

**Mediaciones tecnológicas del deseo homosexual: un
análisis de la exposición “De Ansia y Pudor”**

*Technological Mediations of Homosexual Desire: an
Analysis of the Exhibition “Of Anxia and Modesty”*

Valeria Radrigán

DOI 10.15517/es.v83i1.54259



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Mediaciones tecnológicas del deseo homosexual: un análisis de la exposición “De Ansia y Pudor”

Technological Mediations of Homosexual Desire: an Analysis of the Exhibition “Of Anxia and Modesty”

Valeria Radrigán¹
Universidad Finis Terrae²
Santiago, Chile

Recibido: 27 de febrero de 2023

Aprobado: 12 de mayo de 2023

Resumen

Introducción: El artículo presenta un análisis de la exposición “De Ansia y Pudor: variaciones sobre cierta construcción del deseo” (2022-2023) de los artistas chilenos Raúl Miranda, Mique Marchant e Ignacio Henríquez. **Objetivo:** El análisis busca demostrar que las mediaciones tecnológicas, específicamente aquellas que implican las transformaciones de la web 3.0, inciden directamente en la configuración de la sexualidad *queer*, aspecto que tiene un correlato artístico directo en la exposición. **Métodos:** Para esto, el texto emplea una metodología cualitativa de enfoque interpretativo, efectuando una descripción contextual y formal de las obras y luego realizando un análisis de tres ejes: corporalidades, performatividades del afecto y la sexualidad y autenticidad. **Conclusiones:** Finalmente, se plantea que, más que proponer una “subversión” a las codificaciones del deseo, la expresión artística genera aquí una toma de conciencia crítica y sensible del uso de las tecnologías y su incidencia en los afectos y el placer.

Palabras clave: tecnologías digitales; sexualidad gay; cuerpo; performatividad; arte contemporáneo

¹ Investigadora postdoctoral, Universidad Finis Terrae, Chile. Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile, Chile. ORCID: 0000-0002-5877-8611. Correo electrónico: valradrigan@yahoo.es

² Texto adscrito al proyecto postdoctoral ANID-Fondecyt N° 3200078, Universidad Finis Terrae, Chile.

Abstract

Introduction: The article presents an analysis of the exhibition “Of Anxia and Modesty: Variations on a Certain Construction of Desire” (2023) by Chilean artists Raúl Miranda, Mique Marchant, and Ignacio Henríquez. **Objective:** The analysis aims to show that technological mediations, specifically those that imply the transformations of the web 3.0, affect directly the configuration of queer sexuality, aspect that has a direct artistic correlate in the exhibition. **Methods:** To this end, the text employs a qualitative methodology with an interpretive approach, developing a contextual and formal description of the works and then doing a three-axis analysis: corporality, performativities of affection and sexuality, and authenticity. **Conclusion:** Finally, it is proposed that more than suggesting a “subversion” of the codifications of desire, the artistic expression here generates a critical and sensitive awareness of the use of technologies and their impact on affections and pleasure.

Keywords: digital technologies; gay sexuality; body; performativity; contemporary arts

Introducción

Sabemos que las distintas dimensiones de la sexualidad (el deseo, los placeres, nuestra disposición corporal, pero también nuestro universo afectivo) son producto de una serie de configuraciones complejas, donde las tecnologías tendrán ciertamente un rol determinante. Podríamos decir, incluso, que ello es central, pues paradigmas como la cisheteronorma son estructurados y promovidos desde aparatos específicos y sus mediaciones, lo cual influye de formas profundas en los modos en los que sentimos, nos expresamos y deseamos a otras personas (Foucault, 2005; Illouz, 2009).

Verificamos desde la década de 1970 en adelante una sucesiva instalación de discursos de disidencias y una mayor apertura en el campo de la sexología hacia el espectro de la cultura popular, lo cual conlleva una serie de grietas en el sistema heterocisnormativo y la presentación del sexo y el placer como campos ampliados de experimentación y conocimiento. En esto último, resultará fundamental la difuminación del espectro comunicativo/informativo de la era de internet que, no solo contribuye a la viralización del diálogo en torno a diversos contenidos, sino que también, en su uso cotidiano, aproxima a las personas a otras prácticas, corporalidades y deseos, permitiendo nuevas diagramaciones de la sexualidad humana.

En este contexto, emergen las voces de una serie de artistas que, desde la disidencia sexual y/o el activismo, hacen lecturas críticas, políticas y sensibles de diversos medios y tecnologías que abordan estas problemáticas, proponiendo diversas formas de tensionar las construcciones de la sexualidad a partir de procedimientos estéticos (Camerlo, 2022). En consecuencia y, en palabras de Montero (2015), obras de este campo generan un “llamado a la atención respecto a las tecnologías sociales que predisponen a los cuerpos a ciertos mandatos instrumentales en relación a la sexualidad y la identidad de género” (p. 445). Así, siguiendo a Zapata (2018), tales obras se constituyen como prácticas dotadas de un carácter activista de contestación a la sexualidad dominante:

si bien no existe una palabra exacta que exprese la extraordinaria expansión de las prácticas culturales que se oponen a la heterosexualidad normativa, el término *queer*, al desplazar las connotaciones del epíteto fóbico a la autoidentificación desafiante, es mucho más abarcador que cualquier inventario de prácticas sexuales o preferencias en la elección de los objetos del deseo. (párr. 7)

En el sector latinoamericano, nos encontramos con una escena de arte *queer* que, si bien evidentemente posee sus particularidades, dialoga con las influencias de la globalización (Zapata, 2018). Así, en la hibridación con el fenómeno de la web 3.0 a nivel estético y cultural (Prada, 2015), detectamos la emergencia de un campo de creación complejo, caracterizado principalmente por un interés en la plasticidad de la imagen corporal (Radrigán, 2019) y la necesidad de generar estrategias políticas de visibilidad (Martinelli, 2016). Esta complejidad se manifestará en una serie de tensiones propias de la contemporaneidad digital que apuntan a una homogeneidad cultural y técnica progresiva (Guasch, 2016), donde es el mercado el nuevo orden legitimador de la diversidad sexual:

Ya no se trata de ser homo, bi, hetero o trans, sino de tener una presencia corporal adecuada para participar [y competir] en el mercado del librecambio sexual, donde la imposibilidad de competir deriva de la poca preparación en la consecución de un modelo hegemónico de belleza y deseo, lo cual oculta otras formas de erotismo y sexualidad adyacentes a éste –se culpa a la persona concreta por su falta de adaptación exitosa–. Para el neoliberalismo sexual todas las personas tienen el mismo derecho a consumir sexualidad imponiendo, únicamente, el rechazo a los *feos*. (Guasch, citado en Benavides, 2019, p. 74)

En este contexto, aparecen como pertinentes las siguientes preguntas de investigación: ¿qué rol juegan las tecnologías en la configuración actual del deseo homosexual? ¿Hasta qué punto las estéticas del mundo *queer* poseen sus propias codificaciones y generan imperativos al experimentar y representar la sexualidad? ¿Qué esferas de sentido puede proporcionar el arte contemporáneo frente a este panorama?

En este artículo, proponemos como hipótesis central la idea de que la sexualidad es una experiencia mediada, en la que intervienen factores como la propia intimidad/personalidad, universo simbólico, influencias de carácter comunitario o social y, por cierto, hoy, la incidencia medial/digital. En este sentido, las tecnologías determinan la emergencia de una sexualidad gay que se expresa como un amplio crisol de contradicciones, reflejo de procesos de adaptación constantes a las lógicas del mercado, el habitar de la ciudad, la cultura del porno y las redes sociales desde la vulnerabilidad de los afectos. De este modo, emergen una serie de normas y paradigmas que colindan con la necesidad de generar puntos de fuga, dinámicas de subversión o devenires alternativos a ellos, espectro en el que la actividad artística proporcionará lecturas críticas y sensibles.

