

El cuerpo ‘otro’ sale a la luz

Performar la fotografía desde el cuerpo en resistencia

The ‘other’ body comes to light

Performing Photography from the Body in Resistance

Daniela Bertolini¹

RESUMEN

El presente ensayo interroga la manera en que la fotografía contemporánea latinoamericana, y en particular la obra del chileno Renatto Rivera, incorpora la perspectiva epistemológica del giro decolonial en la representación del cuerpo. El objetivo es analizar la performatividad del cuerpo ‘otro’, entendido como aquel que no encaja en el ideal moderno —blanco, masculino, sano y productivo— y que, por ello, ha sido históricamente objeto de violencia colonial. Desde un enfoque teórico-crítico, se propone un análisis visual de la obra de Rivera, atendiendo a cómo sus imágenes despliegan una posibilidad contra-hegemónica del soporte fotográfico. El método consiste en articular categorías del pensamiento decolonial y estudios del cuerpo con la lectura situada de imágenes fotográficas. Los resultados sugieren que la visibilización del cuerpo ‘deforme’ subvierte las jerarquías

¹ Mestre em Pesquisa e Criação da Imagem pela Universidade Finis Terrae (UFT)

estéticas heredadas de Occidente y desplaza los valores hegemónicos de control. Se concluye que la fotografía latinoamericana puede operar como un dispositivo de contraconquista del régimen escópico, al inscribir el cuerpo colonizado como territorio de resistencia y agencia política.

Palabras claves: Fotografía latinoamericana; Giro decolonial; Cuerpo ‘otro’; Performatividad Cinema hollywoodiano; Capitalismo; Indústria; Cultura; Educação.

ABSTRACT

This essay examines how contemporary Latin American photography, particularly the work of Chilean artist Renatto Rivera, incorporates the epistemological perspective of the decolonial turn in the representation of the body. The aim is to analyze the performativity of the ‘other’ body, understood as one that does not fit the modern ideal—white, male, healthy, and productive—and that has therefore been historically subjected to colonial violence. From a theoretical-critical perspective, the essay proposes a visual analysis of Rivera’s work, focusing on how his images unfold a decolonial possibility for the photographic medium. The method consists in articulating categories from decolonial thought and body studies with a situated reading of photographic images. The results suggest that the visibility of the ‘deformed’ body subverts the aesthetic hierarchies inherited from the West and displaces hegemonic values of control. It is concluded that Latin American photography can operate as a counter-conquest device against the scopic regime, inscribing the colonized body as a territory of resistance and political agency.

Keywords: Latin American photography; Decolonial turn; ‘Other’ body; Performativity

1. INTRODUCCIÓN

La representación del cuerpo ‘otro’ en la fotografía latinoamericana contemporánea constituye un campo de disputa estética, política, epistémica y ontológica que interpela directamente las jerarquías coloniales, los dispositivos de control y las normativas modernas de la corporalidad. La fotografía, como tecnología visual moderna, ha participado activamente en la configuración de imaginarios de subordinación; y fue para el pensamiento occidental, una herramienta eficaz para extender su propia visión de mundo y someter lo fotografiado a sus propios parámetros (Concha, 2021).

Los estudios visuales latinoamericanos y los enfoques decoloniales han problematizado la manera en que la colonialidad del poder produjo categorías corporales y estéticas que continúan operando en el presente (Quijano, 2019). No obstante, la potencialidad política de ciertas prácticas fotográficas contemporáneas podrían contribuir a desestabilizar dichos imaginarios. Tal es el caso de la obra del fotógrafo chileno Renato Rivera, cuyas imágenes tensionan los ideales estéticos de la modernidad al centrar la mirada en cuerpos que, históricamente, han sido considerados disidentes por la matriz colonial.

El objetivo general de este artículo es analizar la performatividad del cuerpo deforme en la obra “CORPUS” de Rivera, entendida como una corporalidad producida por discursos y prácticas normativas que no se ajustaba al ideal blanco, masculino, sano y productivo, y que, al ser visualizada es visibilizada, para cuestionar los parámetros normativos y configurar nuevas formas de agencia corporal. De modo complementario, se busca explorar cómo estas representaciones fotográficas abren espacios para resignificar la diferencia corporal no como estigma, sino como potencia disruptiva, entendiendo la imagen fotográfica como un dispositivo de poder que puede ser resignificado desde la resistencia de los cuerpos a su control. Para ello, se aborda la crítica al régimen estético colonial (Concha, 2021; Echeverría, 2018), el

giro performático de los cuerpos (Fischer-Litche, 2011), la teoría de los afectos (Ahmed, 2017; Merleu-Ponty, 2008) y los aportes del giro decolonial (Mignolo, 2005).

El texto se organiza en tres secciones. En primer lugar, se contextualiza el debate en torno a la colonización de los cuerpos y la fotografía como dispositivo expropiador de alteridades (Puig-Samper, 2024; Schlenker, 2012). Así como el hombre moderno colonizó los cuerpos, el dispositivo fotográfico, desde sus inicios - fines del siglo XIX-, colaboró también en la construcción de un imaginario estereotipado y opresor en relación con el cuerpo, ocultando y borrando de la imagen -y de la historia- aquellas corporalidades raras, enfermas, deformes y diferentes.

En segundo lugar, se revisa la recuperación de la agencia política de los cuerpos a partir del giro performativo que atravesó la representación del cuerpo adiestrado y a partir de ahí se toma como caso de estudio el trabajo fotográfico “CORPUS” del autor chileno Renato Rivera, abordado desde una perspectiva centrada en la ‘politización de los cuerpos’, esto es, en el cuestionamiento de los lugares que social y visualmente se han asignado a los cuerpos ‘otros’ y en la subversión de dichos parámetros representacionales para desajustar los valores establecidos (Federici, 2022).

