



# postsoma.exe

Maimouna Diallo González

“postsoma.exe”. Trabajo de fin de grado del itinerario “Proyectos Transdisciplinarios”, grado en Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Presentado por Maimouna Diallo González, tutorizado por Adrián Alemán Bastarrica y Ramón Salas Lamamié de Clairac. Santa Cruz de Tenerife, 2021.

# [\\_índice](#)

[\\_resumen \[6\]](#)

[\\_introducción \[8\]](#)

[\\_espectros del deseo \[10\]](#)

[\\_objetos de deseo mitificados \[12\]](#)

[1.1. la imagen lejana \[14\]](#)

[1.2. cuencas como agujeros negros \[16\]](#)

[\\_NO SIGNAL NO PLACE \[20\]](#)

[\\_acelerar la carne \[30\]](#)

[\\_cuerpo-agujero \[32\]](#)

[\\_delirios de la carne \[40\]](#)

[\\_devorar con la mirada \[56\]](#)

[\\_mirada omnívora \[58\]](#)

[\\_SALON BRAND NEW \[62\]](#)

[\\_postpornografía \[68\]](#)

[\\_taller “sin título” \(Dos rombos\) \[70\]](#)

[\\_el eterno retorno de la imagen \[78\]](#)

[\\_el crimen de la readlidad \[80\]](#)

[\\_Adán y Eva \(The Unnamed\) \[84\]](#)

[\\_RESET: distopías utópicas del fin de la imagen \[88\]](#)

[\\_anexo \[116\]](#)

[\\_relatos de una cárcel doméstica \[118\]](#)

[\\_publicaciones \[132\]](#)

[\\_bibliografía \[144\]](#)



# \_resumen

Este trabajo gira en torno a la mirada como manifestación del deseo, situándonos en las problemáticas contemporáneas de la descorporeización del mundo mediante el proceso de digitalización.

Esta investigación analiza, desde una óptica clínica, los desbordamientos del cuerpo a través de las prótesis -físicas, digitales y sociales-, dando pie a la concepción de una imagen corporal fragmentada, reorganizada y sumida en una constante mutación que le permite desligarse de los regímenes encorsetados mediados por la mirada hegemónica.

Asimismo, explora los espacios mestizos entre lo clínico y su carácter pornográfico. Sumiéndose, por tanto, en la práctica intrasomática que nos ha proporcionado la tecnología para descifrar ese tercer cuerpo<sup>1</sup>, abstracto y misterioso, que solo puede ser navegado libremente en muerte.

CUERPO, DESEO, VORACIDAD, PORNOGRAFÍA, MIRADA, VIRTUALIDAD, REALIDAD, BIOPODER.

---

<sup>1</sup> Hay, pues, un Tercer Cuerpo. Pero éste sólo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que sólo se le conoce cuando se lo divide y trocea. Conocerlo es haberlo reducido a trozos, a jirones. Está transitado por líquidos escarlatas o muy pálidos, o hialinos, a veces muy viscosos. De él se retiran masas de diversos tamaños, formadas de tal modo que encajan perfectamente en el lugar: esponjas, vasos, tubos, hilos, barras articuladas... (VALERY, 1943)

Este trabajo de fin de grado recopila y reflexiona sobre una investigación artística que comenzó en el curso 2018/2019 hasta la actualidad, curso 2020/2021, en la Facultad de Bellas Artes, itinerario de Proyectos Transdisciplinares. Las imágenes aquí recogidas están divididas imaginariamente en cuatro proyectos, agrupados según su similitud formal y conceptual: NO SIGNAL NO PLACE (2019-2020); Delirios de la carne (2018-2021); RESET: distopías utópicas del fin de la imagen (2021), proyecto colaborativo con Lucía Dorta; y la intervención realizada para la exposición Salón Brand New en el Centro Cultural Conde Duque (2021).

Todas las inquietudes aquí recogidas no podrían haberse dado sin ciertos antecedentes; estimuladas por la tenacidad de los retazos modernos y postmodernos del movimiento body-art feminista de los años 60 y 70; por la estética ciborg y el movimiento de la nueva carne de los años 80, que especuló sobre formas de superar y transformar el cuerpo; y por el ciberfeminismo y las prácticas artísticas del net.art, que apostaron por las prácticas inmateriales comprendiéndolos como indicios de otro tipo de historias.

Tras la aparición de la Nueva Era de la imagen, nace la fractura dicotómica entre los conceptos de lo real y del artificio. Sumidos en una realidad mediatizada, no existe espacio para plantear este debate. Es la democratización en la producción y visualización de la imagen lo que ha difuminado la diferencia, conformando impactos en el mundo corpóreo, encarnando en las imágenes.

La unión de puntos de vista entre las prótesis digitales actuales y las sociales persistentes, “esos viejos vicios en nueva carne”<sup>2</sup>, son las que acaban por determinar el tipo de imagen intuida a lo largo de esta investigación, una imagen generada por todas nosotras sobre los cuerpos deseados. Esa imagen que nunca antes había sido tan múltiple, fragmentada, reproducida, diseccionada y consumida.

Explorando aproximaciones a posibles utopías que subviertan el deseo normativo y desterritorialicen la organización del cuerpo, se pretende hacer uso de las complejas tecnologías de opresión para subvertirlas mediante procesos de aceleración y degradación

---

<sup>2</sup> Hace referencia a un capítulo de La Nueva Carne escrito por Jesús Palacios titulado Nueva carne / Vicios viejos.

# \_introducción

\_espectros del deseo

Todas las fotografías que salen en las portadas de este trabajo pertenecen al archivo generado para la publicación FLESH (2021) por Maï Diallo.

Fig.1 Fotograma extraído de *Removed* (1999) de Naomi Uman. Fuentes: <https://mubi.com/es/films/removed>

Fig.2 Fotografía de la serie *Nudes* de Thomas Ruff. Fuente: <https://philippasnow.tumblr.com/post/19947643198/thomas-ruff-nudes>

Fig.3 Fotograma extraído de *Under the skin* (2013) de Jonathan Glazer. Fuente: <https://elperiodicodevillena.com/una-car-telera-inquietante/>

Fig.4 Detalle del cuadro *Madonna* (1893-1894) de Edvard Munch. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_\(Edvard\\_Munch\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_(Edvard_Munch))

Fig. 1

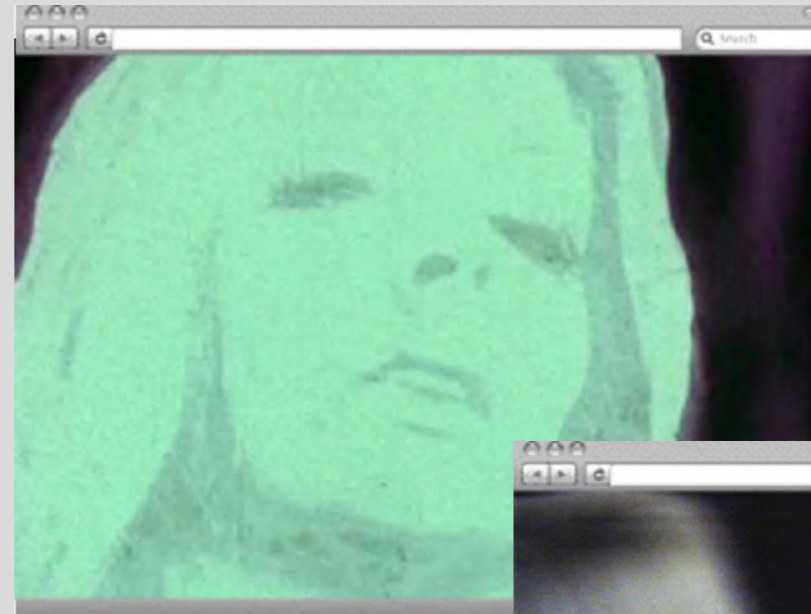


Fig. 3

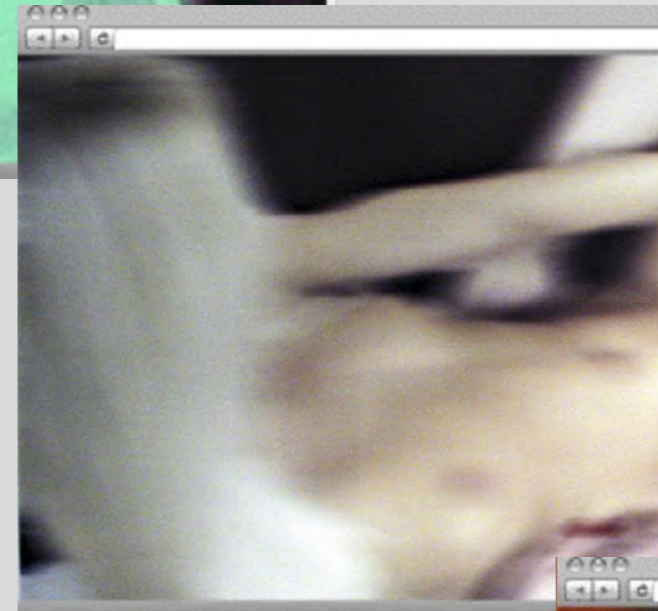
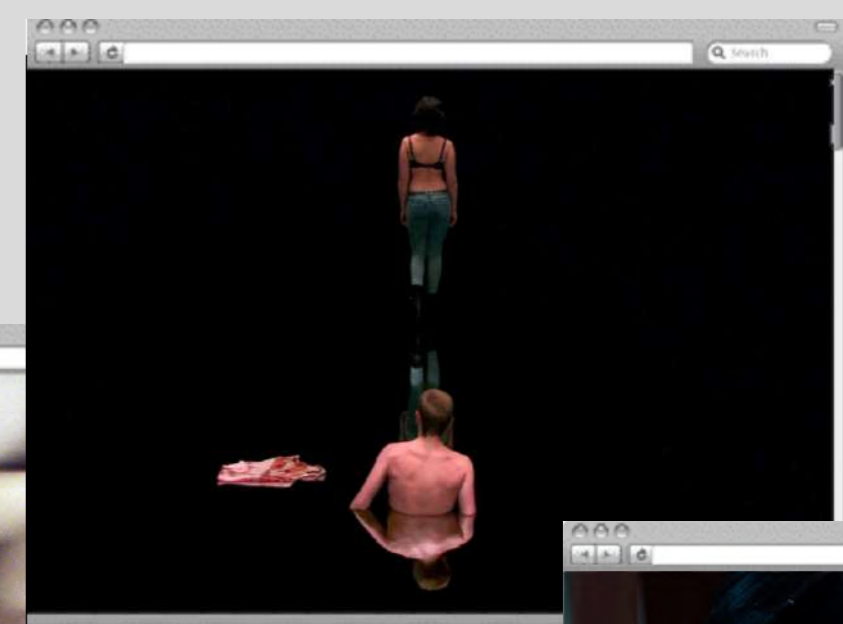


Fig. 2

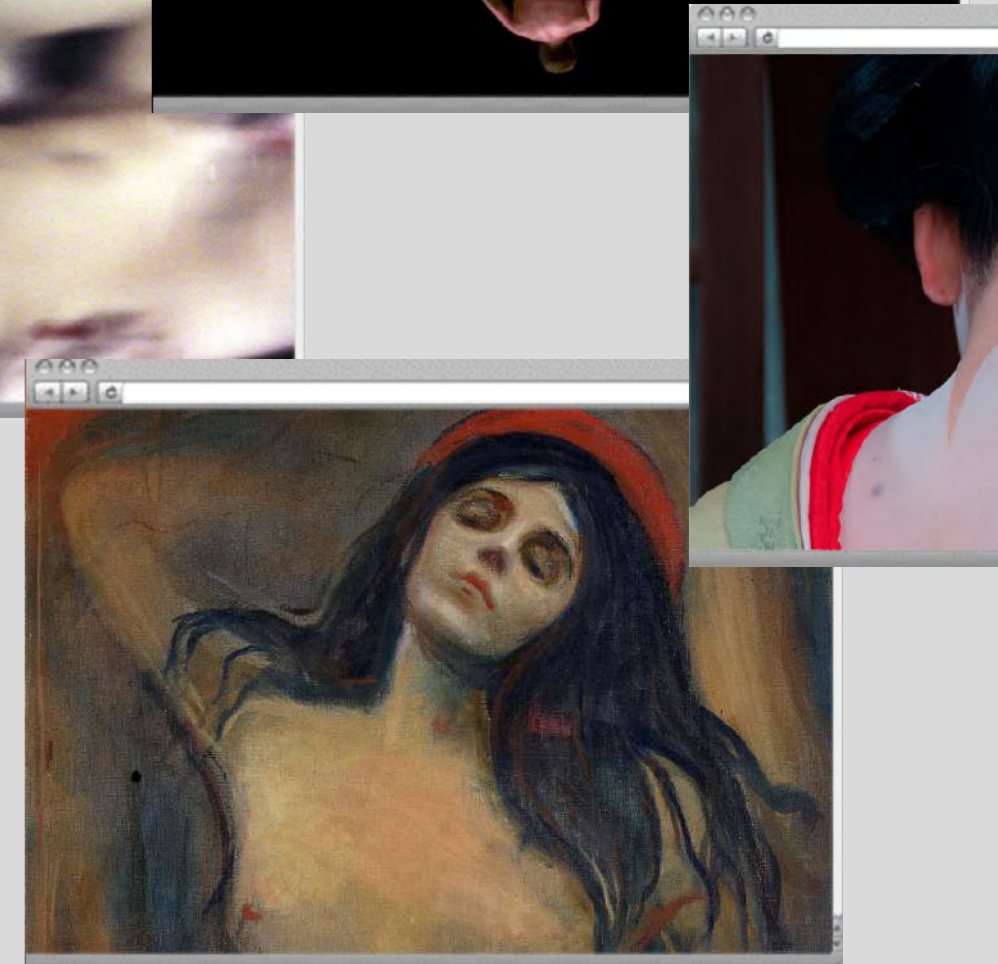


Fig. 4

## objetos de deseo mitificados

Desde abajo, frente a ese espejo imaginario, la pregunta se delinea a veces: “¿Me mira?”. “¿Quién mira a quién? ¿Quién es quién en este juego de miradas? Porque sobre el escenario todos van disfrazados. Lo que ocurre allí arriba, lugar privilegiado desde el cual se nos mira desde lejos -manteniendo las distancias-, es la representación más asombrosa de una mascarada. Lo que vive allí arriba es la propia fantasía hecha realidad.