Para desarrollar lo anterior, utilizaremos una metodología cualitativa de enfoque interpretativo, a través de un análisis estético de la exposición de arte contemporáneo “De Ansia y Pudor” de los artistas chilenos Raúl Miranda, Mique Marchant e Ignacio Henríquez. Desde la lectura de este caso específico, se propone una reflexión sobre las mediaciones que las tecnologías ejercen sobre el deseo homosexual y sus derivas *on-offline*.

La fundamentación de ello radica en lo siguiente: la organización de la muestra reúne piezas variadas en torno a la temática indicada, con un detenimiento muy especial en el cuerpo masculino y las contradicciones que desde él se desprenden hacia el campo de lo sexual. Esto atiende a que, como señalan los creadores en el programa de obra, “el régimen heterosexual sigue más vigente que nunca” (Miranda et al., 2022b, citados en Calfuqueo & Flores, 2022, párr. 1), y a la necesidad que advierten las curadoras de “Insistir en otros modos de articular el deseo y sus placeres para interrumpir lo normativo” (Calfuqueo & Flores, 2022, párr. 1). Consideramos que esta exposición es representativa de los problemas detectados como preguntas de investigación en este artículo.

Estructuralmente, el documento partirá desde un análisis que considera aspectos contextuales y formales de la exhibición y luego deriva hacia la profundización en aspectos problemáticos que se desprenden de las lecturas materiales y simbólicas que esta provoca. Así, el texto se articula en torno a tres ejes:

- Corporalidades
- Performatividades del afecto y la sexualidad
- Autenticidad y vulnerabilidad

En consecuencia, el artículo plantea una serie de reflexiones en torno a la exhibición, con el objetivo de pensar diversas mediaciones que particularmente las tecnologías digitales hacen sobre la sexualidad homosexual. Esta investigación, por tanto, no busca desarrollarse lógicamente en pos de alcanzar resultados objetivables, sino, siguiendo la propuesta de Martinelli (2016), sugerir “una mirada sobre los fragmentos de la red común heterogénea. Se trata de reapropiaciones de la teoría que se desplazan hacia un horizonte ya señalado por las obras: abrir nuevos rumbos para la imaginación estética y política...” (p. 17). Consecuentemente, además de la interpretación de las obras en diálogo con el contexto sociocultural y tecnológico, se utilizarán en ocasiones específicas otras herramientas como la especulación y el diálogo con las voces de los propios artistas en relación con su autoría.

Contexto y descripción de la exposición

La muestra “De Ansia y Pudor”, situada desde el 10 de diciembre del 2022 al 7 de enero del 2023 en la Galería Espacio 218 en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, se enmarca en una convocatoria curatorial del mismo espacio titulada “Descentrar”, definida como:

una propuesta amplia que invita a cuestionar desde lo artístico, las nociones de centro y periferia, que son recurrentes en la producción del arte contemporáneo global, y que en Chile han sido determinantes en las narrativas construidas desde los setenta hasta nuestros días. Al ubicarse en el centro de Santiago, capital de un país excesivamente centralista, este programa curatorial busca complejizar lo que entendemos por periferias, desde un trabajo encarnado y contextual. (Espacio 218, 2022, párr. 2)

El emplazamiento físico de la galería, en consecuencia, es un eje clave para pensar este proyecto artístico desde sus motivaciones a los diferentes planos de interpretación que genera. La Plaza de Armas, más allá de ser un lugar central en la ciudad, de carácter político y comercial, es un espacio de encuentro para las relaciones humanas. Históricamente, esta localidad da cuenta de una serie de capas que van desde el diseño colonial a la modernidad y al neoliberalismo, de modo que confluyen a la vez aspectos que –podríamos decir– “identifican” a Chile como un país lleno de contradicciones: migración, comercio, arte, turismo, zona de paso, juego y apuestas, transa, protestas ciudadanas, pero también prostitución y religión (en la presencia de la Catedral y de constantes predicadores evangélicos).

Desde aquí es importante destacar que la Plaza es también “un lugar histórico para la resistencia LGBTQI+” (Calfuqueo & Flores, 2022, párr. 2), y también para la “circulación ilegal” (F. Rivas San Martín, comunicación personal, 28 de diciembre del 2022) de cuerpos:

Hace casi 50 años se realizó una de las primeras protestas motivada por el hastío frente al asedio policial y también social hacia sus identidades. La plaza hoy sigue siendo un lugar de activación permanente de la memoria y también lugar de encuentros sexuales. (Calfuqueo & Flores, 2022, párr. 2)

Luego, Espacio 218 se encuentra en el interior de un edificio patrimonial de la ciudad, llamado el Portal Fernández Concha. Este inmueble fue declarado monumento nacional y construido entre 1870 y 1871 por el arquitecto inglés W. Hovender Hendry y remodelado

en 1928 por Josué Smith Solar y José Smith Miller (quienes le otorgan la apariencia que posee hasta el día de hoy). El Portal ha cobijado locaciones emblemáticas para la ciudad y la bohemia de las clases medias y altas hacia mediados del siglo pasado. Actualmente, es un sitio nodal que reúne galerías de gastronomía típica y comida rápida en su planta base y se comunica con otras galerías del centro (Pasaje Matte). Los departamentos que se sitúan en su interior son de propiedad privada y albergan a personas y comercios que obedecen a la alta diversidad que caracteriza a la propia Plaza de Armas antes descrita.

De esta forma, la experiencia de entrar a la exposición conjuga las tensiones epocales y sociales mencionadas: ingresamos a un edificio de impronta y proporciones majestuosas impregnado por un hedor y sordidez que, de acuerdo con de Sarmiento (2022), “resulta ser un ambiente que también remite a la experiencia de juntarse con un desconocido con quien has compartido apenas unas líneas a través de una *app*, una mezcla entre excitación y temor” (párr. 7). Del mismo modo, el visionado de las obras se encuentra acompañado de la sonoridad propia de la Plaza, cuestión que resulta especialmente bizarra: desde la planta baja se escuchan constantemente discursos religiosos de predicadores evangélicos callejeros, los cuales, como sabemos, muchas veces moralizan y castigan la sexualidad como una actividad pecaminosa.