Finalmente, se reflexiona sobre una posible reconfiguración epistemológica emergente en la fotografía contemporánea latinoamericana, atravesada por un enfoque decolonial que no solo cuestiona los regímenes visuales hegemónicos, sino que habilita nuevas formas de pensar la imagen y el cuerpo resignificando aquellas consideraciones despectivas impuestas sobre los cuerpos ‘otros’. En esta perspectiva, la fotografía deja de ser un mero dispositivo de registro para devenir en un espacio de enunciación contrahegemónico, capaz de interpelar las violencias históricas ejercidas sobre los cuerpos ‘otros’ y resignificar los imaginarios que los han despojado de humanidad. Se trata, así, de recuperar la potencia política de lo visual como territorio de disputa estética y epistémica, donde las corporalidades disidentes

emergen no ya como objetos de representación, sino como agentes de una contraescritura del archivo colonial.

2. DE LO BIOLÓGICO A LO ONTOLÓGICO

La ideología moderna fundó un nuevo marco epistemológico sustentado en la racionalidad lógica que implicó una ontología dualista donde pensamiento y cuerpo aparecen escindidos. Esta ruptura entre mente y cuerpo tuvo consecuencias significativas; legitimó la supremacía de la razón sobre la experiencia encarnada, desvalorizando su agencia sensible y afectiva (Martínez, 2011).

Ello implicó, la invención de un nuevo tipo de 'ser (no)humano', y la configuración de un nuevo régimen de poder-saber sobre los cuerpos, en el que algunos pasaron a ser justificadamente subordinados bajo principios presentados como 'neutrales' y 'objetivos'. El cuerpo fue desplazado a la posición de objeto, despojado de agencia, concebido como algo que se posee, se controla y se disciplina (Jappe, 2017). Esta ideología se aplicó selectivamente a ciertos cuerpos, aquellos cuerpos 'otros' que la modernidad inventó cuando los sometió a un imaginario biológico que caracterizó las diferencias y determinó desigualdades frente al cuerpo moderno -blanco, masculino, sano, joven y productivo-. Estos cuerpos 'otros' -viejos, locos, enfermos, deformes, morenos, negros y femeninos- fueron oprimidos, instrumentalizados y/o aniquilados (Foucault, 2009).

Al ser esta una sociedad productiva, los viejos, los locos, enfermos y deformes, fueron considerados cuerpos improductivos o máquinas defectuosas no útiles para el sistema y, por tanto, castigados, retirados del mundo, reprimidos socialmente y condenados a habitar la zona del no-ser² (Schlenker, 2012). Por otro lado, los cuerpos

2 Franz Fanon (2009 [1952]) denomina la **zona del no-ser** como un espacio ontológico de deshumanización y de negación del ser, donde el reconocimiento pleno del otro como sujeto es suspendido y reducido a mera facticidad. (Piel negra, máscara blancas) En este lugar simbólico y material, los cuerpos racializados no solo eran gobernados, sino también despojados **del derecho a existir plenamente, quedando atrapados en una condición de no-ser que reproduce la lógica colonial de inferiorización**.

negros, morenos y femeninos fueron también objeto de opresión, a partir de un régimen de explotación que los redujo a mera fuerza de trabajo, y que en muchos casos derivó en su aniquilamiento.

Estos ‘cuerpos otros’³ fueron considerados meras extensiones útiles y disciplinadas, lo que inauguró una política del cuerpo articulada por el control bio y geopolítico⁴, convirtiéndose en dispositivos estratégicos de disciplinamiento fundamentales para el orden moderno-colonial⁵ (Mejía, 2014). Esta operación redujo la humanidad a una ficción biologicista que definió quién era considerado humano, y así la diferencia y la alteración se transformó socialmente en estigma (Le Breton, 2018). En este marco, la alteridad no fue comprendida, y el conquistador no solo rechazó al otro por ser ‘diferente’, sino que lo castigó por el hecho de ser ‘otro’ (Segato, 2018).

Pero lo que parecía ser una cuestión biológica resultó ser, en realidad, una cuestión ontológica que transitó de constructos imaginarios a realidades materializadas atravesadas por relaciones de poder. Esta construcción social y cultural, impuesta a fuerza, colonizó estos cuerpos estigmatizados y definió una forma de organizar el mundo, los modos de ser y el tipo de relación que debía establecerse entre los cuerpos. Algunos cuerpos ‘eran’, otros lo ‘eran menos’, y otros,

³ Referirse al cuerpo ‘otro’ no es una cuestión gramatical antojadiza, sino una distinción filosófica vinculada a la alteridad y la subjetividad. Mientras que hablar de un otro cuerpo remite una alteridad reconocible y que no reduce; la noción de cuerpo otro plantea una concepción radical de la alteridad del cuerpo, un cuerpo cuya diferencia desborda las categorías con las que habitualmente pensamos la corporalidad, y que por ello es producido como un cuerpo excluido del ideal de humanidad.

⁴ En términos foucaultianos, estos conceptos operan como categorías analíticas para pensar cómo se organiza el poder sobre los cuerpos, las poblaciones y los territorios. La biopolítica, remite a la gestión estratégica de la vida, es decir, a los modos en que los cuerpos son normados, regulados, clasificados, sometidos o eliminados según su utilidad para el sistema. La geopolítica, por su parte, refiere a un espacio de inscripción que otorga a los cuerpos una marca territorial, racial y simbólica que habilitaba su explotación y administración diferencial dentro del orden colonial-moderno.

