, tiene un punto de inflexión fundamental, y es: cómo las artes, en su cambio paradigmático, inician también un abordaje positivo sobre lo monstruoso. En ciertas expresiones artísticas, la monstruosidad no necesariamente se presenta como castigo sino como posibilidad: la potencia de lo monstruoso no se busca desde el rechazo sino desde la apropiación; este es el caso de artistas como Nicola Constantino con obras como su serie de Frisos de Nonatos⁸: frisos compuestos por cuerpos aglomerados de terneros nonatos hiperrealistas y coloreados en tonos pastel; o Mariela Yeregui con su obra Octópodos Sisíficos⁹: instalación de pequeños robots con pantallas LCD que proyectan las imágenes viscerales de diferentes grabaciones endoscópicas. En este tipo de obra el acercamiento a la monstruosidad es apropiación de su potencia, la potencia de lo vivo y sus complejidades no se pretende invisible, se acentúa y se elabora su discurso entre signos de *lo bello*. La imagen de este tipo de obras no entra en el universo de la significación repulsiva, entra en el universo de la renaturalización, reconstruye su existencia apartando su connotación de error gracias a una resignificación mediada por signos diversos y de distinta procedencia. Estas obras se configuran como *objetos estéticos* (cada vez menos) monstruosos, que abren puertas al universo de lo posible en un sistema (en este caso artístico) normalizado que en sus propios signos y recursos encuentra su bisagra para permitir otras posibilidades expresivas.

El *objeto estético* se encuentra significado entre el diálogo de la subjetividad de lx artista y el consenso colectivo del contexto en el que se instala. Dado que la significación que se le pueda atribuir es variable y se vinculará con el universo simbólico del lugar en el que se instale, el objeto estético de la obra de arte será siempre autónomo: se conservará a sí mismo en el universo de infinitos que se le puedan atribuir. Todo objeto posee potencialmente funcionalidad estética y es en relación al uso (interpretación) de los signos instalados en la colectividad contextual, donde el objeto puede construirse para forzar los límites simbólicos de lo que la estética contextual valora. El objeto como simple imagen (en términos del registro imaginario, no solo visual) conserva sus características en un límite tendiente a lo infinito, delimitado pero con un infinito en el plano de lo real y su mera existencia en el contexto de lo humano: tiene acceso a cualquier plano interpretativo si el consenso semiológico-contextual lo permite. La existencia del objeto le da lugar a probar suerte en el contexto de la estandarización de *lo bello*. Si bien el juicio estético es subjetivo y jamás universal, el signo y su instalación en la colectividad consensua/impone una objetividad maleable sobre la apreciación estética; en este lugar lx sujeto es interlocutor de su realidad contextual para

6

Véase El Bosco (1500-1505) El jardín de las delicias.

7

Medusa, Centauro, Kimera, Arpías y demás criaturas mitológicas. La literatura al respecto es amplia y de fácil acceso por lo cual no ofrezco un ejemplo puntual.

8

Véase Constantino, N. (2000-2008) Escultura frisos. Disponible en <http://www.nicolacostantino.com.ar/escultura-frisos.php>

9

Véase Yeregui, M. (2009-2012) Octópodos Sisíficos. Disponible en <https://yereguimariela.wordpress.com/2009/01/23/octopodos-sisificos/>

discutir los límites categóricos de lo apreciable estéticamente. Obras de arte como las mencionadas anteriormente, expanden esos límites a partir de su resignificación y su expansión se debe tanto a su locación, como a la pericia dialéctica de quienes intercalan signos de la estética hegemónica contemporánea con los propios -en estos dos casos, más vinculados con la monstruosidad- en su obra. En estos casos el arte es Leviatan de la estética, la resignificación del arte surge de la destrucción de la realidad en ese punto en el que hace posible la existencia de lo imposible. En este tipo de arte las aberraciones son objeto-estético; el monstruo existe aún en su inexistencia, y la muerte, la sangre, la putrefacción, pueden ser objeto de deleite a los sentidos en esa irrealidad tan material como la realidad misma.

Acéntos, Transdisciplina y Género

“Nosotrxs, que también somos posibles”

Butler (1990 y 2002) , Haraway (1995), Foucault (2007) y otrxs (cada unx con sus focos de interés sobre el tema, sus acercamientos y sus distancias) articulan una serie de reflexiones sobre la corporalidad, el control mediado por el sexo y la genitalidad, y su vínculo con las tecnologías en la gestión de subjetividades. Si bien hacer un estudio exhaustivo sobre el tema no es en ningún caso el objetivo de este texto, el vínculo que se hace sobre la condición de la corporalidad en función de sus supuestos/impuestos límites genéricos, es la base para la gestación de esta idea sobre la gestión de la estética monstruosa. A partir del concepto de biopoder inaugurado por Foucault y puesto en análisis posteriormente por varixs otrxs autores, se entiende este modo de control mediado por el paradigma técnico-científico como un sistema de poderes procedentes de distintas instituciones (académicas, técnicas, científicas, políticas), que premia ciertos modos comportamentales, expresivos, intelectuales, para constituir el deseo colectivo y definir a sus términos la idea general de lo deseable. Este poder positivo se ramifica e instala desde distintos lugares de la sociedad y se impone desde la norma social, ya no desde la soberanía sino desde la misma vivencia en colectividad, a partir de la excesiva delimitación de los imaginarios sociales (descripciones de la realidad¹⁰) que hacen de la colectividad un sin fin de ojos rectores.