Estrella de Diego-  
(No soy yo, Autobiografía, performance y los nuevos espectadores)

No era a Lolita a quien había poseído frenéticamente, sino a un ser de mi propia creación, a otra Lolita, a una Lolita producto de mi fantasía, aunque, tal vez, más real que la verdadera. Una falsa Lolita que se solapaba con la auténtica y la envolvía, que flotaban entre ella y yo, que no tenía voluntad, ni conciencia, y que, por descontado, carecía de vida propia.

Vladimir Nabokov-(Lolita)

## 1.1. La imagen lejana

En el film de Jonathan Glazer *Under the skin* la protagonista camina, en un escenario oscuro y confuso, sobre aguas negras. Un hombre la sigue. Esta escena se repite varias veces a lo largo del metraje, con la destacable diferencia de que ella va librándose de prendas de ropa -cada vez más- y él nunca es el mismo hombre. A medida que la joven va mostrando, escena en escena, su piel desnuda, los hombres, atraídos por la *mantys* mediante un juego de seducción y cacería, se van hundiendo más deprisa en el suelo negro, hasta acabar desapareciendo completamente.

Ella encarna ni más ni menos que a Salomé, que en su baile para el rey Herodes se iba quitando prenda a prenda, hasta que lo único que quedaba era la piel. Lo único que quedaba era desollarse.<sup>3</sup> Y esa pulsión fue suplida por la castración simbólica de la decapitación de Juan el Bautista.

Esta idea de la imagen lejana, de una piel que resulta inalcanzable, es la misma que compone simbólicamente la figura de las geishas. Durante la ceremonia del mizuage las geishas ponen incienso y se preparan para el acontecimiento que cerrará un ciclo en sus carreras: la pérdida de la virginidad. No obstante, hasta en un acto que exige estrictamente el contacto físico, persiste la ausencia de carne, permaneciendo como cadáveres sin interlocución alguna hacia su amante. Esto se debe a que las geishas no venden su cuerpo, sino una ilusión. Bajo sus rostros ocultan su verdadero rostro, homogeneizando con el de las demás, negando una identidad que se oculta bajo la seda y que se ofrece al otro de forma seriada. El dibujo de sus nuca que deja entrever la piel desnuda y la frontera marcada entre el final del rostro maquillado y el cuero cabelludo, formando literalmente una máscara de maquillaje, pone de manifiesto la realidad del erotismo que despiertan las geishas en la cultura japonesa y que perdura en la contemporaneidad: el velo que oculta la verdad, una subjetividad que se presenta siempre tan distante e inaccesible, al mismo tiempo que, en su juego de sombras, genera a su cliente la falsa idea de una mirada cómplice y recíproca.

Es, por tanto, la ceremonia del mizuage un verdadero acto desesperado, casi de vida o muerte, por desvelar el secreto que solo entre ellas se comparte: la verdadera piel, la misma piel que se muestra con obscenidad; desnuda, en sus nuca.

Fig. 5



Fig. 6

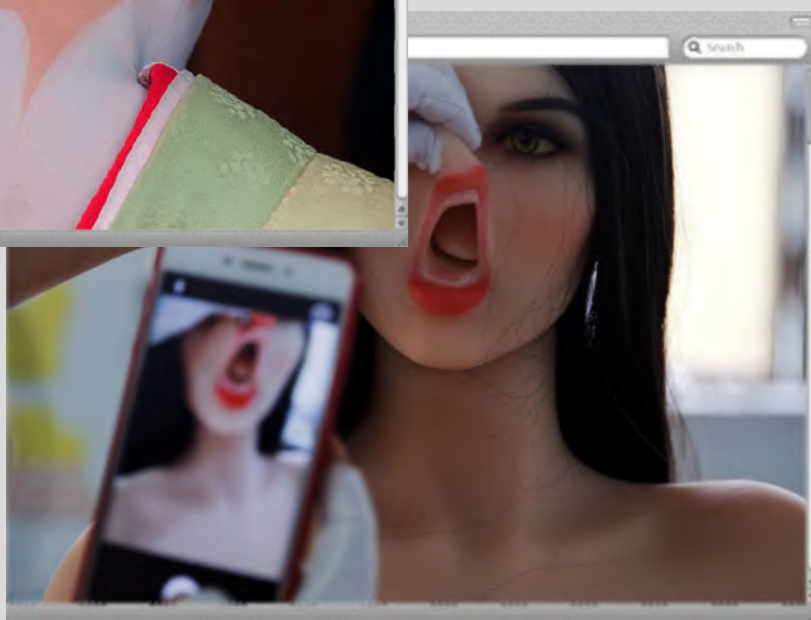


Fig.5 Detalle del maquillaje de una geisha. Fuente: <https://mundojapon.es/blog/costumbres-tradiciones/quienes-son-las-geishas/>

Fig.6 Muñeca sexual hiperrealista con inteligencia artificial. Fuente: [https://www.elconfidencial.com/multimedia/album/tecnologia/2018-07-28/munecas-sexuales-chinas-inteligencia-artificial\\_1598541/](https://www.elconfidencial.com/multimedia/album/tecnologia/2018-07-28/munecas-sexuales-chinas-inteligencia-artificial_1598541/)

<sup>3</sup> Esta idea de Salomé desollada es abordada por Estrella de Diego para contextualizar el fenómeno de las *strippers* como ilusionistas en *No soy yo, Autobiografía, performace y nuevos espectadores*.



## 1.2. Cuencas como agujeros negros

En *El Hombre de Arena* de Hoffmann, el protagonista Nathaniel observaba desde la lejanía a su amada Olympia. Ayudándose con el instrumento protésico de unos prismáticos, miraba a través de una ventana y contemplaba sus ojos, los cuales parecían irradiar más vida a medida que eran observados. Mientras sus amigos le advertían de que Olympia pertenecía “a una naturaleza distinta”<sup>4</sup>, él replicaba con que la muchacha era un ser tan infinitamente sensible, tan fuera de lo terrenal, que unas “almas prosaicas”<sup>5</sup> serían incapaces de vislumbrar lo que él podía ver. Finalmente, tras sumirse en lo que será el retorno del trauma infantil, se descubre la insoportable verdad: los ojos de Olympia como dos agujeros negros, vacíos. La ventana se rompe. “Era una muñeca sin vida.”<sup>6</sup>

Pese al filtro de la pantalla, el cristal de la ventana, hay algo como sujetos que nos hace poseer aquello que miramos, que deseamos. Ellas nunca llegan a ser alcanzables y cuando parecen serlo llega nuestro fin, caemos en la insoportable realidad de tocar la imagen, de acabar recibiendo inminentemente la ausencia.<sup>7</sup>

David Cronenberg, contribuyendo al renacimiento de la *Femme Fatale*, construye los personajes femeninos como detonador del destino fáustico de los protagonistas masculinos, reiterando el pecado original provocado por Eva. En *Videodrome* (1989), el personaje de Nicki Brand se le aparece a Max Renn a través del televisor. Como si de un súcubo eléctrico<sup>8</sup> se tratara, el plano de su rostro se cierra hasta acabar enfocando solo a sus labios, los cuales, remitiendo directamente a su sexo, a un sexo con dientes<sup>9</sup>, piden a Max que se aproxime al monitor para acabar fundiendo su rostro con la pantalla. La carne y el píxel se unen. Y es a partir de ese momento, ese momento en donde aparece el deseo, en donde el protagonista se verá hundido en las aguas negras.

Si hay algo común en todas estas mujeres, estas *femme fatale*, muñecas sin ojos, geishas y nínfulas<sup>10</sup>, es que son mujeres-constructo, fantasmas, invenciones que se revelan como reflejo del deseo ferviente del sujeto que mira.

La serie *NO SIGNAL NO PLACE* se sirve de analizar ese juego de espectros en las figuras de las *webcamgirls*, modelos que realizan shows de contenido erótico/pornográfico con interacción entre los usuarios a tiempo real. Las *webcamgirls* acaban constituyendo el verdadero reflejo de la mirada hegemónica sobre el cuerpo deseado, un retrato del sujeto contemporáneo y su incapacidad para reconocer entre la fantasía y la realidad en esta “Segunda Revolución Sexual” exenta de afectos y piel.

<sup>4</sup> E.T.A. Hoffmann, *El hombre de Arena* (p.28)

<sup>5</sup> E.T.A. Hoffmann, *El hombre de Arena* (p.29)

<sup>6</sup> E.T.A. Hoffmann, *El hombre de Arena* (p.31)

<sup>7</sup> María Cunillera, *Metáforas de voracidad en el arte del siglo XX* (p.46)

<sup>8</sup> Montserrat Hormigos Vaquero, *La Nueva carne* (p.149)

<sup>9</sup> La imagen de la vagina dentada presupone, en efecto, una equivalencia entre la boca y la vagina, entre la acción de comer y la relación sexual. Claude Lévi-Strauss reflexiona sobre la universalidad de este paralelismo, en el cual siempre hay un elemento activo y uno pasivo, el que come y el que es comido, señalando que habitualmente el primero se identifica con el hombre y el segundo con la mujer. (...) cuando la mujer es quien devora y el hombre quien resulta devorado, nos hallamos ante el caso de la vagina dentada. (SEGARRA, 2014: 65)

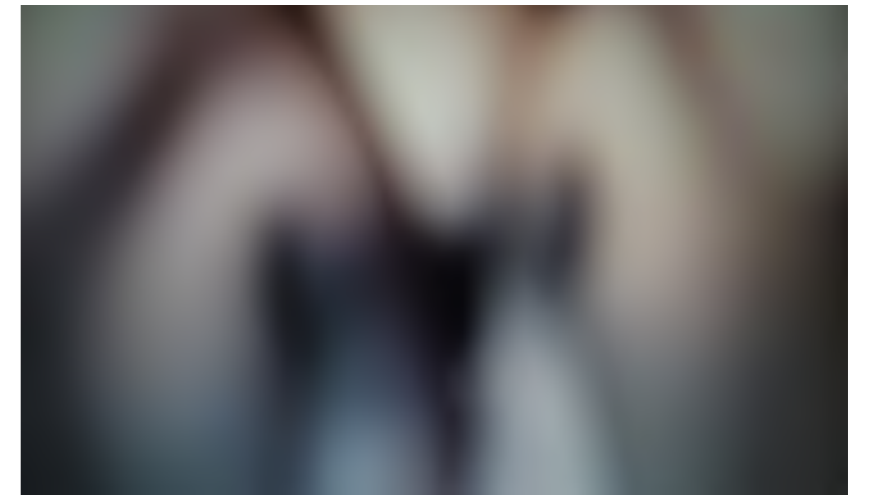
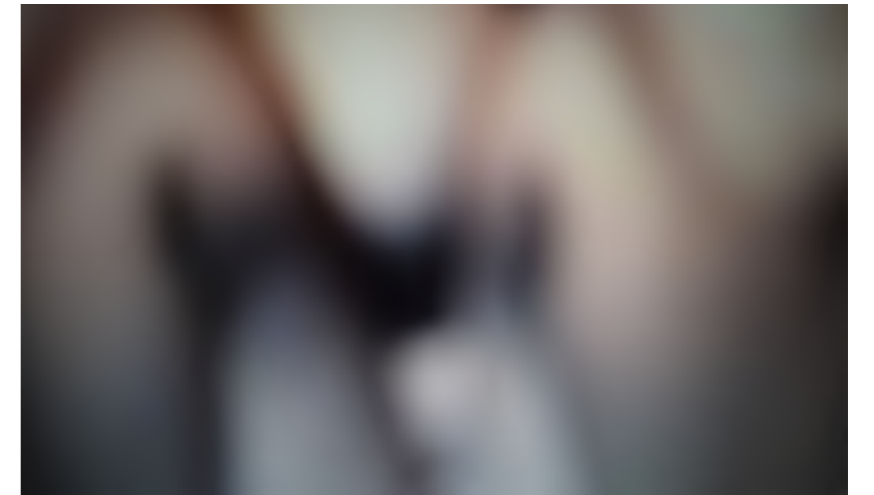
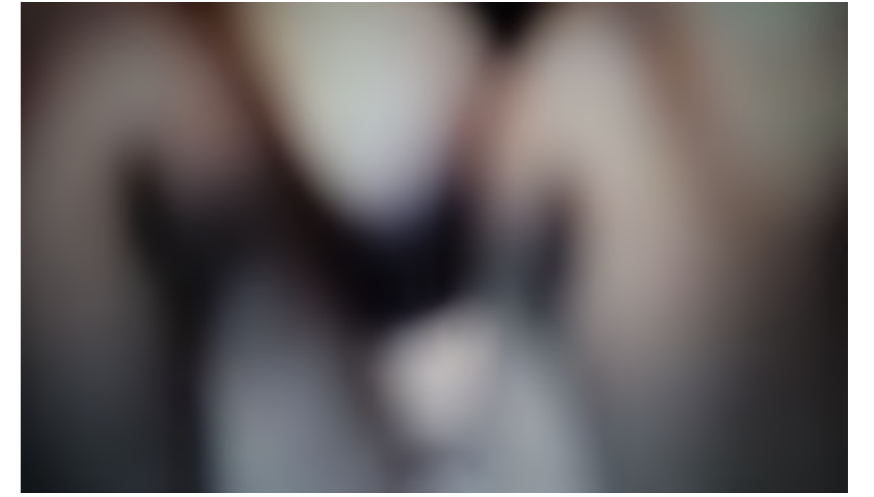
<sup>10</sup> Ahora creo llegado el momento de introducir la siguiente idea: hay muchachas, entre los nueve y catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana sino la de las ninfas (es decir, demoníaca) (...). Propongo designar a estas criaturas escogidas con el nombre de “nínfulas”. (NABOKOV, 1955: 24-25)



Fig. 7







*Nueva carne*  
Videoarte. 02:08 min.  
Medidas variables  
2020



*Transformación y muerte I*  
Videoarte. 03:18 min  
Medidas variables  
2020





acelerar la carne



## \_cuerpo-agujero

*¡Puedo observar mi propio cuerpo abierto, sin sufrir!... Me veo a mí misma en todo el camino hasta mis entrañas, un nuevo estadio del espejo... Puedo ver que el corazón de mi amante, su espléndido diseño no tiene nada que ver con el sentimentalismo enfermizo... Cariño, me encanta tu bazo, me encanta tu hígado, adoro tu páncreas, y la línea de tu fémur me excita.*

Orlan (Manifiesto del Arte Carnal)

En *Teoría de los cuerpos agujereados*, Marta Segarra señala la dicotomía entre los cuerpos abiertos y cerrados como consecuencia de los binarismos de género, dándose la distinción simbólica entre sujetos fácilmente insertables en la heteronorma frente a sujetos subalternos:

*Este binarismo también afecta a la imagen del cuerpo femenino y del masculino: (...) el primero se concibe como agujereado y penetrable, mientras que nos representamos el segundo como entero (...) e impermeable. La persona que concibe su cuerpo como perforado ve cómo su integridad se tambalea. (Segarra, 2014: 90)*

Un ejemplo clásico de este conflicto en la historia del arte es *La Cabeza de Medusa* de Caravaggio (1597). En ella podemos ver los orificios de su rostro completamente abiertos: unos ojos desorbitados, un cuello decapitado... Su boca, como un abismo, no remite a ningún interior, es el limbo absoluto. Ha dejado de ser retratada como un sujeto humano para devenir en la animalidad. En su breve ensayo, *La Cabeza de Medusa*, Freud señala la representación de la gorgona como un reflejo del miedo de castración infantil, más concretamente, lo sitúa en la fase de los cinco años en donde el niño por primera vez determina el cuerpo de la madre como la diferencia. La anatomía "femenina" se visualiza como un cuerpo mutilado, como si el castigo de la castración, finalmente, hubiera sido ejecutado. La mujer es por tanto carencia, agujero. Un agujero que tiene que ser suplido con la proliferación del falo.<sup>11</sup> Y ahí es cuando nace Medusa.