⁵ Concepto utilizado en los estudios decoloniales (Quijano, Mignolo, Lugones, Segato, entre otros) que alude a la unidad constitutiva entre modernidad y colonialidad, entendidas no como procesos separados, sino como dos dimensiones inseparables de un mismo proyecto histórico. No hubo modernidad sin colonialismo; los ideales europeos de progreso, razón y libertad se sostuvieron en la explotación de territorios, cuerpos y saberes colonizados.

definitivamente, ‘no lo eran’; es decir, algunos cuerpos fueron plenamente reconocidos como sujetos dotados de humanidad absoluta, legitimidad, agencia y derechos dentro del marco hegemónico. Otros cuerpos lo fueron en menor medida, no fueron completamente negados pero reconocidos de forma parcial, estigmatizados aunque tolerados. Y otros cuerpos, definitivamente no fueron reconocidos, es decir los cuerpos ‘otros’, que fueron completamente despojados del marco mismo de humanidad, animalizados, invisibilizados y desechados (Lugones, 2024).

El sujeto moderno se convirtió en el centro del orden epistémico, no solo desde cómo pensó el mundo, sino también desde dónde lo miró y, por tanto, clasificó. Es en este punto donde la razón moderna se articula con el régimen escópico, evidenciando que el ‘punto de visión’ moderno no fue neutral, sino que estuvo cargado ideológicamente, en tanto mirar se convirtió en un acto de poder que determinó quién controlaba el cómo se miraba a los ‘otros’ (Déotte, 2013). El régimen escópico moderno no se limitó únicamente en un sentido técnico, sino que constituyó una mirada colonizadora que construyó al otro a partir de un imaginario de subordinación, como cuerpo-objeto, por ser sujetos ontológicamente inferiores y no ‘racionales’ (Quijano, 2019). Esta mirada colonizadora se asemejaba a una mirada pornográfica, que despojaba de agencia al otro, convirtiéndolo en objeto de consumo, sin reciprocidad ni reconocimiento (Segato, 2018). Lo normal y lo estigmatizado no fueron las personas, sino los puntos de vista, lo que evidenció la imposibilidad del sujeto de desprenderse de la imagen que llevaba adherida a la piel.

La ideología moderna no se manifestó solamente en el plano social, sino que también en el plano representacional. Para la Historia del Arte Occidental, el cuerpo ha sido tema central de su práctica, siendo representado de innumerables maneras a través del tiempo. Dichas imágenes nos han hablado sobre sus modos de existencia, los diferentes valores que lo distinguen y definen, y su percepción en diversas estructuras sociales a lo largo de la historia; ya sea en contextos religiosos, políticos

y sociales (Belting, 2010). La visualidad ha operado como un dispositivo de poder que fija jerarquías ontológicas y epistémicas, cuyas clasificaciones sirvieron para elaborar afirmaciones universales (Schlenker, 2012).

En el plano pictórico, por ejemplo, los cuerpos de las mujeres fueron objetualizados y sexualizados, situados desde la perspectiva del deseo y para el goce visual de los hombres (Nochlin, 2022). Dichas representaciones se basaron en -y sirvieron para propagar- premisas sobre la debilidad y la pasividad; sobre su disponibilidad sexual para las necesidades de los hombres; sobre su existencia como tema para el arte, como musas disponibles para el consumo de la mirada masculina.

En este contexto de la visualidad como dispositivo de poder, surge a finales del siglo XIX, la fotografía, un dispositivo tecnológico y de la mirada. Desde sus inicios tuvo la capacidad de operar bajo las lógicas del sujeto cartesiano -la razón instrumental, la separación entre sujeto y objeto, y la pretensión de objetividad universal- replicando las metodologías propias de las ciencias naturales de la época: recolectar, clasificar, nombrar, archivar (Schlenker, 2012). La fotografía se configuró en un dispositivo consistentemente opresor y excluyente en el territorio latinoamericano, codificando a los cuerpos 'otros', fijándolos en un marco 'etnográfico' y reproduciendo estereotipos que se asumieron como 'verdad'. Todo aquello que entraba en el encuadre fotográfico quedaba inscrito en un régimen de dominación que pondría el acento en los valores asignados y proyectados, manipulando sus apariencias y administrando sus destinos (Concha, 2021).

Los cuerpos indígenas y negros fueron representados, en el plano fotográfico, desde un imaginario primitivista, obligados a posar en puestas en escena de estética exótica que los presentaban como seres salvajes, ajenos a la civilización europea (Puig-Samper, 2024). O bien, eran borrados u ocultados de las imágenes de las nuevas colonias, que querían proyectar una imagen 'civilizada' y que colaboraron desde sus inicios con el proyecto modernizador del 'blanqueamiento' de los pueblos. El dispositivo fotográfico funcionó como dispositivo de racialización en el marco de

los estudios antropológicos, documentando y taxonomizando las diferencias fenotípicas de los pueblos negros e indígenas; ejemplo de ello son los registros fotográficos de los zoológicos humanos en los Jardines de Aclimatación en París (Alvarado, 2001).

La relación establecida entre el centro hegemónico, en tanto productor del dispositivo fotográfico, y la periferia, como receptora de dicho invento, no se redujo a un simple intercambio tecnológico, sino que la fotografía se convirtió en un mecanismo de imposición simbólica que reprodujo un orden estructural de violencia colonial, que naturalizó jerarquías y consolidó la subordinación de los pueblos colonizados (Concha, 2021). Se transformó en un eficaz instrumento de colonización y, fue sin duda, una expresión del poder colonial, donde el blanco seleccionó a los sujetos-objetos capturados y la imagen que quería proyectar de ellos, dominando al inferior (Puig-Samper, 2024). La fotografía no colonizó de forma inocente, operó como registro de la desigualdad y evidencia de la diferencia; así, contribuyó al control del mundo mediante su apropiación simbólica, pues poseer el mundo en imagen significaba también su posesión geo y bio política (Fontcuberta, 2024). Pese a que fue presentada como una práctica objetiva, en realidad reveló la expansión del dominio cultural del Occidente hegemónico sobre Latinoamérica, ayudando a incorporar territorios a las estructuras normativas del poder, incluso cuando estos no podían ser controlados materialmente (Concha, 2021).