Butler hace referencia a la construcción de esos imaginarios sociales como un acto performático, una serie de actos voluntarios o involuntarios que reafirman la norma social, una *performatividad* que confirma la descripción de actos posibles para una identidad sexo-genérica, desde lo micro: como un corte de pelo o el vestuario; a lo macro: la imposibilidad de acceso a desarrollar una vida fuera de *lo que se espera de*. Esta performatividad que traza Butler desde lo sexo-genérico y de la idea de performance en términos escénicos, es trasladable a otras esferas de la sociedad, tanto de la identidad de lxs sujetxs como de lxs objetos. Sobre los objetos nada más claro que las tecnociencias para definir su idea de performance: resultados cuantitativos de un aparato para definir su rendimiento y valorar sus capacidades en relación a los usos para los cuales fue pensado. A su vez, esta performatividad trasladable a tantas esferas de la sociedad, es también una de las herramientas más útiles para modificar esos imaginarios, en principio desde lo subjetivo y después a lo colectivo, pues como toda monstruosidad, una performatividad que no confirme esas imágenes será el acento de otros universos posibles. Desde ese momento, en ese primer rasgo de posibilidad, ya empieza a ser potencia.

Así como en las disidencias de género lo *queer* (lo “raro”) y su(s) *performatividad(es)*, es el monstruo de la heteronorma: la potencia que puede ir en contra de los imaginarios positivos sobre lo que es/hace una persona nacida con testículos o lo que es/hace una persona nacida con ovarios; en el arte, lo monstruoso será lo que no entre en los parámetros de lo bello, ya sea en términos de su *forma* o de ese terreno sinuoso denominado *concepto*. Formas y conceptos, se instalan en la institución artística como signo o sistemas de signos entrelazados para tejer a manera de recuerdo los valores de lo estético en lo artístico; el tejido de signos a partir de los cuales la institución artística elabora sus juicios de valor sobre lo formal a lo interpretativo, son, como en todo lenguaje

vivo, signos maleables por la colectividad; si bien -a diferencia del lenguaje oral-escrito- son signos autónomos más enraizados a la connotación que a la denotación, siguen siendo signos definibles o definidos en los circuitos del arte.

En la norma positiva, la forma y los conceptos valorados para el arte son difusos, dado que la función estética está tan emparentada al contexto en el que el objeto-estético se instala, la norma parece muy abarcativa; sin embargo, esa norma no deja de estar en un territorio social y en ese territorio social hay monstruos no deseados (potencia negativa), infinitos, un sin fin de posibles seres performáticos que no encajan (voluntaria o involuntariamente) con la hegemonía. Entre sujetos monstruosos los objetos monstruosos son *normales (naturalizados)*, sin embargo, los sujetos aún están en la sociedad y la cultura. En lo contemporáneo del arte la composición puede hacer de un cadáver el mayor objeto de deseo; en sus normas de experimentación, plasticidad, armonía, austeridad, síntesis, simetría, locación -y el sin fin de parámetros con los que una obra se describe-, pueden colarse también signos que sin ser el acento de la obra, conviven con lo que debería poseer esa obra para ser valorada en su contexto. Así un arte de lo *queer* se entremezcla con otras producciones hegemónicas y un sujeto que se amputa el dedo (véase el ejemplo literal¹¹) puede ser considerado un *sujeto-estético* deseable. Ese acto monstruoso, que pierde su monstruosidad, se torna deseo gracias a ser un acto político en un contexto donde se espera del arte que demuestre su interés hacia la política contextual. Si bien la amputación del dedo está completamente fuera del sistema de signos configurados en la contextualidad de la galería, el acento del discurso político en su acto permite el acceso a lo monstruoso para configurarlo como *objeto-estético* y hace de la amputación un discurso repulsivamente anhelado.

Eso que es acto político, se acompaña de *lo otro*, en quién también me identifico como colectividad pero que no cesa de ser otra. Eso, ese rasgo relevante, ese rasgo que se impone y que cuando no lo hace descaracteriza a la cosa, ese acento que sin él la significación no es lo mismo, aquella otra, es aquella que mi mismo desarticulado en tantas partes que ya no lo/me reconozco. Ese acento, me configura, como esto o lo otro, ese acento es el objeto del que soy parte, cuando mi cuerpo no es otra cosa que eso mismo.