Kaja Silverman dedica un capítulo de su libro *El umbral del mundo visible* al fenómeno del ego corporal femenino:

*Quizá como mejor pueda entenderse la crisis de la castración sea como el momento en que el sujeto femenino joven se aprehende por primera vez a sí mismo ya no en el agradable marco de la "imago" maternal original, sino en la culturalmente desidealizadora pantalla o repertorio cultural de imágenes que hace de su cuerpo la imagen misma de la carencia. (...) Para ser más precisos, la crisis de la castración es sinónima del momento en que la niña se siente por primera vez "vista".*

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *La cabeza de Medusa*, 1922.

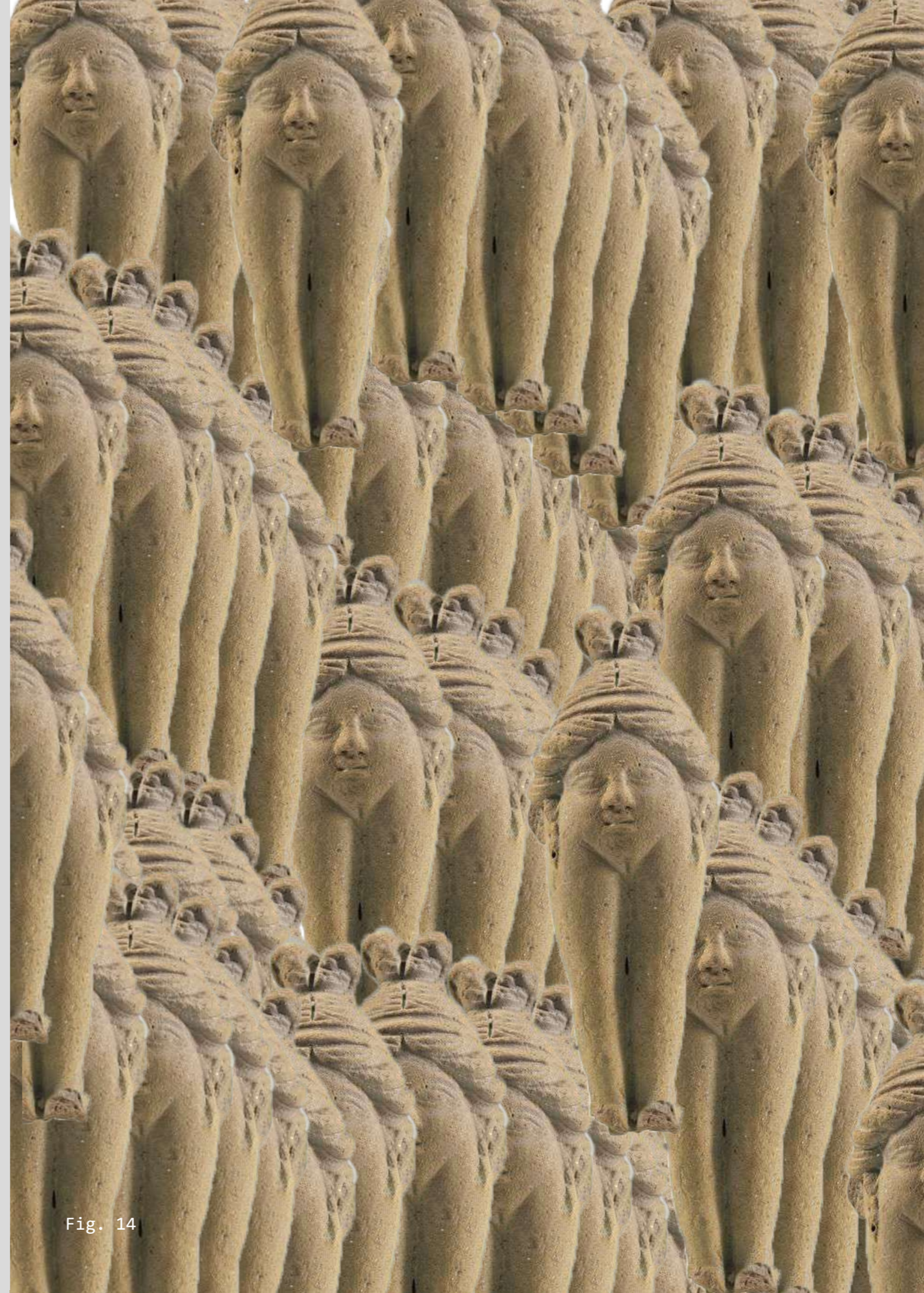


Fig. 14

Debe por consiguiente encarnar la carencia y lo opuesto a ésta: la carencia, a fin de que los atributos fálicos del sujeto masculino puedan articularse en sentido opuesto; la plenitud, a fin de que pueda adecuarse al deseo de éste. (Silverman, 1996:43)

De igual manera, es interesante la perspectiva de Sadie Plant que señala la “carencia” del agujero como un positivado dentro del lenguaje computacional, contraponiéndose a la tradición psicoanalítica:

Cero era algo muy diferente del signo que ha surgido de la incapacidad occidental de tratar algo que, como el cero, no es algo en particular ni nada en absoluto. Y está claro que con o sin los signos que los representan como negatividades inertes, los agujeros mismos no son nunca simples ausencias de cosas positivas. Este es un mito puramente psicoanalítico. Para Deleuze y Guattari no basta con “decir que unas partículas intensas en movimiento pasan por agujeros”; un agujero es tan partícula como lo que pasa por él.

Los agujeros no son ausencias, espacios donde debería haber algo más. (Plant, 1997)

Es un hecho indudable que, en la historia de la representación occidental, los cuerpos agujereados han provocado conflictos. Durante el Renacimiento los rostros retratados mantenían la boca cerrada dado que debían proyectar una imagen de sujetos sustanciales en sí mismos, herméticos, iguales en todas sus caras. Es la boca, ese orificio que nos permite comunicarnos con el mundo, aquel que nos humaniza, el que paradójicamente ha dibujado las fronteras entre lo humano y la bestia según esté abierta o cerrada. Los agujeros en el rostro niegan la idea de sujeto entero y rompen la frontera entre interior y exterior, sumiendo al cuerpo a una circulación con el mundo.

Por tanto, toda figura corporal poco delimitada<sup>12</sup>, cuerpo fuera de los márgenes de la norma - haciendo especial énfasis en las mujeres y los *queers* pero pudiendo ser aplicado a otras figuras sistemáticamente marginales- es un cuerpo abierto calificado como abyecto, entendiendo este término tal y como lo define Julia Kristeva: “Lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, y esto se hace evidente, cuando al estar cansado de sus tentativas fallidas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en su ser mismo, y descubre que él no es otro siendo abyecto”.(Kristeva, 1989)

No obstante, contradiciendo las ideas del retrato y la abyección como una tradición incompatible, en el contexto de las redes sociales se ha generado una extrañeza señalada en un artículo de Israel Roncero publicado en la revista Caracteres: La rostrificación del cuerpo abyecto en el entorno de las redes sociales. En él se expone como, por primera vez en estos espacios, el género del autorretrato y el de la pornografía colisionan, encontrándonos con cuerpos anónimos, desnudos, fragmentados, sin rostro, protagonizando las fotos de perfiles de los usuarios. Otras partes del cuerpo, esas sistemáticamente fetichizadas, se rostrifican, ennobleciendo - sin pretensión- todo aquello anteriormente privado y escondido con vergüenza, o reservado a determinado tipo de contextos como la pornografía, permitiendo no solo que salga a la luz, sino que se reproduzca de forma proliferante en la cultura *nude*.<sup>13</sup>

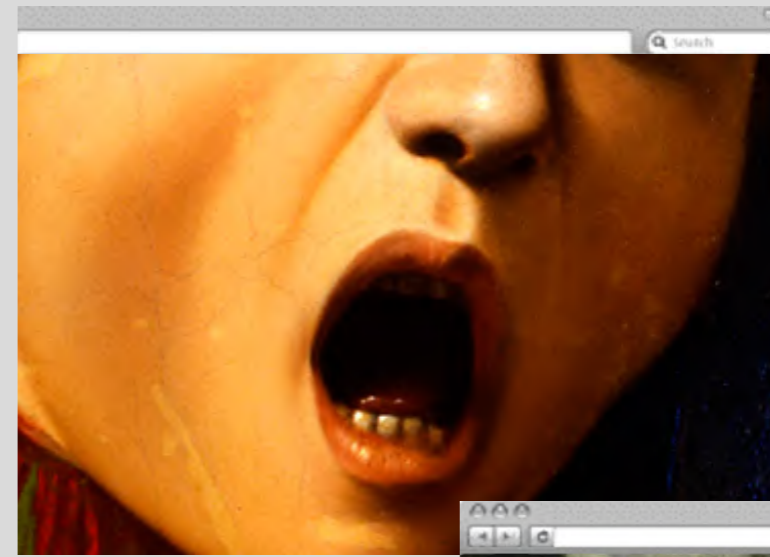


Fig. 15



Fig. 16

Fig.14 Escultura de la diosa de la fertilidad, Baubo. Fuente: <https://elcuencodebaubo.wordpress.com/baubo/>

Fig.15 Detalle de La Cabeza de Medusa (1597) de Caravaggio. Fuente: <https://historia-arte.com/obras/medusa-de-caravaggio>

Fig.16 Cuadro El origen del mundo (1866) de Courbet. Fuente: <https://www.elmundo.es/cataluna/2019/02/07/5c5c2b5e21efa0ad118b4573.html>

<sup>12</sup> Marta Segarra, *Teoría de los cuerpos agujereados*, 2014 (p.89)

<sup>13</sup> Tendencia de publicar en redes sociales selfies desnudxs

Según Preciado, la asignación de determinadas partes del cuerpo como sexuales o no sexuales no es más que el resultado de una naturalización de la tecnología sexonormativa. “La arquitectura corporal es política”<sup>14</sup>, afirma. Así, en *Manifiesto Contrasexual*, diseña una utopía de la subversión de la sexualidad que, por consiguiente, deconstruye la organización del cuerpo a partir de determinadas estrategias de discriminación positiva anatómica y social.<sup>15</sup> En una abolición radical del género, dejamos de ser hombres o mujeres para pasar a formar parte de una red de cuerpos parlantes en constante negociación. Lo femenino y lo masculino no son más que fuerzas mutantes y ambiguas susceptibles a invertirse durante los contratos de relaciones.<sup>16</sup>

Esta imagen de un cuerpo desterritorializado en la práctica sexual se puede ver en la novela *El baile de las locas* (1983) de Copi, escritor, dramaturgo e historietista queer. En ella, relata una enredada historia protagonizada únicamente por personajes otros, abiertos y cambiantes, sometidos a dosis de hormonas y penetrados por agujeros inverosímiles:

*Hundo mi mano entera en su ombligo. Sus intestinos se contractan, su respiración es jadeante, empuja mi mano hasta el hombro hacia el interior de su ombligo, es la primera vez que subo tan alto, aparto delicadamente sus pulmones con los dedos, llego al corazón, lo acaricio con mis huellas dactilares, pongo mis dedos a su alrededor, Pietro murmura amore, amore, nos quedamos dormidos.* (COPI, 1983: 151)

<sup>14</sup> Paul B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual*. (p.13)

<sup>15</sup> Paul B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual*. (p.29-36)

<sup>16</sup> Paul B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual*. (p.29-36)

<sup>17</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*.

<sup>18</sup> Veronica: ¿Sabes? Así acarician las ancianas a los bebés. Es la carne... enloquece.

(...) Seth: La computadora está dando su interpretación de la carne y nos la transmite. Está interpretándola en vez de reproducirla. Y algo no se capta en la translación. (...) La carne hizo a la computadora enloquecer, como las ancianas que pellizcan bebés. Pero no se capta, no aún. Nunca pensé que la computadora enloquecería con... la carne. La poesía de la carne. (Diálogo extraído de *La Mosca* (1986) – David Cronenberg)

<sup>19</sup> Laboria Cuboniks. *Manifiesto Xenofeminismo. Una política por la alienación*. <https://laboriacuboniks.net/manifiesto/xenofeminismo-una-politica-por-la-alienacion/>

En este caso, estos seres abyectos contradicen las advertencias de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, en donde postulan que toda “desestratificación”, si no se vigila con cautela, solo puede traer “caos, vacío y destrucción”.<sup>17</sup> Ellos están sumidos en una experimentación y mutación corporal que trasciende incluso los límites de la muerte, acercándose a otras representaciones de sexualidades periféricas dadas en obras como *Crash* (1996) de David Cronenberg, *Historia del ojo* (1928) de Georges Bataille o el imaginario completo del Marqués de Sade.

Para finalizar, haciendo mención de nuevo a David Cronenberg, en su famoso film *La Mosca* (1986) el protagonista, Seth Brundle está en el proceso de construir una máquina de teletransportación. Sin embargo, el primer intento con un ser vivo, un babuino, acaba fallando estrepitosamente. La máquina aceleró el cuerpo del primate hasta el punto de invertirlo, volviéndolo del revés, convirtiéndolo en una masa de carne trémula y palpitante homogeneizada, que escapaba por completo de la organización jerarquizada del cuerpo.<sup>18</sup>

Si bien con Preciado logramos la utopía a través de una ruptura radical con las tecnologías sociales, las imágenes planteadas durante esta investigación buscan reapropiarse de las mismas armas de opresión con el fin de invertir su poder.<sup>19</sup> Reiterando el ícono, tornándose, radicalmente, un otro, una diferencia, un agujero, se pretende huir de la asimilación del sistema a través de lo alienante: cuerpo reducido a la genitalidad, mujer dentada, pornografía-clínica...