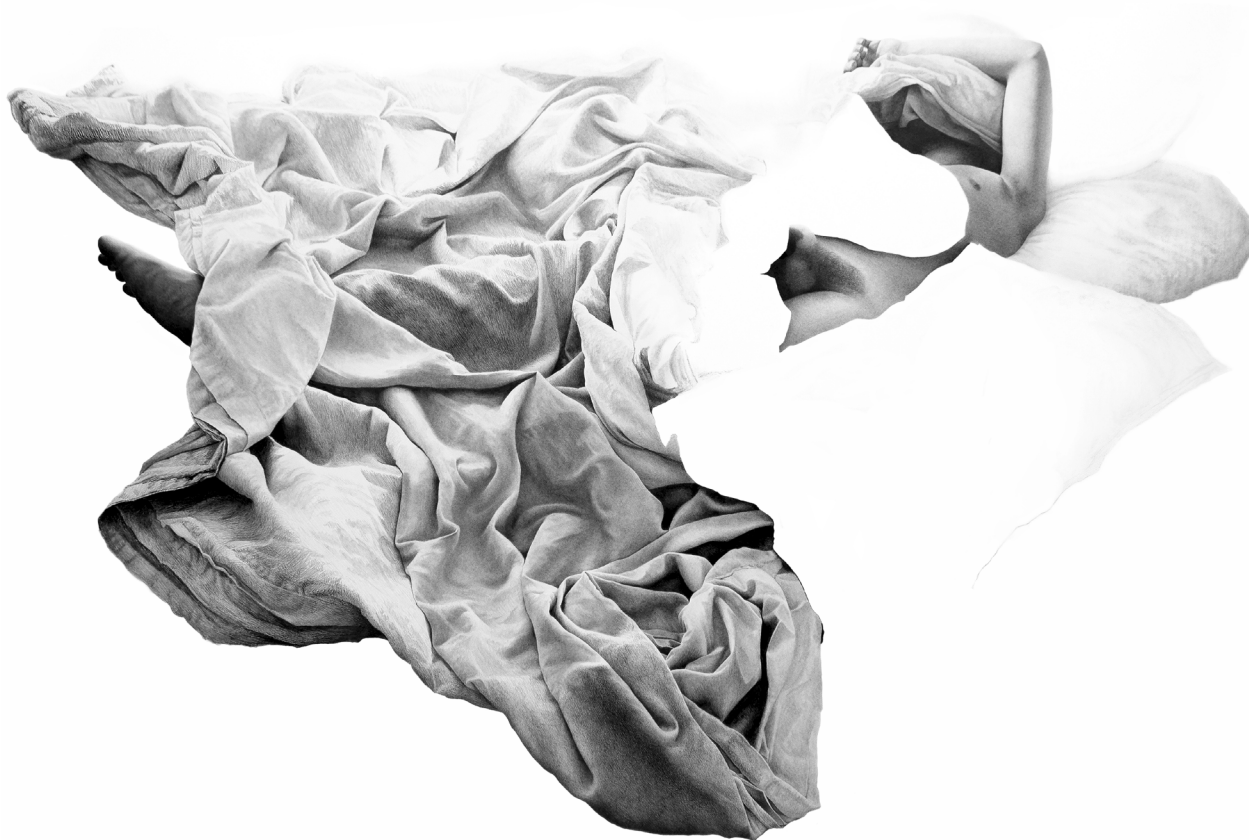
“De Ansia y Pudor” reúne a tres artistas gay de generaciones distintas en un trabajo colaborativo en torno a una temática común: la expresión de la intimidad sexo-afectiva homosexual marcada por la digitalidad contemporánea. Este cruce con la globalización sitúa al discurso y a las estéticas *queer* en un territorio complejo: si bien evidentemente existe una confrontación con la heteronormatividad y sus modos de articular el deseo, esta no opera en una dinámica dicotómica, ya que el eros homosexual se encuentra igualmente expuesto y constantemente influenciado por las estéticas de la cultura digital.

Luego, hay en esta muestra una tensión interesante con la noción de periferia, usualmente asociada a activismos *queer* latinoamericanos en su marginalidad. No se ven acá representaciones de dificultades económicas, de clase u otras problemáticas de esta índole relacionadas a las disidencias sexogenéricas en tal contexto. Por el contrario, parece que la propia Plaza de Armas ofrece estas disonancias con un espacio de arte contemporáneo que podría estar ubicado perfectamente en otro espacio de la ciudad. Así, aparece una discrepancia interesante entre un nivel de la exposición que podemos asociar con una pulcritud o limpieza visual y una capa representacional en la que emerge lo oculto, lo inusual o incluso lo potencialmente peligroso de un encuentro casual entre desconocidos en el mundo gay.

En este punto, detengámonos en las obras. En ellas se observa que el cruce y la yuxtaposición de estéticas y formatos (dibujos, fotografía digital, escultura, instalación *mixed media* y video) llevan a pensar una relación con los planos temáticos. Según F. Rivas San Martín, “las poéticas de la obra, reflexiones visuales y materiales llaman la atención como *señuelos* desde los aspectos formales y las experiencias sensoriales que provocan” (comunicación personal, 28 de diciembre del 2022).

Los dibujos, todos de autoría de Ignacio Henríquez, son 14 grafitos de formato pequeño y uno de tamaño mayor titulado “Oasis”, presentado en la Figura 1.

Figura 1. “Oasis” de Ignacio Henríquez (2022d). Tamaño 100 x 140 cm, grafito enmarcado en madera negra de 110 x 150 cm



Fuente: Registros del artista.

En las piezas pequeñas advertimos escenas “íntimas” que emulan y se inspiran en fotografías de celular, donde reconocemos la maniobra de la *selfie* o encuadres de situaciones sexuales donde destaca el protagonismo de partes específicas del cuerpo masculino, específicamente, el pene o el trasero, lo cual se ejemplifica en la Figura 2.

Figura 2. Muestra de la obra “Dibujos 1” de Ignacio Henríquez (2022b). Grafito sobre hoja de libreta Moleskine, adherida a hoja papel *Strathmore Heavyweight Drawing* de 163 g y enmarcada en cajas de madera negra y vidrio simple, de 30 x 22 cm



Fuente: Registros del artista.

Luego, se exponen ocho fotografías digitales de Raúl Miranda. Entre ellas, destaca la serie “I&M deformados”, constituida por imágenes que capturan los cuerpos entrelazados de los compañeros artistas Ignacio y Mique, al igual que “Estamos felices”, donde se les observa retratados en una situación alegre, amistosa y distendida. Otras obras remiten

a figuras donde los cuerpos se deforman hacia turgencias particulares, aumentándose y deformándose espaldas, penes y proporciones, estrategia que se repite en dos imágenes caladas (siluetas) de grandes dimensiones, como puede observarse en la Figura 3.

Figura 3. Muestra de la obra “Jotapé Turgente” (2022f), “Estamos felices” (2022c) y “Daniel Turgente” (2022b), de Raúl Miranda. Fotografías impresas en metacrilato de 30 x 40 cm, con marco interno de aluminio



Fuente: Registros del artista.

En lo que respecta a las esculturas de Mique Marchant, estas corresponden a manos en posiciones que imitan gestualidades y acciones sexuales que reconocemos como alusivas a la *performance* erótica gay, las cuales se muestran en la Figura 4.

Figura 4. Muestra de la obra “Afección I (vete antes que yo)” (2022a) y “Afección III (mírame sólo una vez)” (2022b), de Mique Marchant. Esculturas de cemento blanco y resina, sujetas mediante barra hilada a base de cemento de 25 x 25 x 150 cm



Fuente: Registros del artista.

Finalmente, en un segundo piso de la galería, está la instalación colectiva *site specific* de los tres artistas, titulada “C/L con lugar” y presentada en la Figuras 5 y la Figura 6. En esta, se halla una tela, dispuesta sobre un sillón preexistente en la galería que tiene la imagen de un sujeto desnudo acostado que mira un teléfono móvil, dispositivo que se expone en su materialidad concreta en efecto espejo (la persona espectadora puede “mirarse” en ella) y cuyas manos son nuevamente esculturas.

Figura 5. Instalación colectiva “C/L con lugar” de Miranda y colaboradores (2022a) en técnica mixta (fotografía digital sobre seda, manos de cemento blanco, alfileres, celular en efecto espejo y alfileres con cabeza)



Fuente: Registros de los artistas.

De forma paralela, en este mismo espacio, se expone “Afección IV (no puedes (des) tocar)”, una última escultura de Marchant (2022c); el dibujo “Ansia” de Henríquez (2022a); y, en *loop*, el cortometraje digital “Ars Amandi” de Miranda.

Figura 6. Visión de la instalación colectiva en el segundo piso



Fuente: Registros de los artistas.

Como comenta F. Rivas San Martín (2022), efectivamente es plausible la idea de que las obras actúan capturando la atención y reflexión del público desde sus materialidades y técnicas. Así pues, en una impresión general, que se seguirá abordando a lo largo del texto, se observa que las fotografías de Miranda, trabajadas digitalmente desde diversos grados de sutileza a lo grotesco, y a través de deformaciones visuales, hacen devenir los cuerpos

hacia zonas del recuerdo, el imaginario, el inconsciente y lo inefable de los afectos. Las esculturas, hechas con el procedimiento del vaciado, referencian actos sexuales en una primera mirada, pero la imperfección técnica “y la elección de la resina como traducción del fluido que interviene el color del material como una chorreadura viva” (F. Rivas San Martín, comunicación personal, 28 de diciembre del 2022) remite justamente al carácter orgánico de la sexualidad. Finalmente, los dibujos de Henríquez operan generando una suerte de “sorpresa” visual:

al acercarte descubres que no son fotografías sino dibujos fotorrealistas. Entonces aparece la cuestión de la pericia técnica: “parecen fotos” decía la gente sorprendida en la inauguración. Pero yo diría que ese fotorrealismo es en realidad un segundo señuelo, esta vez, del dibujo. No solo porque algunos de los dibujos fotorrealistas están “inconclusos” o se aprecia claramente el gesto manual, sino que incluso en los más fotorrealistas, al mirarlos de cerca, es posible percibir la compleja estructura de su configuración por tramas o develando inesperadas construcciones circulares. Se podría calificar a estos dibujos como “post pornográficos”, justamente por la presencia de esta secuencia de señuelos: primero el porno, luego el fotorrealismo y finalmente el dibujo. (F. Rivas San Martín, comunicación personal, 28 de diciembre del 2022)

Con todo, la articulación que estas materialidades generarán con la trama tecnológica contemporánea permitirá miradas más profundas. Entonces, sobre estos cruces entre arte, digitalidad, afectos y sexualidad, se reflexionará a continuación.