La prescripción científica atribuida a la cámara se vio desplazada por otros mandatos, la fotografía se aplicó a la enciclopedización visual del conocimiento, entendiéndolo como instrumento de verdad y como archivo (Fontcuberta, 2024). Así, se naturalizó la idea según la cual este dispositivo de la mirada reproducía la realidad tal cual ‘como es’ (Schlenker, 2012). Sin embargo, la pretendida objetividad del dispositivo es cuestionada, puesto que toda imagen se encuentra atravesada por relaciones de poder: quién la toma, desde qué posición y con qué propósito (Didi-Huberman, 2004). Por tanto, la fotografía nunca ha sido un mero soporte técnico que

reproduce la realidad tal cual ‘como es’, sino que un entramado técnico-discursivo que produce efectos de poder que atraviesan a la sociedad. El dispositivo fotográfico, es entonces, un dispositivo del acontecimiento que convierte eso que ‘muestra’ en algo que ‘ocurre’ con peso histórico y social o estético.

En cuanto al cuerpo, convertido en principal blanco de estigmatización, rechazo y repudio, debido a sus supuestas ‘anormalidades’, ‘deformidades’, ‘imperfecciones’ o ‘fealdades’; se resistió a ser situado en esos lugares -o más bien no-lugares⁶- y contestó a su sometimiento buscando recuperar su agenciamiento político a través de ciertas intervenciones artísticas, al visualizarse y visibilizarse recorriendo otras formas, elaborando contra-discursos y representaciones contra-canónicas. Se produce un desplazamiento del cuerpo-objeto al cuerpo-agente, que no solo es mirado, sino que devuelve la mirada, que enuncia y se enuncia, inscribiendo su ‘diferencia’ como acto de resistencia frente a las violencias normativas del régimen visual dominante.

3. EL CUERPO ‘OTRO’ EN CORPUS

El cuerpo ha devenido en objeto de control y disciplinamiento a lo largo de la historia, a través de las normas, valores, instituciones y prácticas sociales que influyeron en su percepción y representación (Focault, 2009). Los cuerpos enfermos, deformes y envejecidos, ausentes del plano representacional, comenzaron a protagonizar la imagen desde un agenciamiento político y dialéctico para transformar y resignificar el imaginario⁷ social colonizado. Es decir, la imagen del

⁶ El concepto de ‘no-lugar’ se entiende aquí como un espacio de exclusión simbólica, ontológica y política en el que ciertos cuerpos —racializados, feminizados, medicalizados o considerados “anormales”— han sido históricamente confinados a la marginalidad por la lógica colonial-moderna. No se trata únicamente a un sitio físico, sino a una posición social y epistémica donde los sujetos son reducidos a objetos, signos o residuos de la historia, privados de agencia y de reconocimiento pleno.

⁷ Rojas Mix (2006) define el imaginario como el conjunto de imágenes, símbolos, mitos y representaciones colectivas que una sociedad comparte y que configuran su percepción de la realidad. Este imaginario incide profundamente en la forma en que las personas entienden su mundo

cuerpo ‘otro’ agenció la capacidad de intervenir críticamente en las tensiones del régimen escópico colonizado, propiciando desplazamientos capaces de desmontar la colonialidad del ver ⁸ (Quijano, 2019). Así, ante la necesidad de repensar sobre el imperio de la violencia⁹ ejercida contra los cuerpos, la visualidad experimentó un giro corpóreo¹⁰ donde la imagen del cuerpo se reveló como una representación en crisis y, al mismo tiempo, la representación del cuerpo como una imagen en crisis (Belting, 2010).

Esta doble dimensión de cuestionamiento provocó, por un lado, un quiebre entre lo que se mostraba y lo que se experimentaba, de modo que lo representado no coincidía con lo vivido. Y, por otro lado, el cuerpo mismo, como objeto de representación, ya no podía ser mostrado desde los cánones sin caer en contradicción; su imagen —antes idealizada o controlada— comenzó a exhibir las fracturas de una historia marcada por la violencia, la exclusión y la colonialidad. El cuerpo apareció ahora herido, fracturado, desviado, deformado, múltiple. En esta emergencia de lo múltiple se desmorona la pretensión universalizante del cuerpo

y su lugar en él. Las experiencias se corporizan para ser almacenadas como imágenes que, al ser problematizadas, conceptualizadas y re imaginadas en el ámbito de la creación artística, se genera un corpus que expresa y reconfigura el imaginario social.

8 La colonialidad del ver de Quijano (2019), se entiende como una dimensión específica de la colonialidad del poder. Las imágenes dominantes, configuradas desde epistemologías eurocéntricas, lejos de ser neutrales, consolidaron estructuras de poder que legitimaron la exclusión y perpetuaron desigualdades. Desde esta perspectiva, la colonialidad del ver se vincula con un régimen escópico que despojó a los cuerpos colonizados de su agencia, reduciéndolos a objetos observados desde una mirada hegemónica que los construyó como inferiores, exóticos o peligrosos. De este modo, las narrativas culturales y visuales no solo reproducen estereotipos, sino que sostienen las jerarquías globales e invisibilizan las contribuciones de los pueblos colonizados al sistema-mundo.

9 El “imperio de la violencia” no alude solo a actos puntuales de agresión, sino a un régimen estructural que organiza la vida social desde la colonialidad del poder (Quijano, 2019). Se funda en la conquista, el racismo, el patriarcado y el despojo, instaurando la violencia como condición de posibilidad de la modernidad. En este marco, los cuerpos son gestionados diferencialmente: algunos protegidos y otros reducidos a vidas precarias, marginados, invisibilizados o eliminados, revelando la persistencia de una violencia que atraviesa simultáneamente lo biopolítico, lo geopolítico y lo ontológico.