Queremos acelerar la carne, queremos entrar en la boca de Medusa.



Fig. 16 Espéculo de ginecología.  
Fuente: <https://www.medicalexpo.es/cat/gineco-obstetrica/especulos-ginecologia-J-485.html>

Fig. 17- Fig. 35 Piezas de la Serie  
*Delirios de la carne* (2019-2021)



*Delirios de la carne I*  
Instalación. Muletas axilares.  
75x48x87cm  
2021



*Delirios de la carne II*  
Video.13:05 min  
Medidas variables  
2021

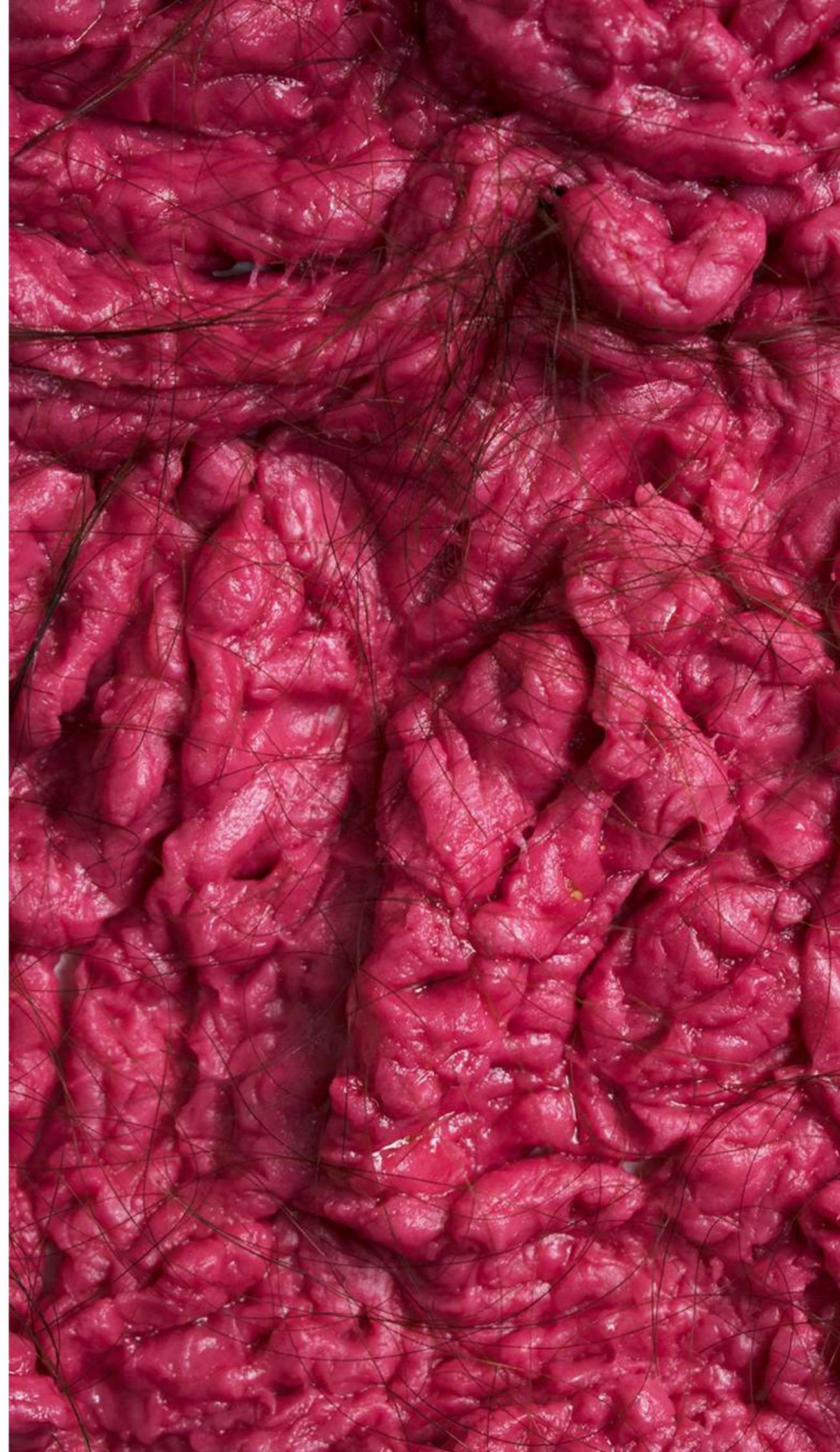








*Sin título*  
Chicle y pelo sobre lienzo  
35x25cm  
2018





*Delirios de la carne III*  
Prótesis dental y slime  
10x10 cm  
2021

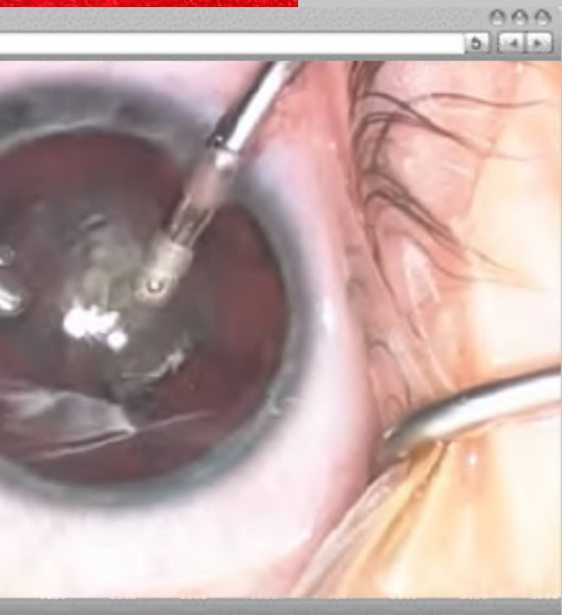


Antropoceno  
Prótesis dental en latón y slime  
10x10 cm  
2021



\_devorar con la mirada

Fig. 36



Deseo curioso entre los blancos, quienes apartan los ojos de los bueyes, corderos y puercos cuya carne comen con placer. El ojo, golosina caníbal, según la exquisita expresión de Stevenson, es objeto de tanta inquietud entre nosotros que nunca lo morderemos. El ojo ocupa un lugar extremadamente importante en el horror, pues entre otras cosas es el ojo de la conciencia.  
Georges Bataille (Historia del ojo)

Fig. 37



Fig. 38

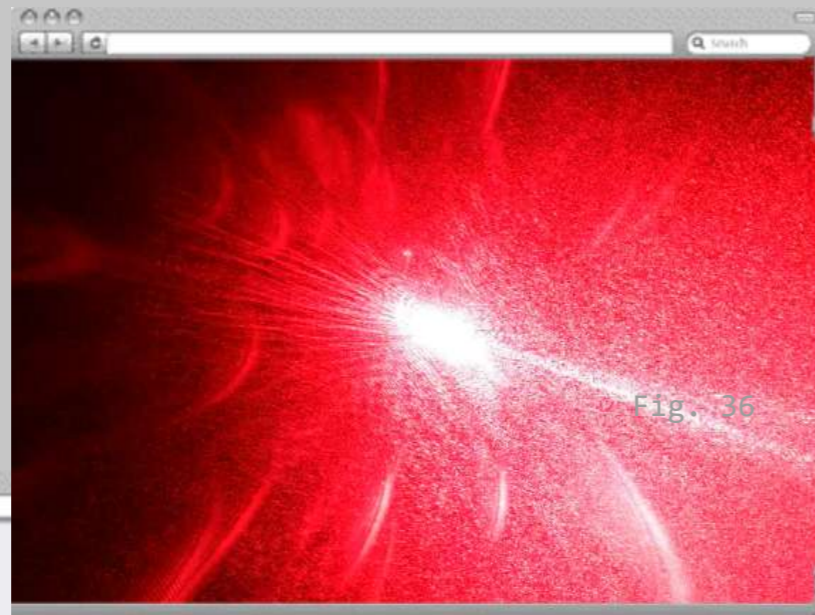


Fig. 39

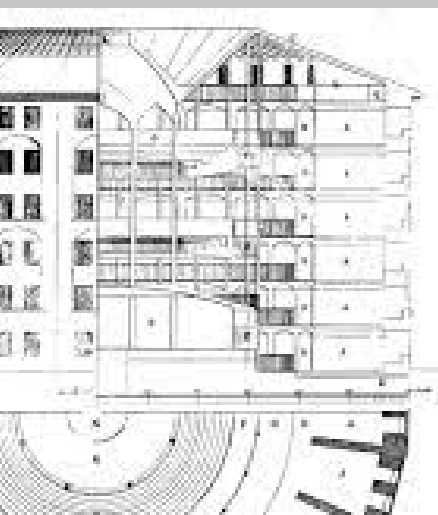


Elías Canetti, en su interés por la psicología del “asir e incorporar” vinculada de manera atávica a la caza, define el “estado de acecho” como la prefiguración que implica el acto de contemplar, observar y vigilar a la presa, a la que, desde ese momento “(...)se la ve como carne, aunque aún vive; tan intensa e irrevocablemente se la ve como carne que nada podría nunca disuadirnos de atraparla. Durante todo este tiempo en el que rondamos en torno a ella, sentimos ya hasta dónde nos pertenece; a partir del momento en que la seleccionamos como presa, en la imaginación ya nos la incorporamos.” (Canetti, 1960: 193)

Vinculando la teoría lacaniana analizada por Foster y las reflexiones de Canetti no nos costaría vincular la mirada del sujeto -cabría añadir, ilustrado, moderno, patriarcal...- con la prefiguración de la presa que, sabiéndose mirada, se reconoce anticipadamente como carne.

Berger (1972) pone finalmente esta actividad cinegética de la mirada en perspectiva de género: *Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.* (Berger, 1972: 27)

Fig. 40



## \_mirada omnívora

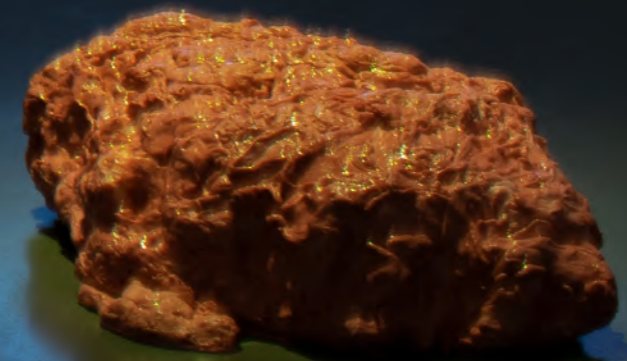
Para Lacan, la mirada confirma nuestra existencia al tiempo que podemos devorar y ser devorados a través de ella. Hal Foster en *El retorno de lo real*, destaca ese carácter violento de la mirada lacaniana, que es capaz tanto de constituir al sujeto como de destruirlo si no es convenientemente enervada.

La paranoia, en ciertos aspectos, creo, es un desarrollo moderno de un antiguo y arcaico sentido que los animales todavía tienen -los animales que suelen servir de presa- de estar siendo observados... Digo paranoia en este sentido atávico. Es un sentido persistente, que teníamos hace mucho tiempo, cuando éramos -nuestros ancestros eran- muy vulnerables a los depredadores, y este sentido les dice que están siendo observados. Y están siendo observados probablemente por algo que los va a atrapar. (Foster, 2001: 143)

En *Vigilar y castigar*, Foucault analiza el fenómeno del panoptismo como una poderosa arma del sometimiento de los cuerpos mediante el poder de la mirada. Es esa ilusión de estar constantemente observado y el desconocimiento de quién es el observador, es decir, de verte en la posición desigualitaria de resignarte a ser imagen, el paradigma de la vigilancia que hoy por hoy, desde el desarrollo de las redes sociales, se ha convertido en una realidad asimilada. El panóptico, siendo en principio un proyecto para el control de los animales, enfatiza esa relación entre el devenir animal del sujeto observador y el poder voraz de la mirada.<sup>20</sup>

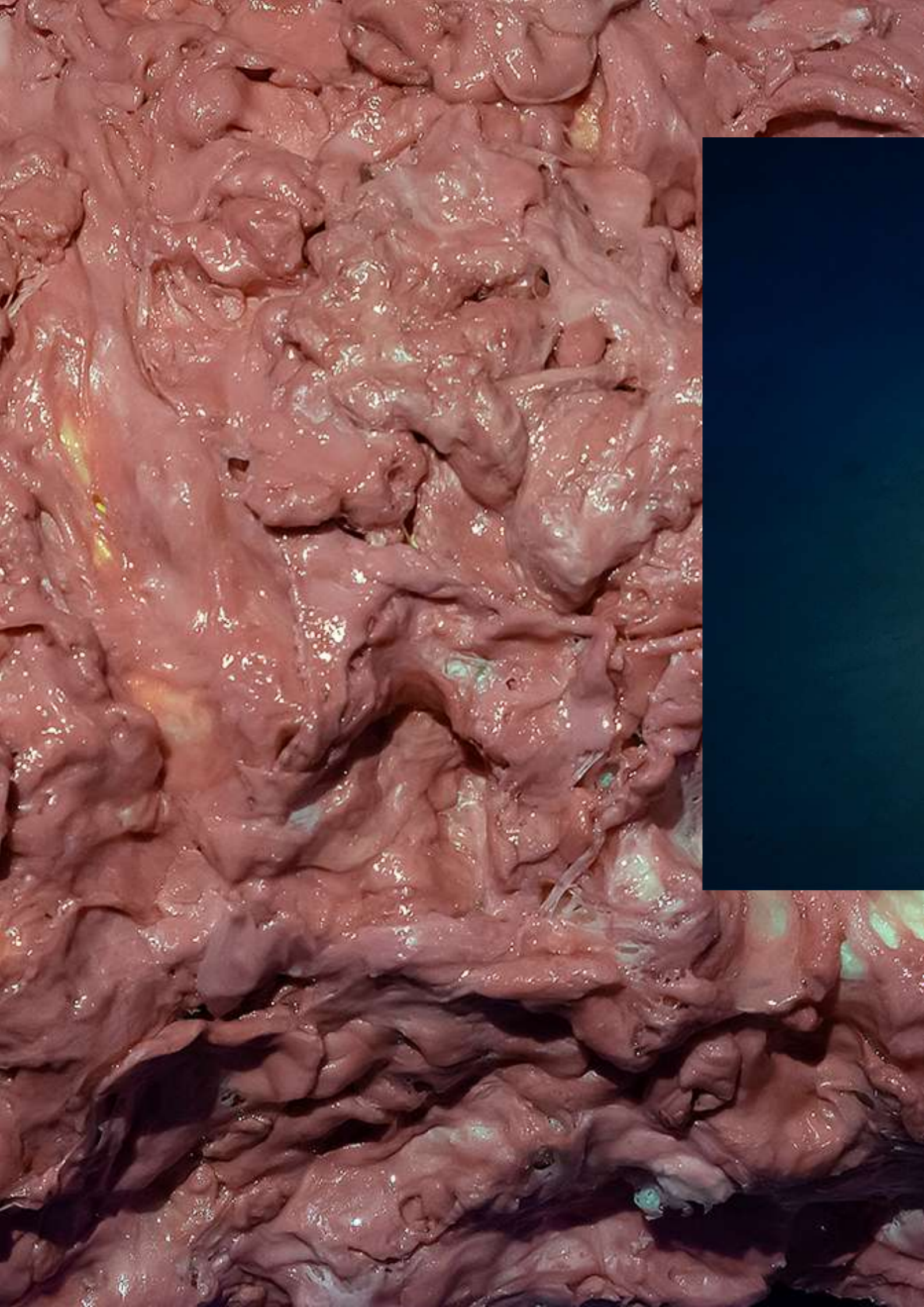
<sup>20</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, (p.184-192)