Corporalidades

El protagonismo del cuerpo masculino parece sin duda el punto unificador más evidente entre los tres artistas y sus obras. Es pertinente destacar, por tanto, las distintas corporalidades que aparecen en la exposición y sus posibles significancias. Un aspecto que llama la atención es la persistencia en la representación de corporalidades jóvenes, blanco-mestizas, delgadas-tonificadas, que bien pueden unificarse bajo la catalogación de belleza masculina hegemónica. Son cuerpos cuya apariencia forma parte del canon actual del objeto de deseo que opera de forma masiva sobre personas de diversas orientaciones sexuales.

En este punto, nuevamente detectamos cómo distintos mecanismos de las industrias tecnosexuales como la publicidad, el porno *mainstream* y otros inciden en la representación de ciertas masculinidades deseables. Estos cuerpos no son aquellos sujetos homosexuales latinos, indígenas y/o mestizos idealizados y/o exotizados por idearios coloniales ni corporalidades *queer* disidentes en su belleza y erotismo como ciertas expresiones del postporno, sino que aluden a cuerpos-objeto de deseo reconocibles como productos rentables para el nicho gay en medios de comunicación masiva e internet.

Es importante señalar que esta exposición asume conscientemente estas influencias: siguiendo los planteamientos de Perniola (2011), podemos decir que los autores apelan a una “estética del simulacro”, en el sentido de abrazar la realidad de las apariencias de forma creativa para activar, desde las codificaciones propias de la mediación técnica, imaginarios y especulaciones. En esta línea, cabe preguntarse –y en ello un pequeño placer morboso para quien visita la exposición– cuántos de los retratados han sido compañeros de aventuras sexuales de los propios artistas y en qué radica su interés de retratarlos, de detenerse en el recuerdo de esas pieles y esas formas. Es interesante esto porque, independientemente del tipo de formato –y del tipo de vínculo que estas personas hayan tenido con los artistas, haya sido casual, de una noche, relación afectiva, transa económica o incluso imaginario o voyeurismo digital–, hay una necesidad de hacer de ese encuentro un registro, de mostrarlo, de generar archivo y memoria, de compartir con otros (el público) la experiencia de esa corporalidad y esa otredad; remitir, en palabras de los artistas:

Al momento que el deseo despierta, el deseo por otro igual a uno mismo. Presencia fantasmagórica que construye el imaginario de manera permanente como un peso más vivo que muerto debido a su ausencia, manifestándose en los ritos cotidianos, desde una humeante taza de café esperando un *like on-line*, a un paseo cándido o de *cruising* por las calles una ciudad mermada a fuerza de revueltas, pandemia, fracaso institucional con olor a cadáver, ansiedad y tristeza. (Miranda et al., 2022b, citados en Calfuqueo & Flores, 2022, párr. 5)

En esas corporalidades, hay que destacar también el centramiento en partes del cuerpo específicas, donde resulta evidente la preponderancia del pene (erecto en la mayoría de los casos y, en otros, acompañado de semen) y de las manos. En relación con el pene, su exposición continua y explícita hace alusión directa a la actividad o al deseo sexual, por lo cual desplaza muchas veces al rostro como signo de representación personal (herencia

directa del fenómeno de las *dick pics* tan conocido –para bien o para mal– de internet) y que podría hablar de una objetualización de los sujetos retratados: el vínculo que se establece con ellos es principalmente utilitario y dirigido a un fin: la obtención de placer.

Aquí es pertinente detenerse especialmente en este punto, pues la objetualización *no* debe ser entendida como una reducción o desvaloración del otro, sino como efecto de una alteración radical del campo sexo-afectivo contemporáneo, en la cual se desdibujan las fronteras entre los cuerpos humanos y los cuerpos objetuales, de modo que emergen vínculos en los que así como *personalizamos a los objetos, objetualizamos a las personas* (Radrigán, 2023).

Para comprender este fenómeno, debemos reconocer que el desarrollo tecnológico y el devenir del consumo han permitido la actualización y emergencia de objetos que poseen particularidades estéticas y técnicas. Los dispositivos no solo son hoy cada vez más atractivos y fundamentales, sino que también se relacionan con los seres humanos en dimensiones que trascienden el campo meramente utilitario, al entramarse con necesidades cotidianas y aspectos identitarios, de pertenencia, memoria, pero también de goce, proyección y autodescubrimiento, donde las dinámicas de juego, interpretación simbólica y vínculo afectivo serán claves fundamentales que nos transforman constantemente (Radrigán, 2023).

Del mismo modo, el tecnocapitalismo avanzado ha posicionado a los seres humanos en un “mercado sexual” y en una “economía de los afectos” (Radrigán, 2021a) donde las personas devienen en productos susceptibles de ser adquiridos e intercambiados libremente. Hoy las personas buscan intensidades más que trascendencias y viven conexiones que se instalan en las lógicas del entretenimiento, entornos sensoriales y goce aumentado. De esta manera, la variedad, la sensación de novedad, la ausencia de complicaciones y el deseo de experimentar sensaciones positivas –cuestiones que bien se pueden encontrar en los objetos– son motivaciones hoy cada vez más válidas y aceptadas culturalmente como razones para concretar un encuentro sexual o incluso para aventurarse a comenzar una relación afectiva (Illouz, 2009). En consecuencia, si “la mano es el órgano que humaniza el mundo” (Espósito, 2017, p. 36), “*las personas son hoy cosas que se encuentran literalmente a la mano*” (Radrigán, 2023, p. 15).

En relación con esto, surge una tensión interesante entre fugacidad y afectividad importante de resaltar, puesto que en la propia acción de los artistas de registrar o retrabajar estos cuerpos con un fin expositivo, se devela que la transitoriedad de un vínculo casual no está exenta de cuidado, atención y afectaciones entre los implicados. La detención en el recuerdo, la necesidad de fotografiarlo o hacer de ello un cuidadoso procedimiento estético demuestra la importancia que ese encuentro humano; aun en su brevedad, dejó en la memoria de los creadores. Esto se puede comprobar en el esmerado trabajo de lápiz de Ignacio Henríquez, incluido en la Figura 7, donde emerge una cualidad técnica propia de la manualidad y del campo análogo, que, pese a emular la estética (en la proporción y encuadre) de la cámara del celular, trae a la persona espectadora a otra temporalidad y, con ello, a otra forma de contemplación.

Figura 7. Muestra de la obra “Dibujos 2”, de Ignacio Henríquez (2022c)



Fuente: Registros del artista.

También verificamos esta necesidad de re TRABAJAR el recuerdo y los afectos en las fotografías de Raúl Miranda, donde lo más notable resulta ser la deformación corporal digital que emula “la alteración sobre los recuerdos que provoca el paso del tiempo, distorsionándolos y volviéndolos seres deformes que acechan en la oscuridad” (de Sarmiento, 2023, párr. 5). Siguiendo la misma línea, es posible hablar de un acceso hacia el campo de lo monstruoso, en el sentido de aquello que *se muestra* en su dimensión terrible y fantástica a la vez (Cortés, 1997) y que se devela en las obras a través de una corporalidad en desfase físico, que genera también a las personas espectadoras una modificación del estado de la visión, tal como se aprecia en la Figura 8. En su relación con los recuerdos, ello puede tener dos lecturas: una es la represión de la memoria (mediante el silencio o el olvido consciente o inconsciente), cuando, como respuesta, surge un espectro que se resiste a abandonar al sujeto; otra, el acecho del recuerdo excesivo que causa un desajuste inquietante. Nuevamente, solo es posible especular y preguntarse si es la primera o segunda dimensión la que está en juego: ¿son las personas retratadas seres a quienes se desea olvidar o sujetos a quienes es necesario recordar constantemente?

