

## ANIMALES (IM)PUROS: LA MONSTRUOSIDAD ARROJADA AL CAMPO VISIBLE

Romina Lapi - Eva Noriega

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

### Resumen

La producción y el control de cuerpos en la actual era deben pensarse en el marco de las nuevas tecnologías biopolíticas del capitalismo tardío posfordista. La pornografía es, en este sentido, una técnica de subjetivación y disciplinamiento heteronormativo, el costado marginal de las industrias culturales que ni la Academia ni el mercado del arte se atreven a abordar. En este panorama negacionista de la normativización de nuestros cuerpos y frente a una vertiginosa pornificación de la cultura, Albertina Carri retorna sobre su cortometraje *Pets* (2012) esta vez en la forma de un proyecto transmedial y multicanal que se erige como un monstruoso manifiesto político, una denuncia al capitalismo misógino que se transforma en movimiento de resistencia a los dispositivos normativos del poder. *Animales Puros* es una *antifilosofía* sonorovisual que subvierte y reivindica la categoría biopolítica de monstruosidad.

### Palabras clave

Animales Puros - Albertina Carri - Performance - Pornografía - Monstruosidad

*El mercado del arte quiere porno,  
pero no lo quiere cuando viene del feminismo.  
Cada cosa en su sitio.*

Paul Preciado

Tres cuerpos monstruosos se yerguen delante de una pantalla en la que se suceden imágenes pornográficas. El montaje recusa de todo placer obvio y directo del consumidor en un momento histórico en el que asistimos a una vertiginosa pornificación de la cultura. Entre testimonios de entrenadores de animales para cine y un volumen científicista de patologías humanas (que bien podríamos llamar inventario de anomalías)

monstruosidades), una situación se repite una y otra vez hasta el cansancio. En un registro fílmico en blanco y negro, un perro practica cunnilingus a una joven de expresión poco feliz (que es decir muy poco del horror y la aversión que nos transmite la expresión de su rostro). El relato sonoro que profesan los cuerpos, que en un ejercicio constante de reflexión cinematográfica denuncia la destrucción de subjetividades que ha hecho norma el semiocapitalismo, nos devuelve una y otra vez al inexorable presente de la sala y de nuestros cuerpos. La experiencia deja el propio organismo trémulo y sin aliento.

La obra referida es *Animales Puros*, de Albertina Carri, presentada durante la última Bienal de la Performance BP.17. La artista que franqueó los límites entre la ficción y el documental en el campo cinematográfico argentino con su obra *Los Rubios* (2002), pero también la que se atrevió a expandir el cine nacional en una instalación multipantalla (*Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*, 2015) y luego a continuar la experimentación con el lenguaje a la que nadie, y hace tiempo, retornaba luego de las prácticas del mítico Godard (*Cuaterros*, 2016), se inmiscuye esta vez en un proyecto en el que (ex)pone literalmente el cuerpo. Si la obra de Albertina se distingue por la prolongación y la recurrencia - si *Los Rubios*, *Operación Fracaso* y *Cuaterros* pueden leerse como las fibras forzosamente ineludibles que confeccionan un mismo tejido (acaso aún no enteramente finalizado) en tanto encuentran un recorrido que les es afín y en el cual cada uno retoma y potencia la (im)posibilidad de (re)construcción de la subjetividad a partir/y de la memoria (un análisis que quedará para otro escrito) - *Animales Puros* no es la excepción. La obra retoma el trayecto iniciado allá por el 2012 con *Pets*, un cortometraje realizado íntegramente con material de archivo (el primero<sup>1</sup> de una incursión cada vez más recurrente de la artista por devolver al presente imágenes filmadas por otros/otras y hace tiempo olvidadas). En aquel audiovisual, el montaje de diferentes situaciones pornográficas de los años '20 y '70, en el que cuerpos femeninos son producto de una objetivización pornográfica que se lleva adelante aún con la notoria disconformidad de las participantes<sup>2</sup>, en contrapunto con un afable relato sonoro que es la expresión y explicación didáctica de un placer genital que no tiene como fin último el orgasmo, ese "efecto paradigmático de la producción-represión heteronormativa que fragmenta el cuerpo y localiza el placer" (Preciado, 2002: 31), denuncia la misoginia y normativización del cuerpo (siempre) femenino de las representaciones pornográficas, y expone la diferencia corporal-genital como la ley (normativa) que dictamina que el acceso de estos cuerpos a la sexualidad está dada, única y exclusivamente, por la penetración de un pene de carne.<sup>3</sup> Incluso el de un perro.