Jauría o comida de corderos II  
Video  
Medidas variables  
2021



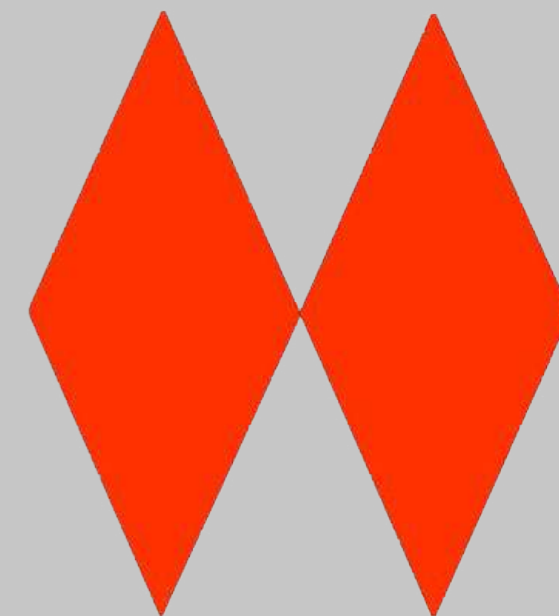
Heliampora  
Escultura. Chicle, poliuretano y  
resina epoxi.  
77x46x37cm  
2021



[\\_postpornografia](#)



Taller sobre postpornografía *sin título (dos rombos)*  
impartido por Mike Batista y Maï Diallo.  
TEA (Tenerife Espacio de las Artes)



*sin título (dos rombos)* es un taller crítico impartido por Mike Batista y Maï Diallo que ahonda en la producción de imaginarios sexuales abordando el fenómeno del postporno para definirlo desde sus prácticas y las subjetividades diversas que lo integran. A través de proyecciones de cine y navegaciones didácticas se desgana la problemática del acceso precoz al contenido gráfico de índole sexual alojado en internet y lo que subyace en estas imágenes, pasando por cuestiones estéticas, mediales, técnicas y laborales.

La postpornografía supone una reelaboración crítica de las producciones asociadas a la industria pornográfica, acostumbrada desde su nacimiento a la explotación y consumo de los cuerpos desde una perspectiva heteronormativa del deseo. Su origen está en miradas otras procedentes de colectivos feministas, postfeministas, queers, y demás grupos disidentes que de manera militante decidieron dejar de ser “objetos de placer” y convertirse en “sujetos con agencia” para oponerse a la habitual asimilación mercantil de estas imágenes. Esto supone la soberanía corporal y sexual de todas aquellas identidades al margen de las manifestaciones convencionales del deseo, cuya centralidad dentro de la industria únicamente se sostenía a través de la fetichización y estigmatización. Asimismo la visibilización erótica de cuerpos no blancos, trans, intersexuales y cuerpos deformes sirve para reivindicar otras representaciones, otros placeres y la alteración de lo que se había considerado tradicionalmente aceptable, atractivo o bello. Todo este campo que plantea nuevos modos de trabajo, producción, y difusión queda problematizado al intentar insertarse en los circuitos de comercialización. La tensa coexistencia de las web tradicionales de difusión de porno gratuito y las nuevas plataformas (*Only Fans, Just For Fans...*) ponen de relieve la precariedad laboral de los trabajadores tanto pornográficos, como postpornográficos.

La producción de este tipo de imágenes opera más allá de la video-producción o la fotografía y se declina a través de medios como la performance, la escritura, el dibujo y todo el espectro abierto tras la era postinternet (estética *satisfying*: *porncast*, ASMR, prótesis sexuales...) para transformar las construcciones binarias. De igual manera, nuevas estrategias pospornográficas ponen el foco sobre otras partes del cuerpo que escapan de la genitalidad (incluso de la piel como límite) característica del registro pornográfico convencional, o exploran el erotismo y la obscenidad como campos con posibilidades ilimitadas para las luchas decoloniales. Es por ello que esta propuesta busca líneas comunes con dispositivos como *de/tra(n)s: fronteras*, *cuerpos trans* y *(contra)archivo de los sures globales*. *Herramientas queer/cuir ante las experiencias del sexilio*, un programa de TEA que trabaja sobre el testimonio de personas migrantes trans en primer plano y bajo la necesidad de escuchar, dialogar e interactuar con estos precarios archivos personales desde el trabajo activista y teórico de las prácticas y teorías queer. Además del testimonio del sexilio y la frontera como episodios de una concreción física extrema, se dan procesos de migraciones abyectas en los imaginarios pornográficos hegemónicos y miradas coloniales que construyen paraísos libidinales de saldo. En definitiva, *sin título (dos rombos)* aborda la representación de lo sexual y las fricciones que produce entre lo colectivo y lo personal, lo público y lo privado, para analizarlo como elemento constituyente de nuestra cultura, y así mapear las estrategias del arte contemporáneo en la producción de nuevas formas de imágenes del deseo y la re-configuración de subjetividades.

Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

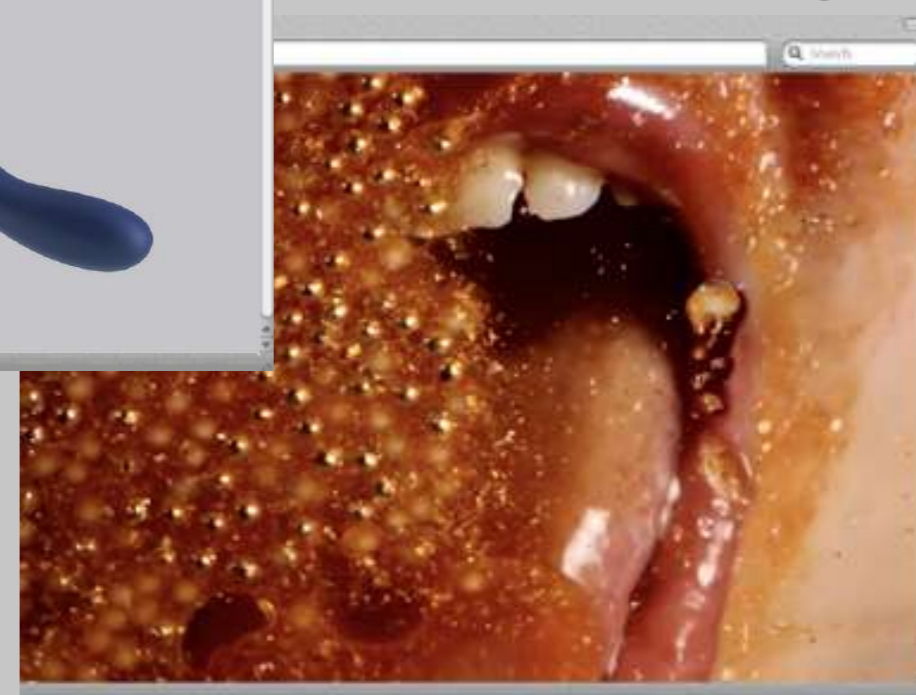


Fig. 50

Fig. 47 Performance *Public Cervix* de Annie Sprinkle.

Fuente: <https://lab.pikaramagazine.com/slide-types/ruta-performance-dia-6/page/4/>

Fig. 48 Fotograma de *Cythochrome*, obra de Mit Borrás. Fuente: <https://mitborras.com/Cytochrome>

Fig. 49 Fotograma de *Green Pink Caviar* (2009), film de Marilyn Minter para la serie *Destricted*. Fuente: <https://www.pdxmonthly.com/arts-and-culture/2010/10/pica-presents-destricted-october-2010>

Fig. 50 Cartel de *Fluido* (2017), película de Shu Lea Cheang. Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt5447962/>



el eterno retorno de la imagen



La historia, como Benjamin nos dijo es una acumulación de ruinas. Solo que ya no observamos desde el punto de vista del ángel enmudecido. No somos el ángel. Somos las ruinas. Somos esta montaña de restos.

HITO STEYERL-Los condenados de las pantallas.

## \_el crimen de la realidad

la insistencia en las imágenes ricas tuvo también consecuencias más serias. Un con-  
ciante en un congreso reciente sobre el cine ensayo rehusó mostrar extractos de una  
de Humphrey Jennings porque no había un sistema adecuado para proyectar cine. Aun-  
se puso a su disposición un reproductor de nvn estándar y un proyector de video, dejó  
el público imaginarse cómo habrían sido esas imágenes. En este caso la invisibilidad  
imagen es más o menos voluntaria y se basa en premisas estéticas. Pero ello tiene  
consecuencia un efecto más general a raíz de las políticas neoliberales.

Fig. 51

veinte o treinta años, la reestructuración neoliberal de la producción mediática em-  
poco a poco a ensombrecer la imaginería no comercial, hasta el punto de que el cine  
imental y ensayístico se volvió casi invisible. A medida que estos trabajos se enca-  
eron ha

Fig. 52

los considero  
ntamente no  
deográficos y  
ción de algu-  
ción original

beral del  
1 HT o S T  
ion de cine  
trias globa-  
s países o  
s desapare-  
nes alterna-  
mprometidos  
encia eran

boca en  
ng de video  
or de mate-  
algunas de

ntonamien-  
grancos de  
acer. Pero la

de las imágenes pobres consiste en algunas que las películas de carga; se pueden  
ar los archivos, verlos de nuevo, incluso reeditarlos o mejorarlos de ser necesá-  
Y los resultados circulan. Archivos AVI borrosos de obras maestras semiolvidadas  
intercambian en plataformas P2P semi-secretas. Videos grabados clandestinamente con  
teléfono se emiten en YouTube. Se intercambian nvn con copias privadas de artistas,  
os en estado preliminar. 3 Muchas obras de cine vanguardista, ensayístico y no comer-  
han sido resucitadas como imágenes pobres. Les guste o no.

un tiempo conocí a un programador extremadamente interesante, que estaba trabajando  
na tecnología para cámaras de smartphones. tradicionalmente, se piensa que la foto-  
a representa lo que está allí fuera por medio de la tecnología, idealmente a través  
n vínculo indicativo. ¿Pero hoy en día esto es realmente cierto? el desarrollador me  
có que la tecnología de las cámaras de los teléfonos contemporáneos es bastante di-  
te a la de las cámaras tradicionales: las lentes son diminutas y básicamente son una  
ra, lo que significa que casi la mitad de los datos captados por el sensor de la cámara  
on, en realidad, ruido. el truco, entonces, está en el algoritmo que limpia el ruido  
s bien, que distingue la imagen detrás del ruido.

o cómo puede saber la cámara cómo hacerlo? muy simple: escanea en su totalidad las  
imágenes guardadas en el teléfono pues nuestras redes sociales y examina a nues-  
contactos. analiza las fotos que ya tomamos o aquellas asociadas a nosotros, intenta  
ificar rostros y formas para volver a vincularlos con nosotros. al comparar lo que  
ros y nuestra red ya fotografiamos, el algoritmo predice lo que podríamos haber que-  
fotografiar esta vez. crea la imagen presente sobre la base de imágenes anteriores,  
estra/su memoria. este nuevo paradigma se llama fotografía computacional.

resultado puede ser una imagen de algo que nunca existió, pero que el algoritmo piensa  
nos podría gustar ver punto este tipo de fotografía es especulativa y relacional. es  
uego de probabilidades que apuesta a la inercia. hace que ver cosas imprevistas sea  
difícil. a medida que aumenta la cantidad de ruido, aumenta también la cantidad de  
pretaciones aleatorias.

siquiera mencionamos todavía las interferencias externas que pueden afectar lo que  
ros teléfonos están registrando. existen todo tipo de sistemas que pueden encender o  
n nuestras cámaras remotamente: las empresas, los gobiernos, los militares, pueden