Luego, en las fotografías donde esta ficcionalización no es tan evidente, y donde de hecho los cuerpos retratados son los de sus compañeros artistas, emerge más bien el deseo de mostrar cómo los cuerpos se tornan nodos de afectos, intimidad, complicidad y amistad. Este aspecto es importante porque se relaciona a su vez con una suerte de red afectiva que sostiene el imaginario visual de la exposición y que contribuye a generar una reflexión sobre la amistad y el deseo *queer*: más allá de que el colectivo de artistas surja porque sus integrantes sean amigos, especialmente en la comunidad LGBTQI+, se podría decir que este tipo de vínculo posee un “potencial transgresor” (El Gocerío, 2023, párr. 3), en la medida en que este es un “espacio de contención, cariño, cuidado, de reflexión” (El Gocerío, 2023, párr. 4), esta familia escogida cuestiona la supremacía jerárquica de la relación de pareja romántica, a la vez que se constituye como espacio alternativo para el eros:

El deseo también se construye entre amigxs: es un espacio seguro en el que explorar nuestra sexualidad, compartir vivencias, circular advertencias, llorar tranquilxs, sobrellevar penas, vivir la vida. Lxs amigxs como musas en vez de amantes – o musa y amante, o musa y a veces amante también. (El Gocerío, 2023, párr. 8)

Figura 8. A la izquierda, “Joché de espalda” de Raúl Miranda (2022e). Fotografía impresa y calada en aluminio Dibond digital (210 x 80 cm). A la derecha, “I&M deformados 1, 2 y 3” de Raúl Miranda (2022d). Fotografías impresas en Metacrilato (30 x 40 cms) con marco interno de aluminio



Fuente: Registros del artista.

Por último, en lo que respecta a las manos, las esculturas de Mique Marchant abordan gestualidades y posiciones explícitas de la actividad sexual. Si bien se pueden asociar con el mundo gay, son en realidad acciones que trascienden la orientación sexual y que vinculan a los seres humanos en calidad de cuerpos que poseen agujeros y fluidos, con el ano funcionando como el canal unificador entre todos los cuerpos, todos los deseos y todos los placeres. Para esta obra específica, es posible aludir a la lectura de Preciado (2002), quien señala lo siguiente: “Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos, que reconocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación” (p. 27).

Figura 9. “Afección IV: no puedes (des)tocar” de Mique Marchant (2022c)



Fuente: Registros del artista.

En “Afección IV: no puedes (des)tocar”, mostrada en la Figura 9, es interesante notar cómo justamente los contextos dotan a partes del cuerpo de carga sexual, más allá de los genitales. En estas manos que se tocan sutilmente y que aparecen a la vez desprovistas de vínculo con la identidad, emerge un recuerdo sobre la caricia, la disposición y el despojo, que nuevamente recuerda la importancia de los procesos de objetualización antes descritos. En relación con esta obra y su título, Marchant señala:

El proceso investigativo de “De Ansia y Pudor” me llevó a recobrar esa sensación de marginalidad en la que tuve que construir el ideario de mi deseo, las estrategias de camuflaje para compartir el mundo con la hostilidad del colegio de hombres en un pueblo minero y conservador, y cómo apareció al mismo tiempo una fórmula de consuelo para entender cuando mi intimidad era parte de la experimentación de varones de distintas edades, quienes dispusieron de mi cuerpo para su tacto, para su goce, pero aunque lo redujeran, y con ello a mí, a un juego o a algo sin importancia, “no puedes (des)tocar” lo ya tocado. No puedes separar la experiencia del tacto del cuerpo. (Marchant, comunicación personal, 5 de junio del 2023)

Performatividades del afecto y la sexualidad

Una vez más advertimos hasta qué punto todas las gestualidades, acciones, posturas y escenas “íntimas” que se revelan como performatividades del afecto y la sexualidad están poderosamente mediadas por diversas influencias de la cultura digital (Radrigán, 2019). Estas influencias logran diagramar los modos de representación del homoerotismo: concretamente, es el ojo de la cámara (de foto, de video, profesional o *amateur* del celular) que deviene en la prótesis por excelencia del ojo humano, lo cual determina las coordenadas de visualización, pero también de exposición del propio cuerpo para la mirada del otro. A su vez, la cámara y su uso vendrá determinado por una serie de codificaciones, donde la incidencia del porno como práctica cultural resultará inseparable de los procesos de mediatización y espectacularización de la intimidad (Sibila, 2008).

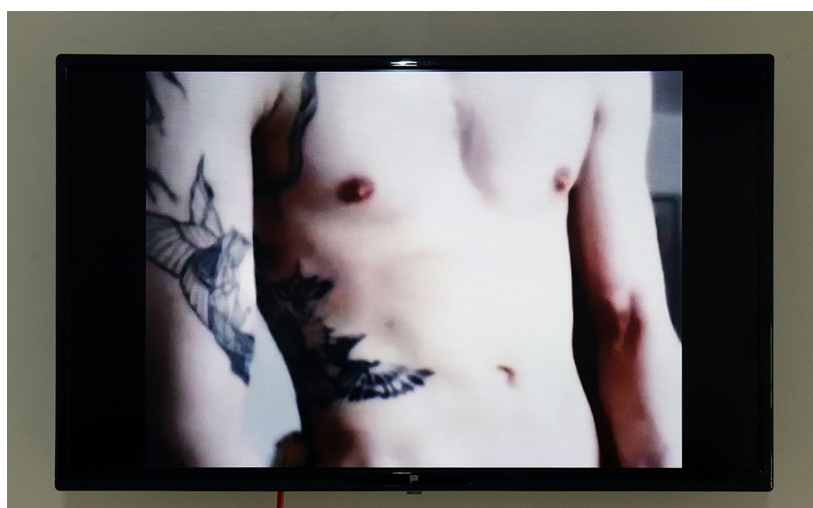
Respecto de esto último, resulta evidente que la pornografía “produce formas de mirar, al mismo tiempo que gestiona y encausa procesos de subjetivación a partir de esa mirada” (Alfaro, 2020, p. 258). Como consecuencia, este género audiovisual opera como determinante muy profundo en la configuración de la sexualidad al establecer deseos, estéticas y expectativas que surgen directamente desde las performatividades y su potencia espectacular. Según Díaz-Benítez (2013):

El porno es elaborado como un *show*, siendo justamente lo *espectacular* aquello que constituye su base. Como valor estético, este es construido a partir de la combinación de la *exageración*, por medio de la exploración de situaciones extremas y de los discursos elaborados sobre el exceso, y una estética del *realismo*, por intermedio de la exposición de los cuerpos y de las prácticas. (p. 95)

Así pues, en el placer de exhibirse-ver y en “la especificidad en el tipo de sexo allí escenificado” (Díaz-Benitez, 2013, p. 95), el porno se configura como “práctica cultural, inseparable de los procesos de mediatización y espectacularización de la intimidad” (Azar, 2014, p. 125). Esto se revela, como se ha visto anteriormente, en una compleja dinámica de interrelaciones con otros dispositivos (como el celular, en este caso) y se manifiesta en la predilección por corporalidades y estereotipos de belleza específicos, así como en gestos, actitudes y expectativas. En consecuencia, estas determinaciones, que operan en todas las personas en diversos grados y de formas tanto conscientes como inconscientes, generarán potentes modificaciones en los modos en los que se gestiona el deseo y se dispone el cuerpo al otro.