10 Carlos Sanabria (2015) utiliza este término para aludir a la crítica y destrucción de la comprensión cartesiana del cuerpo, señalando cómo el arte se constituye en un interlocutor privilegiado para cuestionar y subvertir dicho paradigma.

moderno, y se visibiliza una corporalidad ‘otra’ que desborda los dispositivos coloniales de control y normatividad.

El proyecto “CORPUS” del fotógrafo chileno Renatto Rivera (1982) evidencia un nuevo imaginario visual que ha planteado deconstruir la representación del cuerpo moderno al mostrarnos su cuerpo deforme a causa de una severa escoliosis congénita. El cuerpo debiendo responder a una serie de imperativos para ser definido como ‘normal’, el cuerpo de Renatto ha sido definido como un cuerpo ‘inmoral e imperfecto’, que destinado a permanecer discreto y oculto, en un gesto desobediente, lo visualiza y visibiliza para resistir a esas violencias simbólicas. El autor no solo se autorretrata¹¹, sino que se autorrepresenta¹² para proponer tres líneas de fuga que abren la posibilidad de una descolonización tanto del imaginario como del dispositivo fotográfico; estas líneas se articulan en torno al giro performativo y el giro afectivo, así como a sus interrelaciones.

En la década de los sesenta, numerosas/os artistas corporizaron sus cuerpos para recuperar el control sobre ellos, y encarnaron la práctica para decidir cómo querían representarse o presentarse. Estas acciones, fueron comprendidas como el giro performativo en las artes visuales, que desajustaron la comprensión establecida y canónica que se tenía del cuerpo. Este giro implicó un desplazamiento desde un cuerpo ‘afectado’ -objetualizado, pasivo y que padece- hacia un cuerpo de ‘afectación’, entendido como un cuerpo semiótico, activo y que produce sentido, con la capacidad de emocionar, interpelar, transformar y modificar a otros cuerpos (Le Breton, 2017). Esta acción puso en crisis la representación del cuerpo adiestrado y

11 El autorretrato es una representación de uno mismo realizada por el propio sujeto, dando cuenta de su apariencia física, identidad o circunstancias personales; con un enfoque centrado en el individuo como imagen.

12 La autorrepresentación, es un concepto más amplio y complejo. Se refiere al proceso mediante el cual un sujeto se construye y presenta a sí mismo en el espacio público. No se limita a una imagen estática o artística, sino que involucra la agencia del sujeto para desestabilizar, disputar o reinscribir los modos en que ha sido históricamente representado por otros.

trajo a escena el cuerpo político¹³ (Belting, 2010); al mismo tiempo que generó nuevos paradigmas que distorsionan la episteme histórica que había definido las formas de ser representados (Fischer-Litche, 2011).

Renatto corporiza su cuerpo y encarna la práctica para mostrarnos las dimensiones performáticas y performativas en su trabajo. Lo performático se sitúa en la dimensión corpórea que hay en sus imágenes fotográficas, en tanto lugar de la experiencia y para evidenciar una trama de conflictos biográficos y epocales. Se trata de una experiencia personal que no se limita simplemente a documentar el dolor físico y existencial, sino que lo materializa en el gesto, en la mirada, en la puesta en escena íntima, donde la representación ya no opera desde la distancia sino desde la piel misma (véase imagen 1). Con ello busca, por un lado, interpelar a un colectivo que se reconoce atravesado por las mismas violencias producto de estas diferencias; y, por otro lado, confrontar a un colectivo represor que se ofende ante la visibilidad de dichas diferencias.

Lo que el autor pone en juego es una crítica al ‘sentido común’ que ha entendido su cuerpo como ‘defectuoso’, reduciéndolo a un mero atributo físico cuando, en realidad, dicha percepción es el resultado de un juicio de valor. Al encarnar la práctica, Rivera denuncia esa marginación social y pone en escena sus tramas biográficas para activar preguntas estéticas, históricas y culturales. Desde esa operación, su fotografía produce efectos reales y simbólicos, configura subjetividades, desajusta discursos y moviliza a quienes la observamos. Su cuerpo no es un ‘objeto’ para ser observado desde fuera, sino que constituye en sí mismo la forma artística; es decir, ya no se trata de una materia representada desde una perspectiva externa, sino que el arte acontece en su propia presencia y acción.

La propuesta estética no se limita a representar el yo, sino que abre un campo de amplificación que establece acuerdos con una estética de la experiencia/

13 Para Le Breton (2017), un cuerpo político es aquel que considera una dimensión sensible y física que es accesible a través de los sentidos y la imaginación, integrando pensamiento y sentimiento, unificando al sujeto escindido de la modernidad.

presencia, que cuestiona las nociones tradicionales de representación en el arte. No se trata de reproducir o simbolizar la realidad, sino de encarnarla y hacerla presente. En este sentido, el cuerpo del artista no es simplemente un medio de representación, sino el lugar mismo donde el arte acontece. El cuerpo deja de ser únicamente objeto de representación o un simple receptor pasivo de discursos para devenir un agente que piensa, recuerda y significa; capaz de generar y transmitir sentidos a través de sus acciones, su potencia afectiva y memoria (Fischer-Litche, 2011). Lo performativo no reside en lo que representa, sino en el hecho de hacer presente la traza de una acción vívida.