---

<sup>1</sup> Diferimos aquí con Emilio Bernini, quien encuentra el inicio de esa incursión en la instalación de la artista. Cfr. Bernini, Emilio. "Salir del cine. *Investigación del Cuatrerrismo, Cuaterros, Animales Puros* y la cuestión del archivo". *Kilómetro 111* (13). Buenos Aires, junio 27 de 2017.

<sup>2</sup> A este material pertenece la práctica zoofílica mencionada en el párrafo de apertura del presente texto.

<sup>3</sup> "Nos encontramos en una ecología farmacopornográfica particular: en nuestra actual configuración somatopolítica del género sólo las bio-mujeres, las techno-mujeres y los gays son contemplados como *cuerpos potencialmente penetrables*, del mismo modo que sólo los bio-hombres se presentan y son representados

Es la actual *era farmacopornográfica*<sup>4</sup>, al decir de Preciado. "Industrias [que] instituyen modelos de masculinidad-femineidad, decodifican comportamientos, incitan placeres, organizan y controlan prácticas de (auto)subjetivación" (Cano, 2015: 91). La producción disciplinaria de la sexualidad y de los cuerpos femeninos propia de la industria pornográfica *mainstream* deviene en *Pets* una práctica de contra-productivización que, en un mismo movimiento, evidencia y desplaza la estructura reguladora de cuerpo-sexo-género. Una práctica de resistencia que decididamente se afianza y vigoriza en *Animales Puros*. El gesto más audaz de Albertina Carri parece haber sido encontrar el instante en que la joven mira detrás de cámara, fuera de cuadro, para extraernos de ese dispositivo masturbatorio heterocentrado, de esa sexualidad transformada en espectáculo, y arrojarnos a la deconstrucción biotecnológica de la representación. Es precisamente en ese gesto que *Animales Puros* tiene su origen en tanto proyecto multicanal.

Una oda al dispositivo cinematográfico o de cómo Carri hija milita la expansión del cine

Si pensamos en la estrategia crítica e interventora de las imágenes, en la suspensión de la función masturbatoria propia de esa prótesis que es la pornografía, en la condición de "arte en vivo" y en ese espíritu de desmaterialización del arte, diríamos que estamos en presencia de una performance pospornográfica. Pero, como en toda obra de Albertina Carri, las etiquetas se tornan insuficientes para denotar la cruce de géneros y lenguajes que hacen a su estilo autoral y cuyo encorsetamiento deja algo del orden de lo transmediático por fuera de toda definición/clasificación. Frente a este texto-cuerpo transmedial que reivindica con frenesí un "mundo monstruoso sin géneros" (Haraway, 1991: 310), no sólo no creemos pertinente sino que incluso nos negamos rotundamente a aplicar esa tecnología biopolítica de normalización y disciplinamiento que es la asignación de género, un ejercicio de inteligibilidad, de *coherencia*, a una obra que desborda y desboca. Aún más, proponemos una Academia monstruosa y sin géneros que se desembarace de sus cargas y obligaciones, devenga feminista, y aborde todas aquellas *basuras culturales* que son productoras de subjetividad, disciplinamiento y normativización de nustrxs cuerpxs:

"Asistimos a una saturación pornográfica (en la representación, en los modos de consumo y distribución de la imagen) y, sin embargo, esta saturación viene acompañada por una rigurosa opacidad discursiva. La pornografía no está aún considerada como un objeto de estudio ni cinematográfico ni filosófico. Al desprecio académico que suscita la pornografía considerada como *basura cultural*, se añade la fuerza de lo que podría denominarse *la hipótesis del masturbador imbécil*, según la

---

como *penetradores universales naturales*. Esta división política de cuerpos produce sucesivas segmentaciones del espacio social en términos de género". (Preciado, 2008a: 207).

<sup>4</sup> Cfr. Preciado, Paul. *Testo Yonqui*. Madrid. Espasa Calpe. 2008.

cual la pornografía es el grado cero de la representación, un código cerrado y repetitivo cuya única función es y debería ser la masturbación acrítica -siendo la crítica una traba para el éxito masturbatorio." (Preciado, 2008b: 42-43).