Es posible decir que una de las explotaciones máximas de esto está en el fenómeno de las salas sexuales de cámara web –mostrado en el video de Raúl Miranda “Ars Amandi” del segundo piso–, donde la acción masturbatoria se vuelve un espectáculo virtual. Sin embargo, también se puede trasladar esta condición performativa al campo de la soledad del autoplacer. En este momento, la persona espectadora se retrotrae al propio ojo, lo cual no le resta un ápice de espectacularidad, sino que incluso quizás acentúa cierto rango del deseo inflamado por el aura del “secreto”, que permite la expresión de ciertas cosas que *el ansia y el pudor*, y también los estigmas, a veces censuran.

Figura 10. “Ars Amandi”, de Raúl Miranda (2022a). Conjunto de screenshots realizadas entre 2013 y 2015 de un sitio erótico gay de cámaras de web. Video de 13 minutos y 16 segundos en formato 1920 x 1080, 1/5 que se acompaña de un audio en el que diversas voces masculinas testimonian experiencias sobre la sexualidad homosexual



Fuente: Registros del artista.

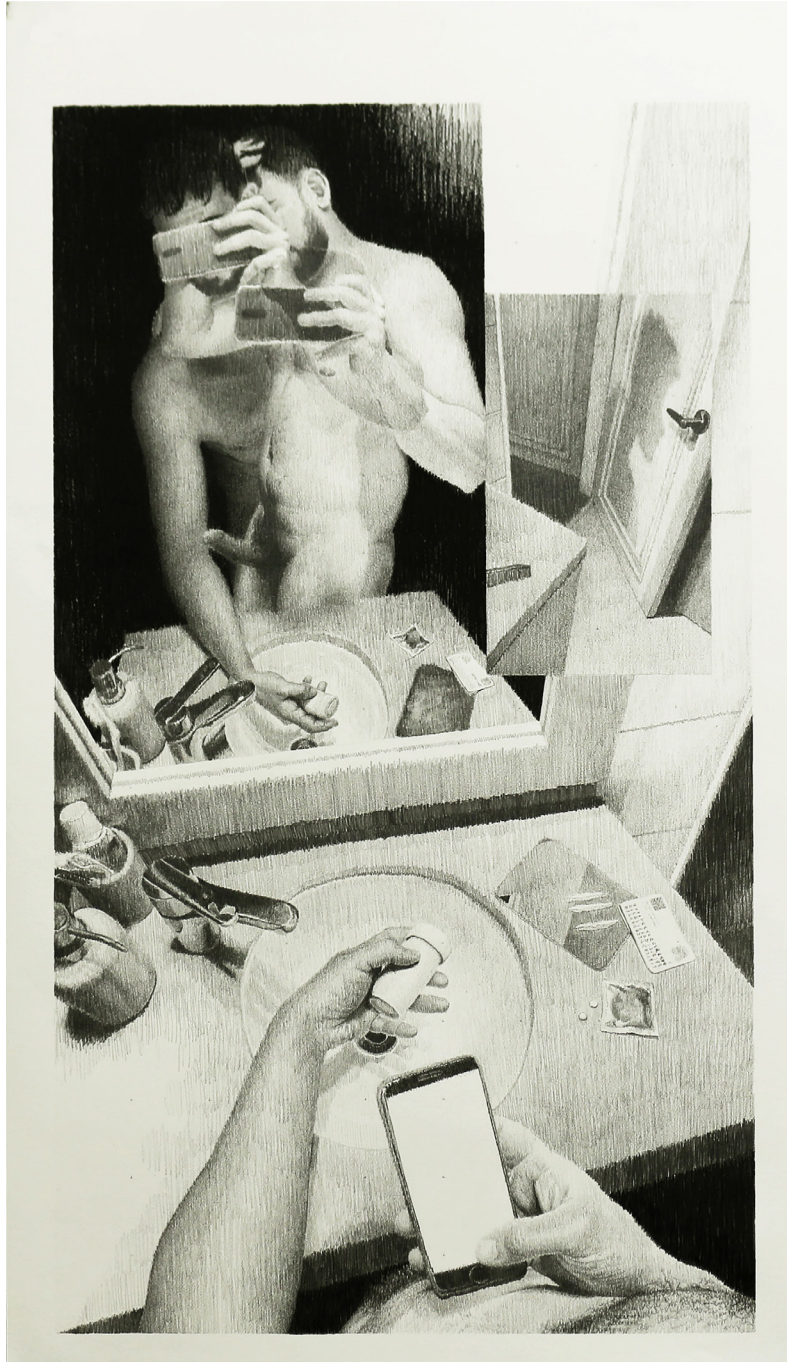
Luego, es preciso atender a las significaciones de la masturbación, actividad que viene cargada culturalmente de una serie de estigmas. Dentro del espectro masculino, y aunque desde la segunda mitad del siglo XX la masturbación es asumida dentro un promedio como “usual”, de alta “frecuencia” o “rutina” (Morgan, 2020), se promueve también el estereotipo del *pajero* (que proviene del imaginario heterocis), el cual alude a un hombre aburrido y falto de atractivo sexual (Radrigán, 2021b). Por otra parte, y como efecto de una sucesiva instalación en la escena social de discursos de activismo gay masculino, en especial desde la década de los 80 del siglo pasado, la masturbación ha adquirido incluso una connotación emancipatoria al considerarse como una práctica al servicio de la libertad, la autonomía y la rebelión (Laqueur, 2007). Con todo y en cualquiera de sus espectros, resulta innegable la persistencia de una serie de mitos en torno a la práctica como, por ejemplo, la idea de que en los varones opera como parte de un “instinto” o de una “animalidad” (Valdés, s. f., p. 6), aspecto que predomina hasta hoy como fuerte creencia en las narraciones masculinas respecto a la gestión del deseo.

Ahora, y volviendo al tema de las performatividades de la masturbación, hay que recordar que, si hoy el ojo humano es en verdad un ojo *cyborg*, cámara-celular, las potencialidades de esta intimidad masturbatoria cambian, no solo en la posibilidad del registro y consiguiente reproducción del acto, sino también en sus condiciones prácticas de, que instalan constantes variables para la generación de un *porno- docu- reality de uno mismo*:

Evidentemente, hacemos una exposición voluntaria de nosotros mismos en las pantallas, seleccionando aspectos de nuestra intimidad que queremos –y a un punto necesitamos– mostrar, con el fin de constituirnos “como una subjetividad visible”, aceptada y consumida por otros que se muestran de igual modo y “anhelan curiosear y consumir vidas ajenas”. (Sibila, 2008, p. 92)

Así, articulamos altas plasticidades de nuestros cuerpos y manejamos un cierto poder con respecto al otro (después de todo fuimos responsables de escogerlo en el *mercado*), generándose un espectáculo que exacerba el narcisismo y, en consecuencia, reafirma un modelo afectivo sustentado en la necesidad de ser mirado y ser validado: *voyeurismo y exhibición*. (Radrigán, 2021a, pp. 49-50)

Figura 11. “Ansia” de Ignacio Henríquez (2022a)



Fuente: Registros del artista.

Autenticidad

En adición a lo anterior, hay que recordar que las cámaras hoy no registran solo imágenes-cuerpo, sino también sonoridades y, con ello, enunciaciones. Principalmente a través de redes sociales (primando la red Instagram), los artistas realizaron a su círculo de conocidos una serie de preguntas:

- ¿Quién fue la primera persona que te gustó?
- ¿Qué te gustó de esa persona?
- ¿Ves un patrón en tus gustos?
- ¿Has pagado o pagarías por sexo y por qué?