Fig. 53

Fig. 54

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 57

Fig. 58

Fig. 59

Fig. 60

Fig. 61

Fig. 62

Fig. 63

Fig. 64

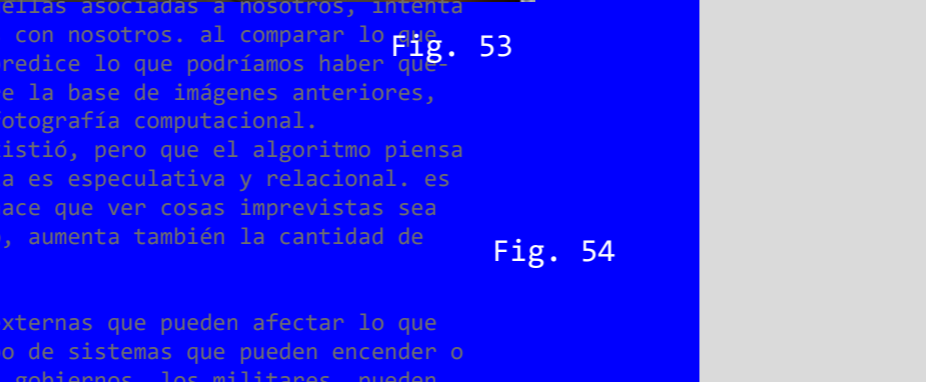
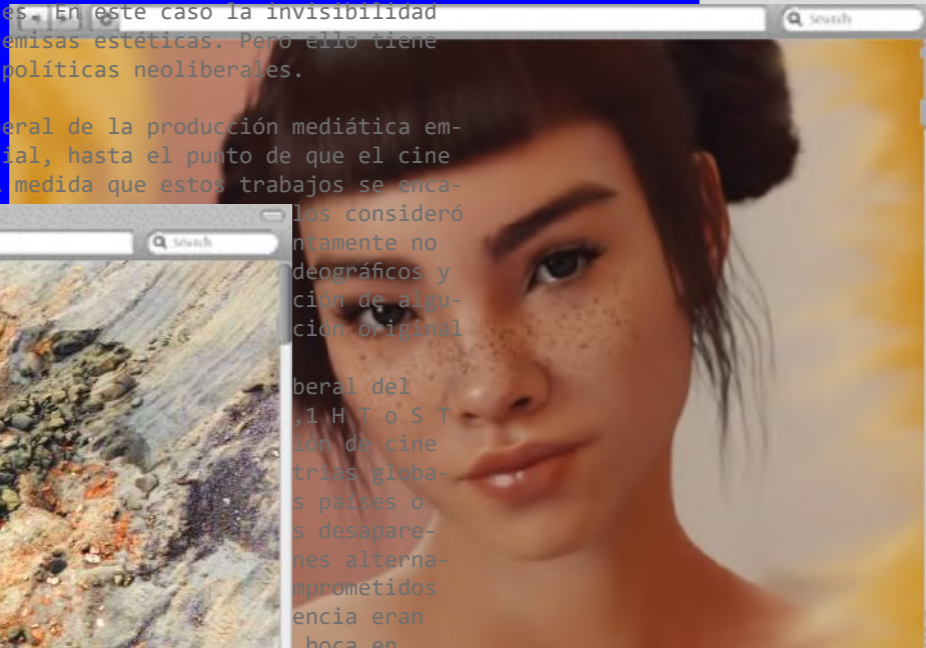
Fig. 65

Fig. 66

Fig. 67

Fig. 68

Fig. 69



Baudrillard en *Cultura y simulacro* anuncia la muerte de la realidad para dar paso a la era de la simulación:

No se trata ya de imitación ni reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. (Baudrillard, 1978: 7)

Para el autor se ha logrado un perfecto crimen, la realidad ha muerto y nosotros somos los culpables.

Hoy por hoy, sumidos en un mundo hiperreal, convivimos con una superpoblación de imágenes a consecuencia de su democratización en reproducción, difusión y visualización. Pero, de la misma forma que Hito Steyerl señala al objeto mercantil como una condensación de fuerzas sociales<sup>21</sup>, estos mismos soportes que hacen que los objetos se materialicen se pueden aplicar al nacimiento de las imágenes en general. En su ensayo *En defensa de la imagen pobre* la autora reflexiona sobre las jerarquías entre las propias imágenes, siendo las de alta definición un fetiche, más atractivo y deseado, empleado -desde el cine hasta los dispositivos militares y médicos- por todos los organismos de poder que dictan el mundo. Las imágenes pobres de forma contraria, representan todo aquello fuera de foco cuyo único destino es filtrarse de forma pirata por los distintos canales de la red:

*La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. (Steyerl, 2018: 33)*

<sup>21</sup> Hito Steyerl, *Los condenados de las pantallas* (p.58)

Fig. 51 Lil Miquela, influencer virtual. Fuente: <https://actualidad.rt.com/actualidad/337125-bloguera-virtual-asaltada-sexualmente-polemica-redes>

Fig. 52 *Zona Cero: Cenotafío digital* de Yosi Negrín. Fuente: <https://yosinegrin.xyz/ZOna-Cero>

Fig. 53 *Metahuman creator*, generador online de modelos 3d hiperrealistas. Fuente: <https://www.ut-hub.com/metahuman-quixel-unreal-engine/>

Fig. 54 Fragmento de *En defensa de la imagen pobre* de Hito Styerl

Fig. 55 *Adán y Eva (2020)*

Estas personas no existen.

*The Unnamed* se trata de un proyecto fotográfico de manipulaciones digitales generadas a partir de la combinación de varios sujetos con el fin de crear a seres desligados de su matriz original, personas que no existen, sin identidad, sin pasado ni destino. Absolutamente leves.

En un contexto en donde la línea diferenciadora entre el espacio físico y el ciberespacio se torna cada vez más desdibujada, los conceptos que sostienen el “mundo real” se tambalean. El cuerpo físico se acaba por redefinir como una prótesis insuficiente para sostenernos y las realidades alternativas que nos ofrece la inmersión en el espacio virtual conforman el cuerpo metafísico, fluido e identitariamente múltiple.

Ante tiempos de crisis; solo nos queda resetear el mundo.



Adán y Eva  
Fotografía y texto  
200x135cm  
2020

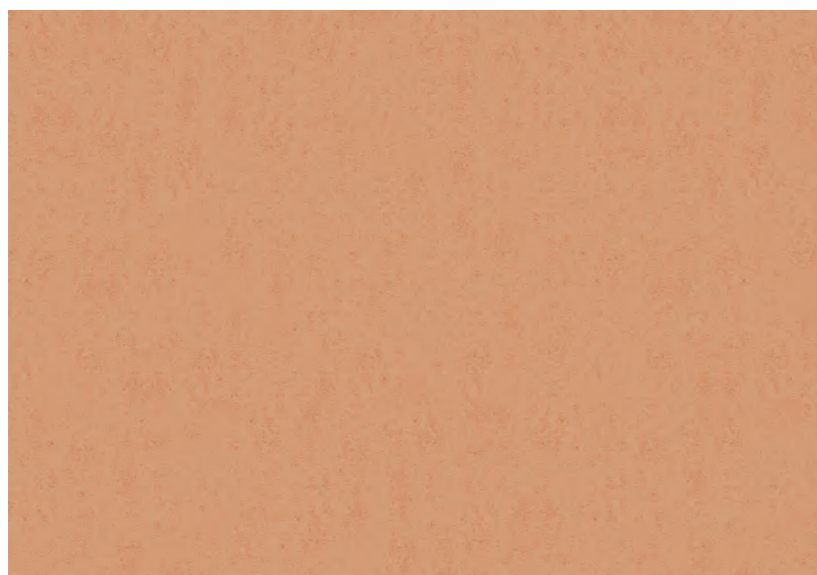




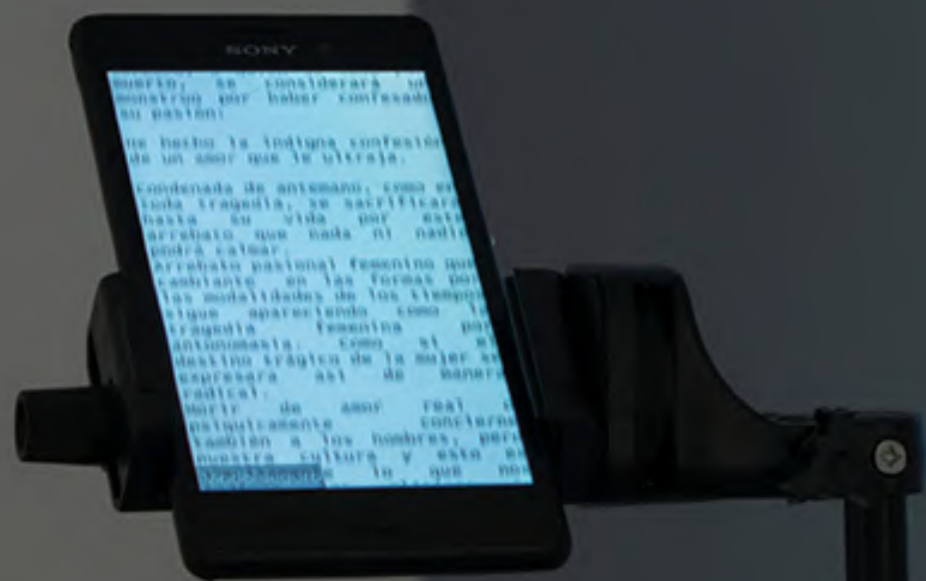
RESET: distopías utópicas del fin de la imagen  
Sala de Arte Contemporáneo, (SAC), 2021.



*Imágenes desolladas I*  
Instalación  
300x300x130  
2021



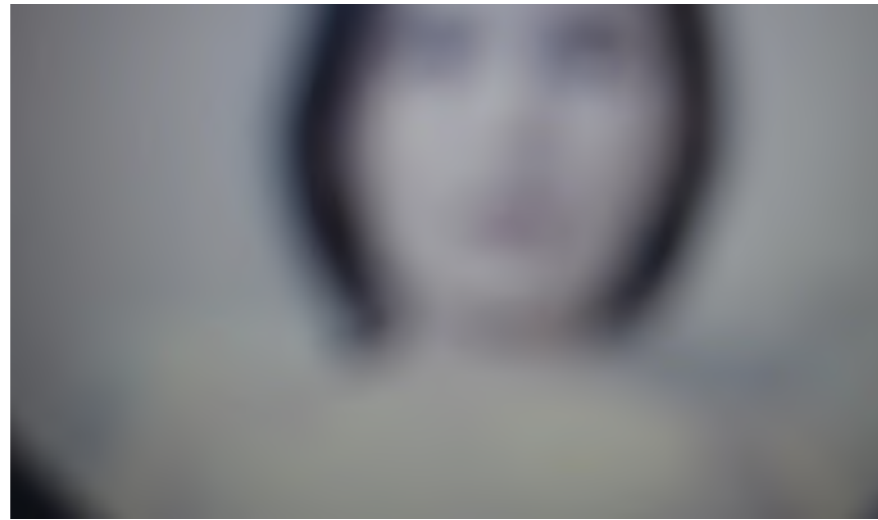
Lucía Dorta y Maï Diallo  
NUDITY DETECTION SYSTEM AI  
Medidas variables  
Instalación  
2021



Lucía Dorta y Maï Diallo  
*Pie de página*  
Medidas variables  
Videoinstalación  
2021









*La sombra de Mai*  
Video. Cuenta de instagram. 09:02 min  
Medidas variables  
2020



RESET: distopías utópicas del fin de la imagen  
Sala de Arte Contemporáneo (SAC), 2021.

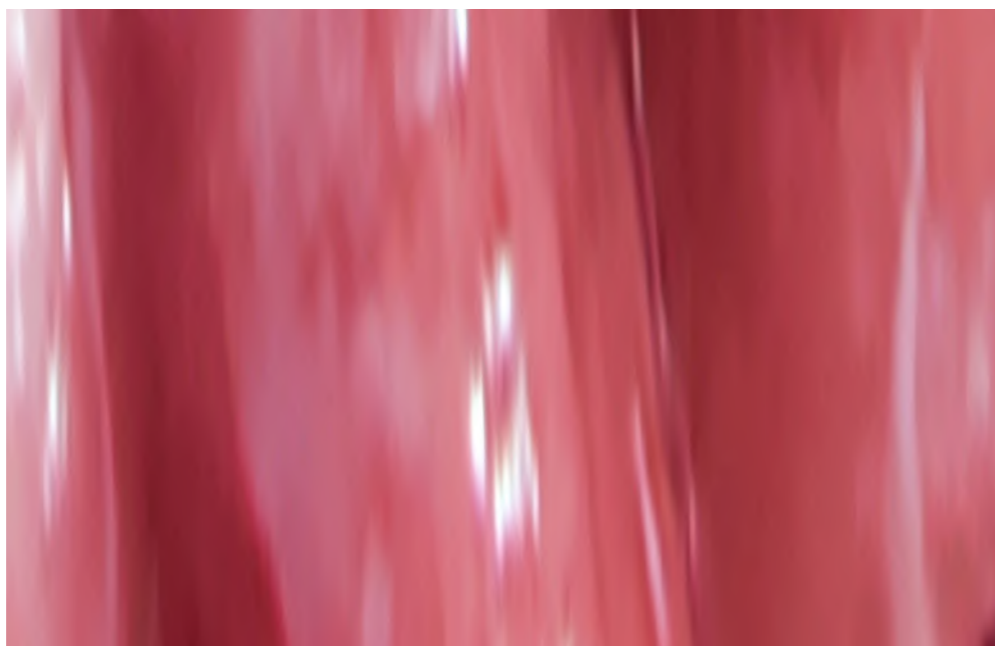


*Jauría o comida de corderos*  
Videoinstalación. 06:06 min  
Medidas variables  
2020