Desde esta perspectiva, el gesto artístico no puede reducirse únicamente como una práctica formal o técnica, sino que debe comprenderse como un proceso encarnado que moviliza posicionamientos subjetivos, pues supone, ante todo, la transferencia de la experiencia de su autor-productor (Deleuze; Guattari, 2010). Es en la experiencia sensible y afectiva donde se configura un espacio común que posibilita las relaciones con otros cuerpos -los observadores-. Es decir, se trata de flujos afectivos que transmiten potencia y afecciones, generando pensamiento y acción, en consonancia con el planteamiento spinoziano. Los flujos afectivos que circulan entre cuerpos pueden comprenderse como movimientos de intensidades emocionales que producen transformaciones subjetivas y sociales (Ahmed, 2017).

A partir de estos flujos afectivos, se puede señalar que en la práctica visual autobiográfica de Renatto se conjugan elementos vinculados con este nuevo paradigma del giro afectivo, donde está el cuerpo como lugar de experiencia, el afecto como categoría relacional que atraviesa arte y vida, y la imagen como dispositivo de contacto y transformación. Este giro afectivo propone precisamente una revalorización de lo sensible, lo emocional y lo corporal como dimensiones posibles e igualmente válidas para la producción y transmisión del conocimiento, desplazando la centralidad de la interpretación racional del cuerpo. La corporización del cuerpo constituye, un modo de saber que se configura en la manera en que el

cuerpo siente, actúa y se relaciona en su entorno, y que, por tanto, no transcurre exclusivamente por la racionalidad discursiva (Merleau-Ponty, 2008).

Su presencia es afectiva y sus imágenes son una fuerza sensible que remece a quienes la ven mediante un entramado relacional en el que la imagen —en tanto presencia que afecta— inscribe afectos, convoca memorias y moviliza cuerpos. En este contexto, el autor no se sitúa como un sujeto pasivo ni tampoco hay un receptor pasivo, ambos aparecen como agentes sensibles, donde el afecto se vuelve una categoría central, una fuerza relacional que atraviesa los cuerpos y que puede comprenderse como un gesto descolonial frente a la colonización del ver, el ser y el saber (Quijano, 2019).

Rivera, en un acto desobediente, nos muestra un cuerpo contracanónico que expone sus cicatrices y su disidencia anatómica (véase imagen 2), alterando la norma al presentarse como un cuerpo anatómicamente ‘incorrecto’, que desestructura la estructura de un cuerpo funcional y organizado; lo que se conoce como el Cuerpo sin Órganos CsO¹⁴ (Deleuze; Guattari, 2010). Es en la experiencia sensible y afectiva donde se configura un espacio común que posibilita las relaciones con otros cuerpos —los observadores—. Es decir, se trata de flujos afectivos que transmiten potencia y afecciones, generando pensamiento y acción, en consonancia con el planteamiento spinoziano¹⁵. Los flujos afectivos que circulan entre cuerpos pueden comprenderse como movimientos de intensidades emocionales que producen transformaciones subjetivas y sociales (Ahmed, 2017).

A partir de estos flujos afectivos, se puede señalar que en la práctica visual autobiográfica de Renatto se conjugan elementos vinculados con este nuevo

14 Para Walter Benjamin el autor productor no es solo un creador de contenidos. Es un transformador de la forma y de las condiciones materiales de su producción artística. Su tarea es politizar los medios de producción, democratizar la cultura, y romper con las estructuras dominantes.

15 Para Spinoza, cuerpo y mente son expresiones de una misma realidad. Los afectos no son solo emociones, sino fuerzas que modifican nuestra capacidad de actuar. Cuando aumentan nuestra potencia, generan modos activos de existencia que permiten pensar y actuar desde lo que el cuerpo experimenta. Así, los afectos son motores de pensamiento y acción.

paradigma del giro afectivo, donde está el cuerpo como lugar de experiencia, el afecto como categoría relacional que atraviesa arte y vida, y la imagen como dispositivo de contacto y transformación. Este giro afectivo propone precisamente una revalorización de lo sensible, lo emocional y lo corporal como dimensiones posibles e igualmente válidas para la producción y transmisión del conocimiento, desplazando la centralidad de la interpretación racional del cuerpo. La corporización del cuerpo constituye, un modo de saber que se configura en la manera en que el cuerpo siente, actúa y se relaciona en su entorno, y que, por tanto, no transcurre exclusivamente por la racionalidad discursiva (Merleau-Ponty, 2008).

Su presencia es afectiva y sus imágenes son una fuerza sensible que remece a quienes la ven mediante un entramado relacional en el que la imagen —en tanto presencia que afecta— inscribe afectos, convoca memorias y moviliza cuerpos. En este contexto, el autor no se sitúa como un sujeto pasivo ni tampoco hay un receptor pasivo, ambos aparecen como agentes sensibles, donde el afecto se vuelve una categoría central, una fuerza relacional que atraviesa los cuerpos y que puede comprenderse como un gesto descolonial¹⁶ frente a la colonización del ver, el ser y el saber (Quijano, 2019).

Rivera, en un acto desobediente, nos muestra un cuerpo contracanónico que expone sus cicatrices y su disidencia anatómica (véase imagen 2), alterando la norma al presentarse como un cuerpo anatómicamente “incorrecto”, que desestructura la estructura de un cuerpo funcional y organizado; lo que se conoce como el Cuerpo sin

¹⁶ Es pertinente señalar la diferencia entre decolonial y descolonial, términos que a menudo generan confusión puesto que se usan indistintamente, aunque no son equivalentes. Sus diferencias son muy sutiles dado que ambos términos están relacionados con la resistencia a las estructuras de poder colonialistas. Las diferencias radican principalmente en que uno se centra en la crítica y el otro a acciones concretas desde la crítica. La noción de *decolonial* alude a un enfoque teórico-político que critica las narrativas dominantes de la modernidad eurocéntrica y propone desarticular las formas de pensamiento y las estructuras de poder que persisten tras el colonialismo, reconociendo y valorizando las epistemologías y cosmovisiones de los pueblos históricamente subalternizados. En cambio, *descolonial* remite a un plano más práctico y político, vinculado a acciones y estrategias concretas orientadas a dismantlar dichas estructuras de dominación y a promover la emancipación de las comunidades afectadas. Mientras lo decolonial se sitúa en el nivel de la crítica epistémica, lo descolonial enfatiza la praxis transformadora y la justicia social.