Las respuestas, registradas en breves cápsulas de audio, suenan acompañando el video “Ars Amandi” de Miranda y, en ellas, se escuchan diversas narraciones que hacen especial énfasis en las primeras construcciones del deseo de personas homosexuales. A continuación, se presentan algunos ejemplos:

él estaba ahí con pantaloncillos muy cortos, haciendo ejercicios de resistencia. Tenía la potencia de una bestia y la soberbia que solo se puede tener a esa edad. Rubio, fornido, parecía un cliché renacentista. Hermoso, poderoso, me revolvió la guata. Nunca me había calentado un hombre. Una sensación horrible recorrió mi cuerpo (Marchant, 2022d, mins. 2:23 a 2:38)

Llegó un compañero nuevo con como con una expresión de género muy particular, con, tenía muy andrógino los labios muy rojos, el pelo le caía por la cara. Unos ojos muy lindos, un esqueleto muy particular, como cuando uno es adolescente o ya un poco más grande, yo creo como como unos huesos como creciendo, pero delgados, como, creo que tenía un esqueleto y una postura y una forma de moverse muy particular y muy bonita y era muy sensible. Le gustaba la poesía y la ropa también le caía de una forma muy particular y me acuerdo que me lo encontraba muy atractivo, muy atractivo y no sé me acuerdo unas piernas particulares, una corporalidad también muy linda, tenía ahí como una expresión de género particular, pero como una algo masculino como por debajo también muy muy lindo muy atractivo. No pasó nada, años después y año después después sí, años después estuvimos juntos. (Marchant, 2022d, mins. 12:23-13:43)

Más que el contenido de los audios, el cual tiene la particularidad de remitir principalmente a recuerdos visuales y sensaciones del deseo, lo que es importante, en relación con el tema de la autenticidad, son las formas de modulación en las que las respuestas se expresan. Estas van desde la utilización cotidiana de la voz en un mensaje de chat hasta impostaciones o tonalidades en el lenguaje que recuerdan narraciones testimoniales propias del género documental o los monólogos de teatro. En ellas, se identifica la exigencia puesta en el sujeto de hacer un recorte de su propia vida, un encuadre y una selección de un momento particular e íntimo que será expuesto ante otros.

Esto nos permite reflexionar directamente sobre la definición contemporánea de la autenticidad, cuestión que hoy debemos entender como un campo en el cual se friccionan y transan las lógicas de lo público y lo privado, lo digital y lo análogo, lo secreto y lo compartido. Especialmente, ante el desarrollo de la web 3.0, se puede decir que la autenticidad se juega en un entramado representacional en el que ya no prima el ser ni el actuar, sino más bien un *aparecer* (Radrigán, 2021a). Con esto emerge una nueva densidad performativa, donde los signos de representación de lo “auténtico” son también codificados y asociados a la muestra de aspectos particulares e íntimos, al compartir selecciones y preferencias personales, a la exposición de opiniones “sentidas”. En definitiva, se pide constantemente que “hagamos de nosotros mismos” (Prada, 2015, p. 157). En este sentido, es posible hablar de una verdadera *puesta en escena* de la identidad que demanda de una exposición constante en la red de aspectos *novedosos, populares y originales*.

Por esta razón, cabe preguntarnos por la particularidad de las *performances* digitales gay del afecto y la sexualidad para verificar cómo ellas también son fruto del devenir del consumo, el pop y la cultura digital. Efectivamente, estas influencias marcan las señas de la representación y del juego en la búsqueda por la identidad. Al respecto, señala Marchant:

Los títulos “Vete antes que yo”, “Mírame solo una vez”, y “Has abrazado lo mismo que yo” son trozos de canciones que sonaban durante mi adolescencia, letras que sin ese propósito se integraron en mi pequeña comunidad maricona de Rancagua como himnos secretos, como si los autores hubieran dejado en código estas llaves de complicidad para una época en que la representación LGBTQI+ en los medios masivos era escasa. Recurrimos a sobrecargar estas músicas con significados íntimos que solo estaban ahí para que nosotros pudiéramos jugar al romance como lo hacía la mayoría. (Marchant, comunicación personal, 5 de junio 2023)

A su vez, reflexionan los artistas sobre la relación entre mercado y autenticidad:

“Maricón”, “Raro”, “Queer”, “Cola”, “Marginal”, “Gay”, son palabras antaño ofensivas, y luego politizadas, resignificadas, como los cuerpos que han padecido y sufren las agresiones verbales y físicas por su oposición a la estandarización del deseo heteronormado. Hoy, a pesar de los resabios imborrables de la violencia original, han devenido, en su nueva acepción, como conceptos transables de la cultura y el arte. Todo tiene precio, todo es recuperado por el mercado, la intimidad es vendida o regalada en ausencia de un intercambio simbólico. Soy mercancía y tengo precio en plataformas de redes sociales, dónde [*sic*] aparezco y círculo [*sic*] con la imagen digital de lo que anhelo ser. (Miranda et al., 2022b, citados en Calfuqueo & Flores, 2022, párr. 6)

La autenticidad, así, parece hoy conjugarse como una nueva exigencia: para ser “auténtico” hay que “parecerlo” y “aparecer” de ese modo actitudinal y corporalmente frente a los otros a través de formas específicas. Aquí surgen tres procedimientos que a su vez se reconocen en las tres autorías de la obra: la pose, el recorte (encuadre o selección) y la exageración. Si bien cada una de estas estrategias se entrelaza en las diversas obras, se pueden identificar precisamente en los dibujos de Henríquez, donde la pose de espacios y cuerpos en escenas íntimas es reconocible en códigos visuales que se consideran como verdaderas “postales de recuerdos que transitan entre la soledad y el desasosiego” (de Sarmiento, 2023, párr. 4). El recorte es evidente en el acto selectivo que hace Marchant de las manos como símbolo de poder y gestualidad sexual, del mismo modo que en la elección del material, cuya “dureza y frialdad” tienen, de acuerdo con de Sarmiento (2023), dos sentidos:

la impersonalidad de la penetración –y hasta el fisting– de encuentros fugaces y a veces anónimos a través de apps de citas, y el juicio moral de una sociedad como la nuestra a lo que se aleje de lo hétero-patriarcal. De esta forma, unos dedos penetrativos pueden volverse un pantocrátor –igualmente penetrador. (párr. 6)

Por último, las exageraciones evidentes de los cuerpos en las fotografías de Miranda “nos enfrentan con qué cuerpos la sociedad enseña a valorar, y cuáles no, lo cual corre paralelo a qué le damos visibilidad y valor; y qué queda dentro (y fuera) de nuestros relatos, historias e imaginarios” (El Gocerío, 2023, párr. 2). Si regresamos al plano del recuerdo y el

inconsciente mencionado antes, es interesante pensar en los mecanismos de selección que quizás el cerebro realiza para recordar/olvidar y cómo incluso estos se encuentran mediados por las codificaciones tecnológicas y sociales.

Conclusiones

Se han planteado en este texto una serie de lecturas críticas en torno a las mediaciones tecnológicas del deseo homosexual, a partir de un estudio de la exposición “De Ansia y Pudor”. Tal como se señaló al inicio, el propósito de este artículo no ha sido llegar a conclusiones que puedan interpretarse como lecturas objetivables, rígidas o necesariamente lógicas en torno a las problemáticas propuestas. Desde esta perspectiva, algunas de las tentativas que se instalan como parte de la hipótesis se ven respondidas de forma amplia: la sexualidad *queer*, como experiencia mediada por las tecnologías de la web 3.0, se encontrará determinada por una serie de codificaciones y normativas sobre las cuales es posible reflexionar estéticamente a través de diversas estrategias visuales de arte contemporáneo como las desplegadas en esta muestra.

En relación con las preguntas investigativas, se puede señalar, en primer lugar, que el rol de las tecnologías en la diagramación actual del deseo homosexual resulta protagónico, no solo en el sentido anteriormente descrito, sino también en la instalación de estéticas y codificaciones específicas del mundo *queer*. En este sentido y atendiendo a la segunda pregunta planteada al inicio del escrito, se evidenció cómo especialmente las lógicas del porno y la relación con el teléfono celular (cámara, aplicaciones de citas, etcétera) resultan clave en el establecimiento de cánones de belleza masculina, modos y expectativas de comportamiento con otros y en soledad, formas de encuentro y vinculación, objetualización del cuerpo y muchos otros más. Con todo, la zona de los afectos y particularmente de la intimidad y la amistad resultan espacios afectivos de vulnerabilidad en torno a los cuales es relevante reflexionar.