Trans-disciplina como reconstrucción monstruosa

Las tres obras mencionadas como ejemplo a lo largo de este texto, son obras que dialogan explícitamente con un sin fin de signos traídos de otras áreas *no-estéticas*, y que en su composición/ejecución mantienen distintas formas de lo que su contexto demanda del arte.

En la obra de Constantino, la carnicería, eso que existe y nadie quiere imaginar en su plato, se entrelaza con la impecable alusión a las artes tradicionales desde su formalidad: es el friso un arte decorativo clásico y la simetría de sus composiciones un interés formal racionalista; esos dos signos sumados a su paleta pastel plana y su calidad hiperrealista, son todo lo necesario para hacer que sus terneros nonatos, otrora repulsivos, entren al espacio museístico de las bellas artes.

También así, en la obra de Yeregui, la calidad técnico-formal localizada en un contexto que pretende vincular las artes y las ciencias, hace de sus robots un posible signo estético; la composición de su instalación, como modificadora del cubo blanco en el que se inscribe a partir de líneas descendentes que se expanden al suelo, hacen del robot y sus cables un objeto arquitectónico visualmente impactante. Estos recursos requeridos contextualmente son el acento que le permite a la imagen endoscópica transitar el espacio de la galería, tal vez como color, tal vez como textura: elementos fundamentales de las artes plásticas. Ese signo de la *abyección* endoscópica, eso que en palabras de Kristeva (2004) me repele pero me atrae, también potencia negativa latente, eso que no es lo que deseo (como obra) pero de lo que soy parte; no pueden pasar desapercibidos, son el detalle, sin embargo no el acento. Tal vez sea lo que más llame la atención, pero el acento se localizará en lo esperado, logrando que ese detalle sea parte de lo posible.

Estas tres obras que conectan tantos universos y signos deslocalizados de la institución artística y relocalizados como detalle en la obra, son para mí uno de los más grandes logros del arte transdisciplinar. Ese arte, transdisciplinariamente monstruoso, entreteje universos tan amplios como la subjetividad misma y se queda con el acento, con eso que la colectividad demanda, con un *objeto-estético*, un acto, una performance: un acto constituido de signos y formas correctas entrelazadas con un sin fin de incomprensibles/desnaturalizadas. Ese arte transdisciplinar es el tipo de arte que singulariza en sin fin de prácticas de *técnica mixta*, ese arte no es sólo mixto, no solo conecta un par de disciplinas que se suponen diferentes, su punto no es hacer posible el simple hecho de la conexión. El punto de estas artes, tan similares a las performatividades queer en su sentido de (de/re)construcción a partir de *elementos impuros*¹², es resignificar en el orden de lo biopolítico las potencias negadas, sin humor de corregirlas, y entremezclarlas entre signos naturalizantes para configurar otros universos posibles. No es la conexión, no es arte+tecnología, arte+fetosDeTerneros, arte+macroPolítica; es arte tecnológico que tenga el derecho a ser horrible sin ser objeto de rechazo; es expansión, destrucción y reconstrucción del paradigma de *lx bellx* a partir del uso de esa potencialidad negada en lo monstruoso.

Bibliografía y Referencias Artísticas

Butler, J. (1990) *Gender Trouble*. Routledge, Chapman & Hall: EE.UU.

Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan*. Paidós: Buenos Aires

Constantino, N. (2000-2008) *Escultura frisos*.

Disponible en <http://www.nicolacostantino.com.ar/escultura-frisos.php>

El Bosco (1500-1505) *El jardín de las delicias*.

Espósito, R. (2007) *Bios*.

Foucault, M. (2007) *Historia de la sexualidad I*.

Haraway, D. (1995) *Ciencia, Cyborgs y Mujeres*. España: Ediciones Cátedra S.A.

Kristeva, J. (1980) *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art*. New York, Columbia University Press

Kirsteva, J. (2004) *Poderes de la abyección*. México: Siglo XXI

Lacan, J. (2009) *Escritos 1*. Rev. con la colaboración del autor y de Juan David Nasio ; tr., Tomás Segovia, Armando Suárez. — 3ª ed. rev. y corr. — México : Siglo XXI. 496 p. — (Psicología y psicoanálisis) Traducción de: *Écrits I*

Tiempo(2002) *El dedo acusador de Pinocelli*.

Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1369822>

Suniga, N. (2015) *El falo en disputa: Judith Butler, lectora crítica de Jacques Lacan*. Argentina: Revista Diferencias (vol 1, No. 1).

Disponible en <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/25>

Véase Yeregui, M. (2009-2012) *Octópodos Sisíficos*.

Disponible en <https://yereguimariela.wordpress.com/2009/01/23/octopodos-sisificos/>