Dicho esto, se hace necesario volver sobre *Animales Puros*. La tradicional frontalidad renacentista propia del dispositivo cinematográfico es mantenida en una obra que flexibiliza y multiplica sus espacios, no ya únicamente virtuales - en 5 imágenes simultáneas como la artista hiciera en *Investigación sobre el cuatreroismo* (2015) - sino también físicos: el de proyección, el de trabajo (el escritorio como lugar de filmación-edición) y el de la performance como lugar de acción conjunta. De la mano de Paula Kleiman y de la visión de Rosario Castelli, la performance aquí sobreviene *live cinema*<sup>5</sup> (live painting-live montage), y (¿por qué no?) película mental<sup>6</sup>. Kleiman mezcla archivos pornográficos (entre ellos fragmentos de *Pets*), entrevistas a entrenadores de animales para cine y castings de actores haciendo de animales con el registro de un viejo catálogo francés sobre patologías humanas que Castelli realiza en el momento. Pero hay un tercer recurso puesto en juego: un relato poético, lascivo, reflexivo, sagaz, injurioso; en fin, un manifiesto que concede cierta estructura a la obra (no porque sea del orden de lo lineal sino porque todo relato oral, como toda escritura es, técnicamente, lineal). El relato proviene del cuerpo de Carri, irrumpe en el espacio y franquea la distancia que nos separa de la pantalla. Su voz hace carne las imágenes y nos imbuye. El cuerpo está allí, presente, en la escena misma, sobrellevando la violencia y bestialidad de las representaciones que se suceden en pantalla.

La representación del universo que con caracteres propios signa el cinematógrafo, la originalidad que hace de esa interpretación no un reflejo o simple copia de la materialidad orgánica sino un sistema distintivamente individualizado, al decir de Epstein, esa compleja máquina de visión que permite ver en la naturaleza fenómenos que la visión humana no podría revelar y que obliga a pensar aspectos de otra forma imperceptibles, es aquello que le permite a Carri encontrar el gesto del fuera de cuadro en que la chica clama por conmiseración y que es el origen de *Animales Puros*.<sup>7</sup> El funcionamiento mecánico inherente al dispositivo cinematográfico por el cual *encuadrar es siempre esconder es*

<sup>5</sup> Cfr. Makela, Mia. "La práctica del live cinema". Disponible online en: [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=44](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=44). Consultado el 19/0/17 a las 23:46.

<sup>6</sup> Al decir de Collado: "una *experiencia cinematográfica* desconectada entera o parcialmente de la forma y soportes físicos tradicionales del medio" (Collado, : 32). Nos referimos aquí a la estructura que confiere la voz de Albertina a las imágenes y sonidos, y que podrían asemejar una película en la mente del espectador.

<sup>7</sup> "...observé con lente macroscópico el gesto de las esclavas hasta encontrar el gesto del fuera de campo, el gesto del amo que ordena. El fotograma en que la chica muda de todo mutismo pide compasión y la cámara no se inmuta es un instante en que el fuera de cuadro entra con la virulencia de una pija parada que nadie desea. Ella mira detrás de cámara con ojos que imploran y dos segundos después baja la mirada y acaricia al perro. Esa fue la orden que le dieron, eso le indica la pija que a ella no le genera ningún alegre interés sino más bien una inclinación al terror. Ese supuesto instante extradiegético es el rastro de lo que buscaba, es el rastro que me lleva a nombrarlo todo de vuelta y llamar entonces ese corto anónimo "Pets" por lo doméstico del asunto. Más adelante, cuando el proyecto se convierta en multicanal [...] lo llamaré "Animales Puros". (Carri, 2017).

aquí instancia de denuncia. La aterrorizada mirada pone en evidencia el fuera de cuadro, un detrás de cámara, y con ello la condición de artificialidad y construcción de la situación de enunciación,<sup>8</sup> de un sexo que se pretende verdadero pero que de ninguna forma lo es. Ese rector de espacio-tiempo que ha sido registrado, esa joven sentada sobre una alfombra, con su cuerpo descubierto y unos zapatos de taco bajo, que mira hacia fuera de cuadro, ese gesto que precisamente ha sido embalsamado de la muerte y para la eternidad, arroja lo no visto al campo visible con una violencia sin precedentes: la imposición de una supremacía masculina que no se plantea la noción de consentimiento.<sup>9</sup> El gesto es certificación de las prácticas de regulación sexo-genéricas y de la *precariedad* como condición políticamente impuesta. Es la huella del suplemento que desborda la puesta en espectáculo.<sup>10</sup>