Órganos CsO¹⁷ (Deleuze; Guattari, 2010). El cuerpo de Rivera es un cuerpo liberado en el plano visual, de aquello que la sociedad, la biología o la cultura le han impuesto, en tanto encarna la posibilidad de ‘ser como quiera ser’ frente a las estructuras que nos dictan ‘cómo ser’. De este modo, el autor se redime del sistema que lo ha reprimido ideológica y materialmente, y la autorrepresentación se convierte en un modo de recuperar la agencia frente al dispositivo colonizador de la cámara, constituyéndose como una política de resistencia visual.

Quien toma la foto difícilmente coincide con quien es retratado; no así en el caso de este autor, que subvierte esa lógica al romper con la zona del ser que mira y la zona del no ser de quien es mirado (Schlenker, 2012). Al convertirse simultáneamente en sujeto retratante y el sujeto retratado, Rivera desestabiliza la direccionalidad del ojo que encuadra y el cuerpo encuadrado, pues aquí ambos coinciden en una misma persona. Tal ejercicio interpela al sujeto ontológicamente inferiorizado, replanteando el control de la mirada y decidiendo cómo quiere fotografiarse, en tanto desarma la direccionalidad desde la cual tradicionalmente se ha observado y construido sentido sobre los cuerpos. La mirada deja de operar como una acción unidireccional cargada de poder e ideología, para devenir práctica múltiple y co-construida entre sujetos.

La acción de autorretratarse deja de ser un gesto narcisista y se convierte en un acto político, un contra-discurso inscrito en un paradigma afectivo donde sus imágenes no solo muestran, sino que nos tocan; no solo se ven, sino que, se experimentan, se encarnan, se padecen (véase imagen 3). Y es precisamente en esa

¹⁷ El Cuerpo sin Órganos (CsO) es un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Mil mesetas* (1980), que juega un rol central en su crítica al pensamiento estructurado, jerárquico y codificado. El CsO no es un cuerpo literal, sino una noción abstracta que designa un espacio de potencialidad, donde el cuerpo deja de estar organizado según las funciones impuestas por los sistemas sociales, biopolíticos y económicos (como el Estado, la familia, la religión o el capitalismo). Y deviene en un cuerpo desorganizado, que resiste a los órdenes establecidos del deseo, la identidad y la forma.

capacidad de afectar corporalmente donde la imagen interacciona con el espectador, movilizandoy esas convenciones sociales y culturales que lo constituyen; las imágenes nos miran y nos interpelan y, en ese gesto, alteran el orden de lo sensible (Didi-Huberman, 2004). La autorrepresentación, en este sentido, implica un acto más amplio y político, el sujeto toma la palabra -o la imagen- para disputarle al régimen hegemónico las formas en que ha sido históricamente representado. La autorrepresentación no se limita a una imagen individual, sino que moviliza una crítica situada y activa contra los dispositivos de invisibilización o exotización del cuerpo ‘otro’, que deviene en la performatividad representacional.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Probablemente más que nunca, el cuerpo -en tanto categoría de acción- ocupa hoy el centro de la política radical e institucional, apelando no solamente al marco de lo normativo, sino a la raíz misma de los conflictos, pues no hay cambio social, cultural o político, ni práctica económica que no se exprese a través de él (Federici, 2022). Desde esta perspectiva, se comprende como un aporte profundizar teórica y visualmente en torno a la violencia sobre el cuerpo, y cómo se ha desplazado esa colonización en su representación al hacer público aquello que la moral moderna había confinado en el espacio privado: el cuerpo enfermo, deforme, inmoral (Le Breton, 2017).

La fotografía, que en un inicio fue entendida como un soporte capaz de inscribir o captar una realidad neutra, develó desde sus comienzos su condición de medio técnico de imposición, donde quienes fotografiaban asumían un lugar de privilegio al decidir cómo mirar y fijar a los ‘otros’. Los fotografiados quedaban reducidos a meros objeto de curiosidad o de estudio bajo estas lógicas eurocéntricas.

En ese sentido, la noción de ‘transparencia fotográfica’ se derrumba, pues la imagen fotográfica ha funcionado siempre en un contexto de dominación.

El giro visual-decolonial implica reconocer que las imágenes no son ‘neutras’, sino que están cargadas de valores, relaciones de poder y narrativas históricas. En la propuesta de Rivera, no aparece un ser fotografiado ‘pasivo’, sino un sujeto agenciado que participa activamente en la construcción de su propia representación. El pensamiento decolonial, en este marco, ofrece una mirada crítica sobre la colonialidad del cuerpo tanto en contextos coloniales como poscoloniales, examinando cómo se han construido y perpetuado determinadas normas y jerarquías corporales basadas en criterios raciales, de género y de clase, así como las formas en que estos cuerpos han sido objeto de violencia, explotación y estigmatización.

La propuesta fotográfica de Renatto Rivera no solo evidencia las violencias históricas ejercidas sobre los cuerpos ‘otros’, sino que interviene de manera crítica para resignificarlos como territorios de potencia, agencia y resistencia. Al activar una representación del cuerpo deforme que subvierte los parámetros coloniales, su obra impulsa una descolonización tanto del soporte fotográfico como del imaginario visual latinoamericano. Este cuerpo herido no es solamente testimonio del dolor, sino potencia de subversión que intensifica la potencia del cuerpo y lo hace capaz de desbordar las formas de control que han intentado reducirlo, abriendo nuevos modos de existencia en común. Este gesto no solo revaloriza saberes sensibles, afectivos y encarnados, sino que también inaugura otras epistemologías posibles para pensar la corporalidad desde lógicas subjetivas, situadas y no hegemónicas.