Seguidamente, pensando en el rol del arte contemporáneo como esfera de sentido, es posible concluir que la experiencia estética, que desde este territorio surge, permite generar reflexiones y entendimientos sobre un contexto en debate: en este caso, el tema del deseo como nodo de tensiones entre lógicas comerciales, audiovisuales y digitales. A través de los diversos procedimientos creativos empleados, la exposición logra que se tome una conciencia crítica y sensible respecto al uso de las tecnologías y su incidencia en los deseos y afectos del mundo gay. En relación a ello, un aspecto particular es la conciencia expresa

sobre los mecanismos de tecnificación y codificación de la apariencia y las performatividades del afecto y la sexualidad, lo cual no se expresa en términos confrontacionales, sino dialógicos y en asunción de la sociedad de los simulacros.

Para finalizar, y abriendo nuevas líneas de sentido, podemos preguntarnos por modos de “escapar” o “subvertir” estas codificaciones, que en sus niveles extremos ciertamente pueden atraparnos e impedirnos el goce del flujo orgánico propio de la actividad sexual –más allá de toda mediación y las capas de estímulos de lo digital–. Una salida interesante que gatilla esta exhibición tiene que ver con un particular acercamiento a la sensibilidad, que en este caso específico se ha vinculado a la vulnerabilidad.

Volviendo una vez más al cuerpo, se puede apuntar a cómo en todas las obras de esta muestra se infiltra una sensación asociable a una corporalidad despojada, a una especie de vaciamiento parecido al estado que emerge luego de una actividad física intensa o después de un orgasmo. Esa suerte de estado neutro a la que de algún modo paradójico también se ingresa luego de estar mucho rato haciendo *scroll* en una pantalla, o viciado luego de horas de pornografía, donde el cerebro parece apagarse. Quizás ese “retorno” a la materialidad, al tacto de la caricia, de la piel con la sábana, de la sensación de la risa que se activa como signo cómplice, nos contacte con un espacio de experimentación para los vínculos sexuales y/o afectivos que es fundamental recuperar.

Referencias

- Alfaro, P. (2020). Luces, cámara, ¡masturbación! La sexualidad como discurso exotizante en Barbarella (1968) e Ixcanul (2015). *ESCENA. Revista de las artes*, 80(1), 247-261. <https://doi.org/10.15517/es.v80i1.42484>
- Azar, M. (2014). La industria del porno. Cine, tecnología y sexualidad. *Apuntes de investigación del CECYP*, XVII(24), 123-139. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4901829>
- Benavides, D. (2019). Política y resistencia. El jardín de las sexuales periféricas. *Revista Bricolaje*, 5, 71–77. <https://revistabricolaje.uchile.cl/index.php/RB/article/view/54244>
- Calfuqueo, S., & Flores, M. (2022). *De ansia y pudor: variaciones sobre cierta construcción del deseo*. Galería Espacio 218, Santiago de Chile. <https://artishockrevista.com/2022/12/25/de-ansia-y-pudor-variaciones-sobre-cierta-construccion-del-deseo/>
- Camerlo, S. (2022). *Arte y disidencia sexual*. Diseño Editorial.
- Cortés, J. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Editorial Anagrama.
- Díaz-Benítez, M. (2013). El quehacer porno en la construcción de imágenes de espectacularidad. *Memoria y Sociedad*, 17(34), 92-109. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoyosociedad/article/view/8309>
- El Gocerío. (2023, 10 de enero). *Afectos transgresores: la amistad queer como testimonio personal, colectivo y político*. <https://www.elgocerio.cl/2023/01/10/afectos-transgresores-la-amistad-queer-como-testimonio-personal-colectivo-y-politico/>
- Espacio 218. (2022). *Descentrar*. <https://www.espacio218.com/proyectos>
- Eposito, R. (2017). *Personas, cosas, cuerpos*. Editorial Trotta.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Guasch, O. (2016). Cuerpo, género y sexualidad: políticas biológicas y diversidad sexual. En J. M. Valcuende, P. Vásquez, & M. J. Marco (Coords.), *Sexualidades: represión, resistencia y cotidianidades* (pp. 39-52). Aconcagua Libros.

Henríquez, I. (2022a). *Ansia*. Registros del artista.

Henríquez, I. (2022b). *Dibujos 1*. Registros del artista.

Henríquez, I. (2022c). *Dibujos 2*. Registros del artista.

Henríquez, I. (2022d). *Oasis*. Registros del artista.

Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz Editores.

Laqueur, T. (2007). *Sexo solitario. Una historia cultural de la masturbación*. Fondo de Cultura Económica.

Martinelli, L. (2016). *Fragmentos de lo Queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Marchant, M. (2022a). *Afección I (vete antes que yo)*. Registros del artista.

Marchant, M. (2022b). *Afección III (mírame sólo una vez)*. Registros del artista.

Marchant, M. (2022c). *Afección IV: no puedes (des)tocar*. Registros del artista.

Marchant, M. [mique marchant] (2022d, 17 de octubre). *Sobre la circulación de la intimidad* [video]. YouTube. <https://youtu.be/Jzi0HSt2SIA>

Miranda, R. (2022a). *Ars Amandi*. Registros del artista.

Miranda, R. (2022b). *Daniel Turgente*. Registros del artista.

Miranda, R. (2022c). *Estamos felices*. Registros del artista.

Miranda, R. (2022d). *I&M deformados 1, 2 y 3*. Registros del artista.

Miranda, R. (2022e). *Joché de espalda*. Registros del artista.

Miranda, R. (2022f). *Jotapé Turgente*. Registros del artista.

Miranda, R., Marchant, M., & Henríquez, I. (2022a). *C/L con lugar*. Registros de los artistas.

- Miranda, R., Marchant, M., & Henríquez, I. (2022b). Programa de obra “De Ansia y Pudor: variaciones sobre cierta construcción del deseo”. Galería Espacio 218, Santiago de Chile.
- Montero, V. (2015). *Arte de los medios y transformaciones sociales en Chile durante la “transición política” (1990-2014)* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66922>
- Morgan, C. (2020). *Encuesta Nación Placer*. Relaciones inteligentes. <https://relacionesinteligentes.com/wp-content/uploads/2021/03/Nacion-Placer-1.pdf>
- Perniola, M. (2011). *La Sociedad de los Simulacros*. Amorrortu Editores.
- Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* (2ª ed.). Editorial AKAL.
- Preciado, P. (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Editorial Ópera Prima.
- Radrigán, V. (2019). Performatividades digitales del afecto y la sexualidad *on/offline*. En R. Zúñiga (Ed.), *La estela de las cosas: imágenes y exterioridad* (pp. 47-55). Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.
- Radrigán, V. (2021a). Pajas muy pajeras. Masculinidad hegemónica, tecnologías y masturbación. *Revista Hybris*, 12(2), 75-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8348035>
- Radrigán, V. (2021b). *Siento mariposas en el celular. Cuerpo, afecto y sexualidad en dating apps*. Editorial Oximoron.
- Radrigán, V. (2023). Placeres tecnosexuales. Claves hacia la comprensión de la sexualidad humano-máquina. *Revista Ciencia y Sociedad*, 48(1), 9-32. <https://doi.org/10.22206/cys.2023.v48i1.pp9-32>
- De Sarmiento, N. [@nicodesar]. (2022, 30 de diciembre). *De Ansia y Pudor: variaciones sobre cierta construcción del deseo*. Instagram. https://www.instagram.com/p/CmzZt-L9OGPv/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

Valdés, T. (s. f.). *¿Existe una sexualidad chilena?* FLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Valdes.pdf>

Zapata, M. (2018). Transculturación y transexualidad: arte y cultura *queer*. Latinos por el mundo. *Babel*, 37, 165-177. <https://journals.openedition.org/babel/5196>