*Jauría o comida de corderos*  
Detalle  
Medidas variables  
2020



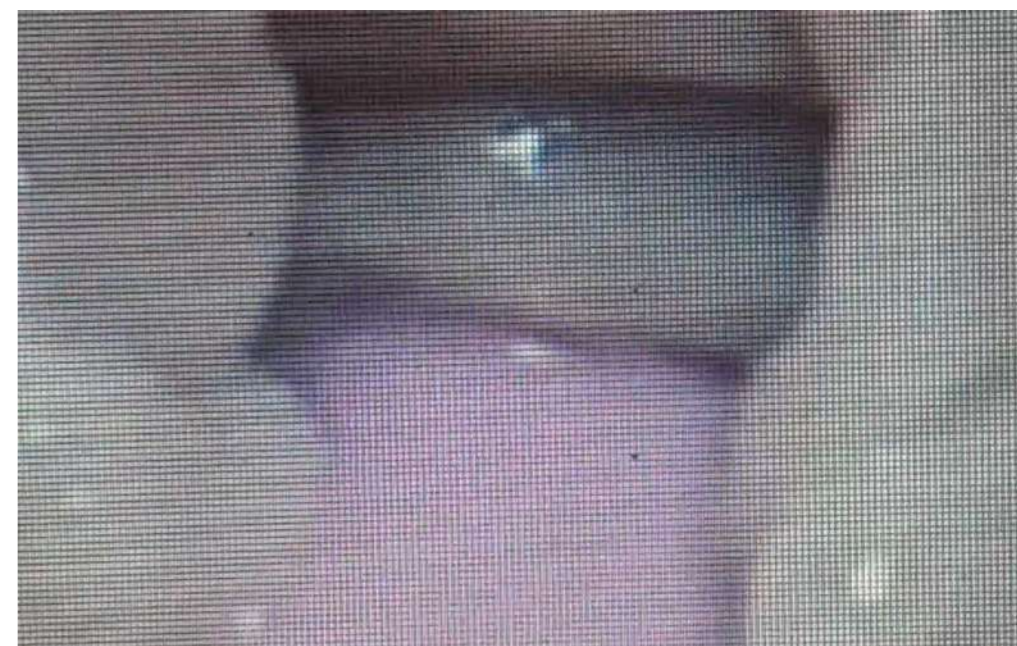
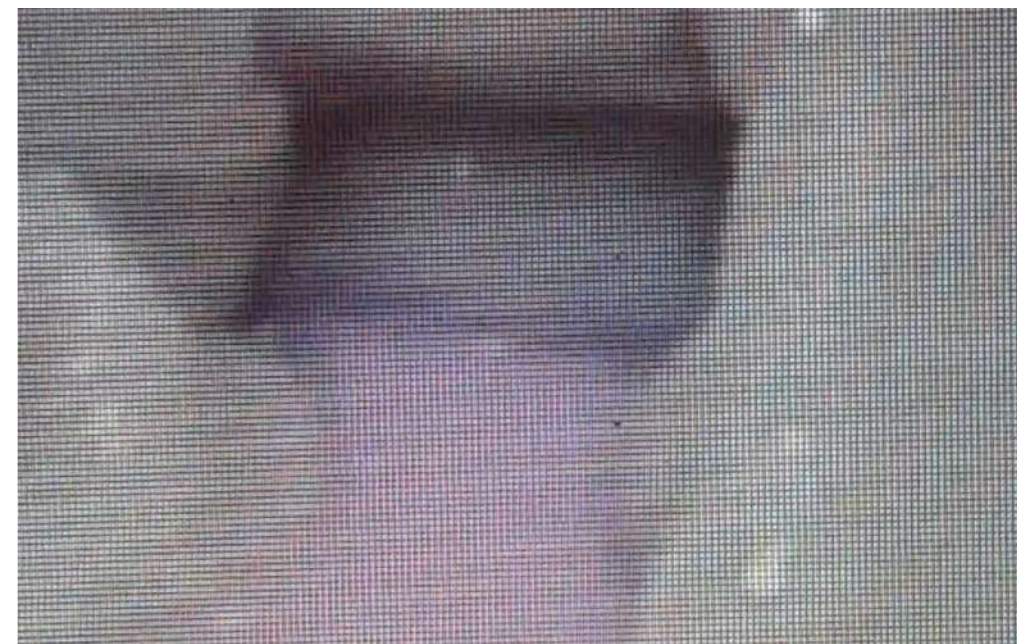






*La boca de Medusa*  
Video. 23 seg.  
Medidas variables  
2020

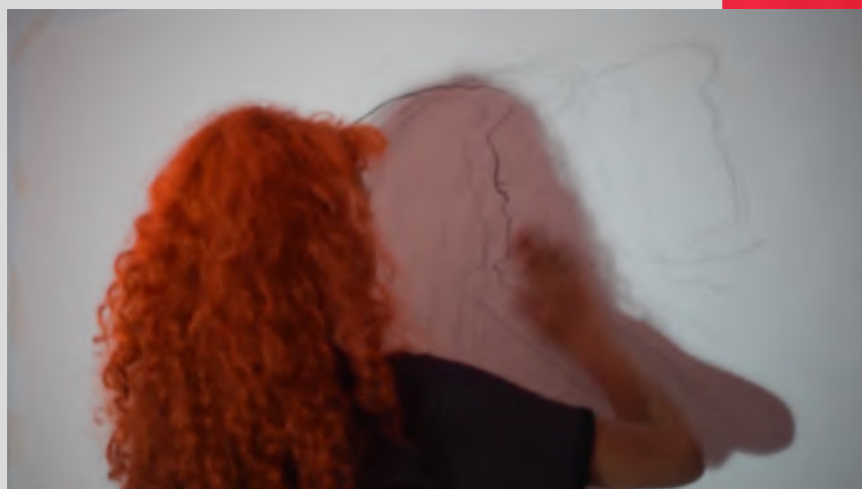
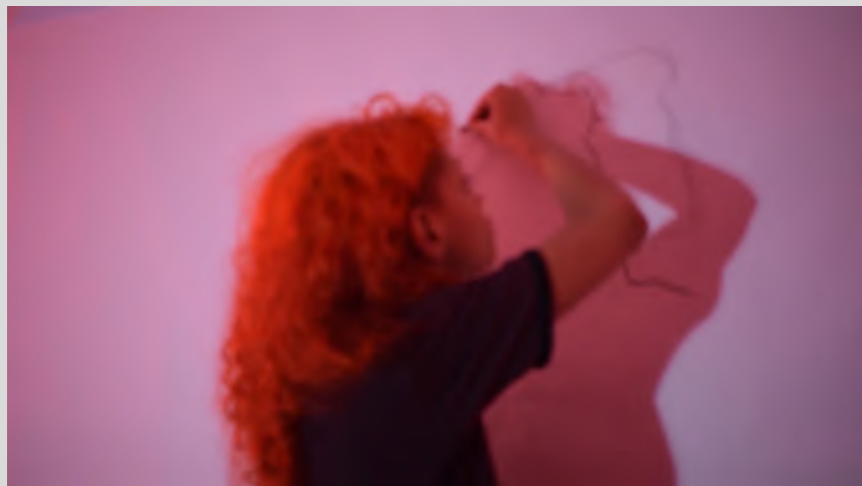
La boca de Medusa  
Fotogramas  
Medidas variables  
2020



— anexo

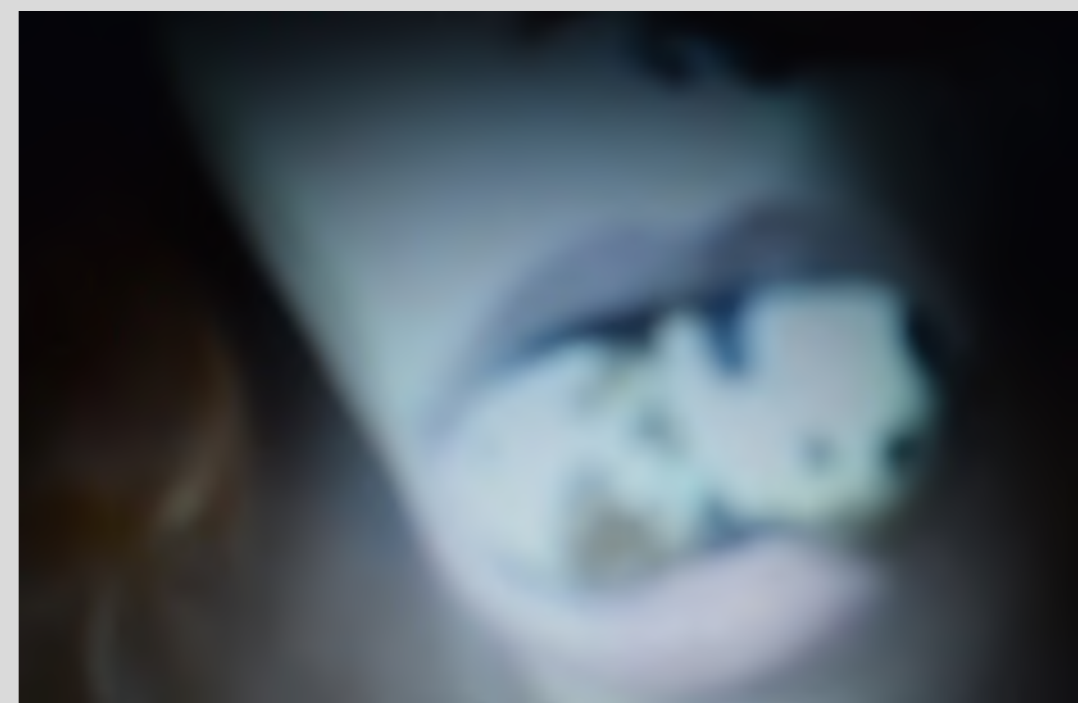
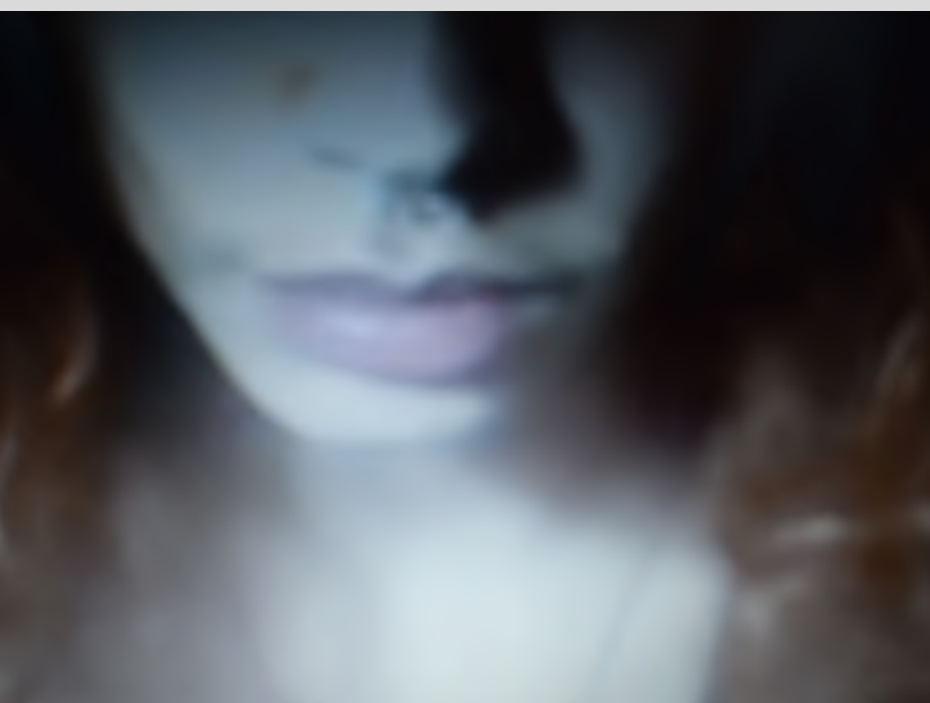
## \_relatos de una cárcel doméstica

Relatos de una cárcel doméstica surge como respuesta a una serie de cuestiones que se manifiestan a raíz del estallido covid19. En una realidad confinada, se desata la pesadilla primaria del sujeto: no tener a nadie que te devuelva la mirada. El proyecto pretende generar un mapa de constelaciones en donde las obras se citan entre sí, generando un eco sobre la misma idea de anhelo de piel, sincronización de la masa y el concepto de hogar como detonador de disforia. La narrativa se construye dividida en tres capítulos, como si de una obra literaria se tratara: otros, que relata cuando se anula la mirada; agujeros, haciendo alusión al cuerpo sumido en bucle y a un sistema caníbal de memoria reciclada; y devenir, concluyendo con la condenación a un destino fáustico, un declive paulatino sin culminación.



## Capítulo 1: Otros

Plinio El viejo relata el presunto nacimiento de la representación a través del mito de Kora y su amado, cuyo destino era marcharse. Ella, en un intento de preservar su imagen, dibuja el contorno de la sombra de su amante en la pared, alumbrados únicamente con la luz de una vela. El perfil se convierte no solo en la marca que suplirá la inminente ausencia, sino en una llave para la memoria, en un portal que remitirá al rostro del olvidado, acortando la distancia de la realidad entre ambos mientras transcurra la mirada. Sumidos en una situación de aislamiento, ya no hay un otro al que dedicar miradas, este se suprime y por consiguiente, no existe quién nos mire. Ante esto, solo nos queda un cuerpo, el cual parece poco a poco volverse más inerte y desligado del mundo... Esta pieza extrapola el mito de Kora a la situación actual, durante los días de confinamiento en los cuales el tiempo no transcurre, ha sido robado o congelado, abocándonos a una constante reafirmación del yo para no desaparecer - o, si ya hemos desaparecido, al menos no caer en el olvido.



## Capítulo 2: Agujeros

La anulación de la otredad despierta un miedo primario y nos aboca a un constante reciclaje de memoria, en donde consumimos y expulsamos pasado. El cuerpo cerrado herméticamente eternamente bello se intercambia por la de un cuerpo repleto de orificios que se abren y se cierran, constantemente en contacto con el cosmos, expulsando y devorando. Bocas, ojos, anos, desecho, rastro, residuo. El sujeto, en constante circulación, se sume en un devenir animal, caníbal, devorándose a sí mismo en una constante mutación.



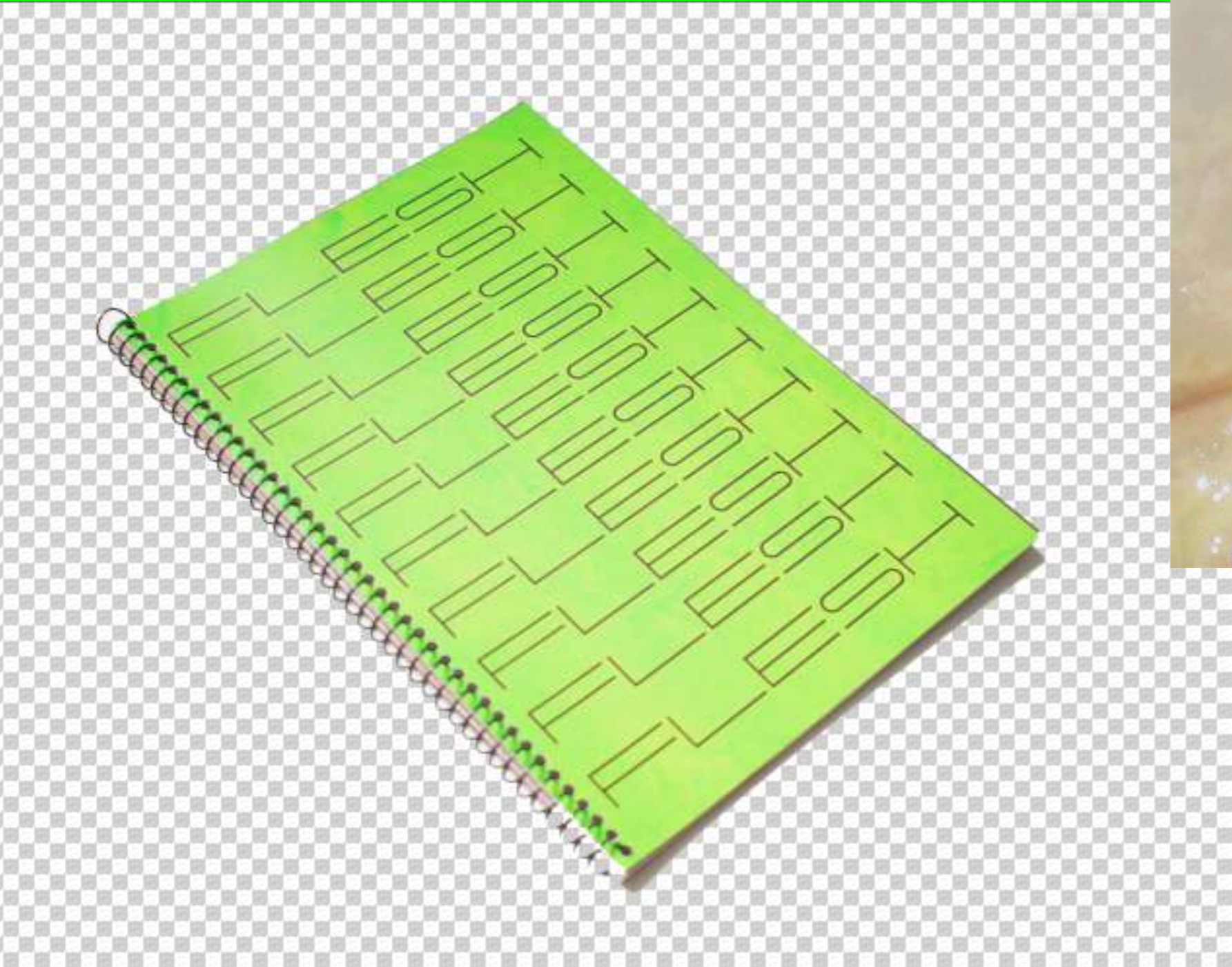


## Capítulo 3: Devenir

El puente de Javier del Loño Pérez, en Santa Cruz de Tenerife, es conocido como el puente de los locos no solo por su proximidad al manicomio, sino por la gran cantidad de suicidas que se quedaron allí. Un puente, al igual que una escalera, conforma simbólicamente un lugar de tránsito en donde entras y sales, genera un cambio de estado para el que lo transita. No obstante, no para los suicidas. Un puente acaba por convertirse en un limbo, un lugar en donde se genera un bucle. Durante esta acción, la artista recorre el puente de manera circular durante una hora, sin parar, en una deriva que pretende hacer reflexionar sobre el paso hacia la muerte y a su vez, en una condenación al declive infinito