En consecuencia, proponer un panorama actual de la fotografía contemporánea latinoamericana que impulse un nuevo pensamiento crítico respecto de la producción visual constituye el desafío para descolonizar la mirada que los distintos dispositivos de la modernidad han desplegado sobre el ‘otro’ (Schlenker, 2012). La representación del cuerpo resulta central para la construcción que la sociedad hace de las relaciones de poder en general. Así, la fotografía se reconstituye

como un dispositivo insurgente, capaz de acompañar procesos de reparación simbólica y de transformación política, con el fin de ampliar la comprensión del cuerpo como espacio crítico de enunciación y liberación frente a la colonialidad.

Es precisamente en este punto donde se vuelve necesario profundizar en la relación entre cuerpo y visualidad, interrogándonos por el lugar que ocupa cada uno en la producción de resistencia. Ahora bien, la pregunta que surge es: ¿debemos pensar la fotografía desde el cuerpo en resistencia, o debemos pensar el cuerpo en resistencia desde la fotografía? La primera premisa sitúa el foco en la experiencia encarnada, en el cuerpo como sujeto político que resiste -migraciones, violencias de género, racismo, precarización laboral, disidencias sexuales, entre otras-, y donde el arte aparece como consecuencia de dicha resistencia. La obra deviene efecto de ese cuerpo que ha resistido, visibilizando subjetividades marginales; artistas cuya creación brota del dolor, la rebeldía o las prácticas cotidianas de supervivencia.

La segunda premisa sostiene que la obra es el instrumento para comprender las nociones de cuerpo y resistencia, preguntándose cómo el arte revela o problematiza al cuerpo resistente, y de qué manera este es interpretado a través de la práctica artística. El arte toma esa experiencia vital y la interpela, la transforma o la devuelve filtrada a través de sus propias lógicas formales y simbólicas. En este sentido, pone en valor la potencia de la imagen; el arte no solo muestra cuerpos, sino que los construye conceptualmente como sujetos de lucha.

A la luz de este planteamiento, adquiere mayor fuerza la premisa que entiende la fotografía como derivada del cuerpo en resistencia. Pensar la fotografía desde el cuerpo en resistencia implica desplazar el eje de análisis desde la obra como objeto hacia el cuerpo como origen de sentido. Bajo esta perspectiva, la imagen no constituye el punto de partida ni el centro del proceso creativo, sino que emerge como resultado de una experiencia vivida, encarnada, situada y atravesada por tramas sociales, políticas y afectivas. El arte, desde esta perspectiva, se configura como

consecuencia—no como fin—de un cuerpo que ha resistido, ha dolido y ha sobrevivido.

En consecuencia, si la fotografía emerge como efecto del cuerpo en resistencia, su potencia no radica ya en representar, sino en devenir un espacio de afectación y agencia, lugar donde se construyen contra-narrativas visuales, donde se produce subjetividades en fuga, donde se desafían los regímenes escópicos hegemónicos. Ello sitúa en el centro las políticas de visibilidad; fotografiar desde el cuerpo que resiste implica descentrar la mirada, quebrar las formas de representación folclorizadas, estetizadas o exotizadas impuestas sobre las corporalidades subalternizadas. En su lugar, se genera un archivo afectivo-político en el que las subjetividades marginalizadas -personas racializadas, migrantes, discapacitadas, entre otras- no aparecen como ‘casos’ o ‘temas’, sino como agentes de creación y producción simbólica.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

ALVARADO, Margarita. **Mapuche: fotografías siglos XIX y XX**. Santiago: Pehuén Editores, 2001.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

CONCHA, José Pablo. **Fotografía sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana**. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia**. Valencia: Pre-Textos Editores, 2010.

DÉOTTE, Jean Louis. **La época de los aparatos**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto**. Barcelona: Editorial Paidós, 2004.

ECHEVERRÍA, Bolívar. **Modernidad y blanquitud**. Ciudad de México: Ediciones Era, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Ir más allá de la piel**. Buenos Aires: Editores Tinta Limón, 2022.

FISCHER-LITCHE, Erika. **La estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOCAULT, Michel. **Vigilar y castigar, Nacimiento de la prisión**. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2009.

Fontcuberta, Joan. **Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo**. Barcelona: Galaxi Gutenberg, 2024.

JAPPE, Anselm. **La sociedad autófaga**. Logroño: Ed. Pepitas, 2017.

Le Breton, David. **El cuerpo herido: identidades estalladas contemporáneas**. Buenos Aires: Topia Editorial, 2017.

Lugones, María. **Hacia un feminismo decolonial**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2024.

Martínez, Luz Ángela. Barroco y Neobarroco. **Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma**. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.

Mejía, Iván. **El cuerpo posthumano**. Ciudad de México: UNAM México, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice. **El mundo de la percepción**. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2008.

Mignolo, Walter. **La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

Nochlin, Linda. **Mujeres, arte y poder**. Barcelona: Ediciones Paidó, 2022.

Puig-Samper, Miguel Ángel. **Miradas coloniales. Fotografía antropológica y colonialismo visual**. Madrid: Cataratas editores, 2024.

QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

SCHLENKER, Alex. Imagen, memoria, modernidad: “perspectivas- otras” para el abordaje de la representación visual (163-169). In: MIGNOLO, Walter (org.) **Estética y opción decolonial**. Bogotá: Editorial UD, 2012. p. 163-199.

SEGATO, Rita. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos, y una antropología por demanda**. Buenos Aires: Editorial Prometeo Libros, 2018.