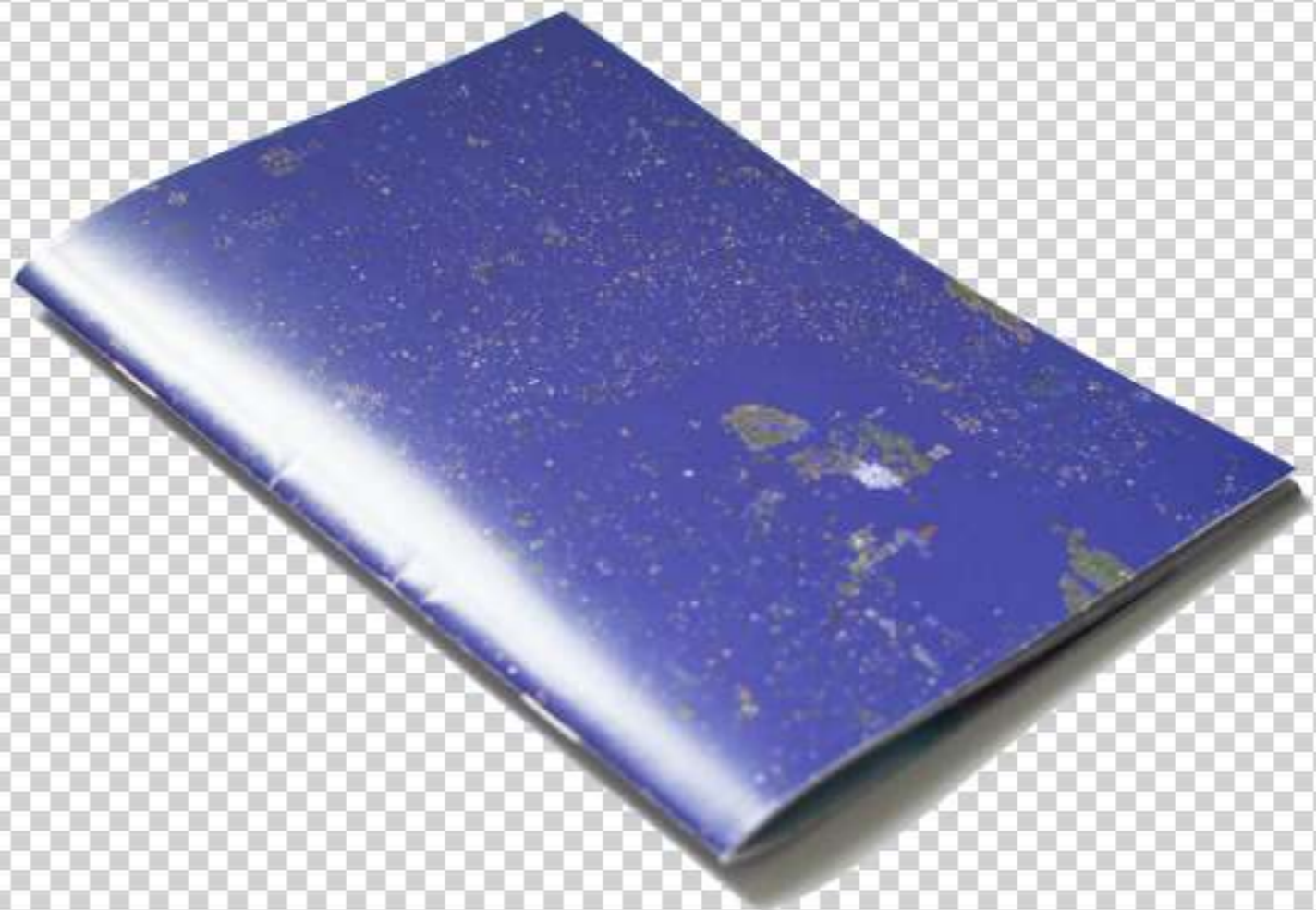
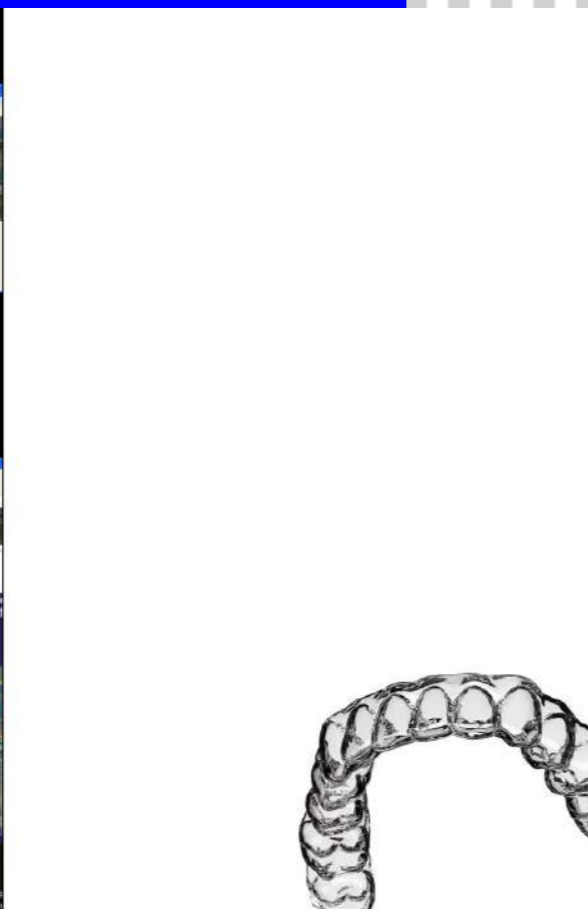
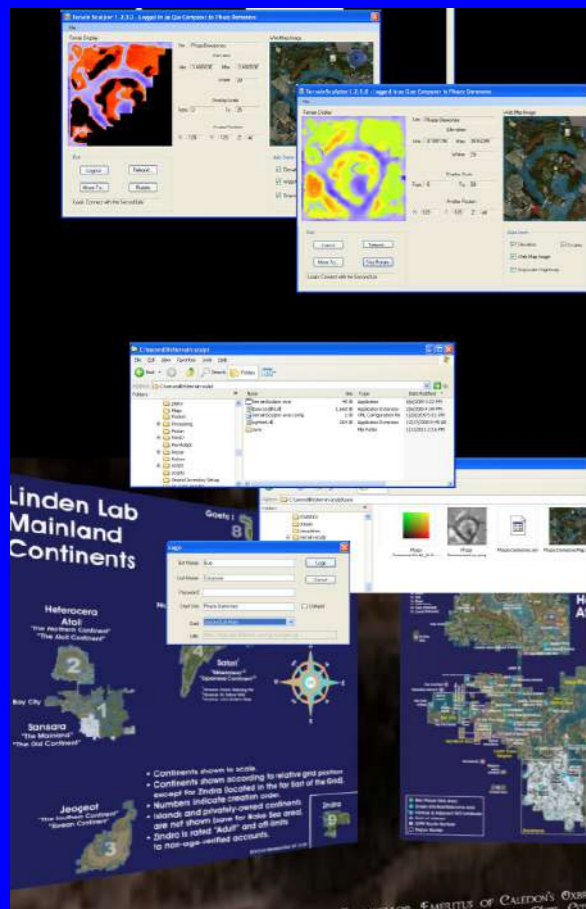
**\_publicaciones**





FLESH (2021)





S/T, "SÍMBOLO RESET"(2021)  
Colaboración con Lucía Dorta

\_bibliografía



- AVANESSIAN, Armen. REISS, Mauro. *ACELERACIONISMO: Estrategias para una transición al postcapitalismo*, Caja negra, Buenos Aires, 2017
- BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003.
- BATAILLE, Georges. *Las lágrimas del Eros*, Tusquets Editores, Barcelona, 1981.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2007
- COPI. *El baile de las locas*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.
- CUBONIKS, Laboria. *Manifiesto Xenofeminismo. Una política por la alienación*. [Ensayo], Laboria Cuboniks. Recuperado de: <https://laboriacuboniks.net/manifiesto/xenofeminismo-una-politica-por-la-alienacion/> [07 de Septiembre de 2021]
- CUNILLERA PERÉZ, María (2010) *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid) Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/10393/> [19 de Agosto de 2021]
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendreac, Murcia, 2008.
- CRONENBERG, David. (1986). *La mosca*. Estados Unidos: Brooksfilm, SLM Production.
- CRONENBERG, David. (1983) *Videodrome*. Canadá: CFDC, Filmplan, Guardian Trust Company, Famous Players Limited.
- DE DIEGO, Estrella. *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Ediciones Siruela, Madrid, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège de France (1978-1979), Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1976.
- FREUD, Sigmund. “La cabeza de Medusa” [Artículo], Grupos clínicos. Recuperado de: <http://gruposclinicos.com/la-cabeza-de-medusa-sigmund-freud-1922-para-seminario-del-miercoles-4-de-julio/2012/07/> [2 de julio de 2021]
- FREUD, S. *Sobre la sexualidad femenina* [Ensayo], Seminario de lecturas feministas. Recuperado de: <https://seminariolecturasfeministas.files.wordpress.com/2012/01/sobre-la-sexualidad-femenina-freud.pdf> [03 de Septiembre de 2021]
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” [Ensayo], *Estrategias conjuntas*. Recuperado de: <http://root.ps/download/estrategiasconjuntas/Como-hacerse-un-cuerpo-sin-organos-Gilles-Deleuze-y-Felix-Guattari.pdf> [25 de agosto de 2021]
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 2002.
- GLAZER, Jonathan. (2013). *Under the skin*. Reino Unido: Film4 Productions, Nick Wechsler Productions.
- HAN, Byun-Chul. *La agonía del Eros*, Editorial Herder, Barcelona, 2014.
- HOFFMANN, E.T.A., *El hombre de arena*, Editorial Libros del Zorro Rojo, Barcelona, 2006.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat. *La Nueva carne: Una estética perversa del cuerpo*, Editorial Valdemar, Madrid, 2002.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.
- KRISTEVA, Julia. “Poderes del horror. Sobre la abyección” [Artículo], Carlos Bermejo. Recuperado de: <http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual2%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf> [19 de Agosto de 2021]
- LIPPARD, Lucy R. *Caballos de Troya: arte activista y poder*. [Ensayo], *Theory of image*. Recuperado de: <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/02/caballos-de-troya-1983.pdf> [8 de agosto]
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- ORLAN. *El Manifiesto carnal de Arte Carnal*. [Ensayo], Scribd. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/474077720/El-manifiesto-del-arte-carnal> [8 de Septiembre de 2021]
- PLANT, Sadie. *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, Editorial Destino, Barcelona, 1998.
- PRECIADO, Paul B., *Manifiesto contrasexual*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2016.
- PRECIADO, Paul. B. *Postporno y excitación disidente*. [Entrevista], *Parole de queer*. Recuperado de: <http://paroledequeer.blogspot.com/2019/11/postporno-paul-b-preciado.html> [1 de julio de 2021]
- RONCERO, Israel. “La rostrificación del cuerpo abyecto en el entorno de las redes sociales.” [Artículo], *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Vol. 1 N°1 mayo 2012. Recuperado de: [https://www.academia.edu/35522294/La\\_rostrificaci%C3%B3n\\_del\\_cuerpo\\_abyecto\\_en\\_el\\_entorno\\_de\\_las\\_redes\\_sociales](https://www.academia.edu/35522294/La_rostrificaci%C3%B3n_del_cuerpo_abyecto_en_el_entorno_de_las_redes_sociales) [20 de agosto de 2021]
- SEGARRA, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*, Editorial Melusina, Tenerife, 2014.
- SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*, Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- STEYERL, Hito. *Arte Duty Free*, Editorial Caja negra, Buenos Aires, 2018.
- STEYERL, Hito. *Los condenados de las pantallas*, Editorial Caja negra, Buenos Aires, 2014.
- VALÉRY, Paul. *El problema de los tres cuerpos, Reflexiones simples sobre el cuerpo*. [Ensayo], Taichichuaneskola. Recuperado: [http://www.taichichuaneskola.com/pdf/el\\_problema\\_de\\_los\\_tres\\_cuerpos.pdf](http://www.taichichuaneskola.com/pdf/el_problema_de_los_tres_cuerpos.pdf) [5 de Septiembre de 2021]
- VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos: figuras del otro en la Antigua Grecia*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2001.
- WECHSLER, Elina. *El psicoanálisis de la tragedia. De las tragedias neuróticas al drama universal*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