El afán de Albertina devuelve el archivo a la vida y lo restituye al presente, actualiza un documento ignorado y que, de lo contrario, permanecería aún hoy y junto a tantos otros en los márgenes de la mudez, la sordera y la ceguera esperando por alguien que lo tome a su cargo. En ese *traer al presente* que los cuerpos en escena ejercitan, el archivo se expande y se hace voz de un reclamo por condiciones que hagan la vida más vivible. La denuncia, que en primera instancia es del abuso que subyace a los modos de producción de la industria pornográfica, acusa también los fallos e injusticias de las instituciones políticas y socio-económicas. En el actual contexto político-social de recrudescimiento de políticas neoliberales que vive la Argentina, caracterizado por la fragmentación social y un retroceso en materia de derechos humanos, la performatividad de los cuerpos de Albertina Carri, Paula Kleiman y Rosario Castelli se torna un acto expresivo de significación política. Una denuncia que no es reciente sino que atraviesa la Historia y la(s) historia(s), pero también la obra de Carri (hija). En su presencia los cuerpos reclaman (y ejercen) un *derecho a la aparición* que, en el alegato oral, encuentra resonancias en las producciones artísticas previas de Albertina e influencias de la obra de Carri padre.

Frente a una estructura de dominación que atribuye expresión legítima únicamente a determinados cuerpos y en ese mismo movimiento de labor normativa signa a (lxs) otrxs

---

<sup>8</sup> "Recordemos a Jean Baudrillard, pero sin olvidar a Foucault, cuando caracterizaba a la visualidad pornográfica a partir de una maníaca obsesión por lo real: "[e]l único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal." (Giménez Gatto, 2016: 40).

<sup>9</sup> "El desafío lanzado por el cine a la muerte no depende sólo del hecho de que los cuerpos filmados se vean dotados de una cierta inmortalidad icónica. El desafío tiene que ver también con que un estado dado del mundo, transitorio por definición, instantáneo, frágil, corruptible, borrrable y siempre borrado, sea registrado, y por lo tanto salvado del borrramiento. Así es como el cine registra un enorme número de rectores en el espacio-tiempo del mundo; esos recortes hacen existir, junto al mundo que llamamos real, que nos mantiene dentro de su espacio tiempo, otros mundos en estado de huellas espectrales, otros espacios-tiempo en los que estamos, donde están los espectros de nuestros predecesores." (Comolli y Sorrel, 2016: 31).

<sup>10</sup> "Hay un suplemento que no sirve directamente a las formas controladas por el artista, que las desborda, que continúa afirmando una autonomía del mundo, en relación con su puesta en espectáculo. Algo está rodando solo: la máquina-cámara detenta un poder sobre el cual el artista o el técnico nada puede hacer. Es el desborde que también conviene denominar *cine*." (Comolli y Sorrel, 2016: 32)

como falsos, la monstruosidad aparece como forma de disidencia y de resistencia, como reivindicación de una mala vida (aunque no siempre gozosa) y destrucción de una normalidad imperativa. La monstruosidad, esa categoría biopolítica de disciplinamiento de sociedades<sup>11</sup> que segrega toda aquella *desviación* que atente contra la regularidad de las leyes instituidas, es aquí una apuesta por el *disvalor*, por esa amenaza que lleva en sí la transformación de la vida. El audaz ejercicio de "poner entre paréntesis a aquellos que el sistema niega o persigue" (Carri, 2011: 33) y que es nada menos que el legado del padre. El mostrarse monstruosamente de estas tres artistas es un acto de intrépida resistencia a la devastación de subjetividades que ha hecho (y hace) el semiocapitalismo, un acto por devolver la voz a todos aquellos que no la tuvieron, que no la tienen:

"Porque en definitiva soy eso, no soy más que el amo, del otro lado de la cámara pidiéndole a mis actrices que gocen, que chillen, que se disfracen, que se animalicen, que chillen todo lo que puedan para que la chica muda de todo mutismo recobre de una vez la voz."

dice Carri en una alusión a la instancia de producción de *Las hijas del fuego*, su próximo largometraje a estrenar. Pero si en esa aún obra-no-proyectada es el amo que ordena desde tras de cámara como ese otro amo (aunque de intenciones antagónicas) que ordenaba a la chica continuar acariciando al perro, y como muchos otros amos que ordenan pero que no se atreven a hacerse visibles, aquí Carri se *hace carne*. Carri, Kleiman y Castelli (ex)ponen el cuerpo por la chica privada de hacer oír su voz, por todxs aquellxs otrxs disciplinados y obligados a vivir en los límites de la reconocibilidad, por todos aquellos *animales puros* que han sido y son sacrificados para la supervivencia de un capitalismo misógino, racista, clasista y heteronormativo. La monstruosidad es reivindicada desde la propia carne y desde el discurso sonoro-visual, frente a la normativización corporal de las industrias culturales y, principalmente, de la industria pornográfica, que hace de los sujetxs-otrxs objetos de consumo:

"...eso se les hace a los animales puros, se los sacrifica para que la patota de Dios calme su ira normativa y organizada. A los impuros, a los que tienen picos, garras o se arrastran no se los mata, se los aleja del santuario. De cierto bajo formamos bandas o manadas como una propagación sin filiación ni producción hereditaria, una multiplicidad sin la unidad de un ancestro.

Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible. Oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexual."

<sup>11</sup> "Desde la perspectiva de Foucault, el monstruo es y sólo puede ser humano, ya que se trata de "una noción jurídica —jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza". (Torrano, 2015: 97).

En esta nueva obra que añadir a la historia de la teratología, la monstruosidad y la inestabilidad que ésta conlleva<sup>12</sup> se encuentran en 3 niveles diferentes que sólo pueden ser escindidos para su análisis. El primero refiere a los temas y figuras representados. En efecto, las tres artistas portan máscaras que animalizan sus rostros en una suma de propiedades usualmente discordantes entre ellas pero bien reconocibles (un hocico felino, un pico de pájaro, una nariz de cerdo en rostros de lana amarilla, rosa metalizado y turquesa respectivamente, entre otras). Luego, y dentro de este mismo nivel, están las imágenes que se suceden en pantalla. El catálogo científicista que signa el nivel de lo humano y el de anomalías-monstruosidades. Los actores animalizados. Etcétera. La estructura de la obra conforma el segundo nivel. Estamos aquí ante la presencia de una performance, de un arte que se desvanece en el mismo instante que es su producción y consumo. Pero la inestabilidad se encuentra también en los recursos puestos en juego. En la superposición de imágenes y en el ralenti que practica Kleiman en el montaje, que permite al espectador experimentar el propio cuerpo desde lo monstruoso y que compone el tercer y último nivel: el comportamiento de consumo.

Un barbijo nos ha sido entregado a los asistentes al ingresar a la oscuridad de la sala. Algunos lo llevan puesto, otros han decidido no hacerlo. Llegada la instancia del *devenir animal*, incluso quienes no tenemos la boca y nariz cubierta por esa máscara de tela y pese a la parálisis corpórea que nos ha generado la *antifilosofía* sonorovisual a la que asistimos (una parálisis de ninguna manera intelectual), sentimos una asfixia que nos impele a vivificarnos con la monstruosidad que contagian esos tres cuerpos extenuados luego de ofrecer semejante contienda a un sistema que a diario nos delega a un campo de irrealidad e ininteligibilidad y que se yerguen delante de la pantalla, ahora y finalmente, con el rostro descubierto.

La deconstrucción de las imágenes que realiza el montaje en la superposición, alternancia y repetición de los diferentes materiales (muchos de los cuales son la explicitación de instancias de producción audiovisual) junto a la resignificación que provee el relato oral, violenta el hábito de consumo pasivo con que inicialmente fueron concebidas las imágenes: esa *prótesis del masturbador imbécil* y la ilusión de realidad de cierto cine *mainstream*. Una obra que es el corte que la navaja practica al ojo en el cine de Buñuel y que aboga por una renovación. El cine, parece decirnos Carri en una solemne cita a Epstein, como esa máquina capaz de elaborar un pensamiento, una antifilosofía que enriquece la humana, como un "*órgano tecnológico [que] reinventa una nueva condición natural por la que todos somos discapacitados*" (Preciado, 2002: 133). En una era signada por lo protésico, el cine se erige como una compleja prótesis capaz de devenir en disciplinamiento corporal falogocentrista o, por el contrario, en desarrollo agudo de la visión y el pensamiento humanxs, es decir, en un órgano protésico capaz de fundirse a un nuevo nivel de organización y continuidad orgánica-inorgánica de los cyborgs post-humanos en los que ya no es posible distinguir dónde comienza el cuerpo y termina la

---

<sup>12</sup> Cfr. Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid. Cátedra. 1999.

prótesis. La máquina de visión cinematográfica, entonces, como prótesis de Carri, Kleiman y Castelli. O Carri, Kleiman y Castelli como prótesis de un cine expandido y ontológicamente impuro. En fin, una horda de cyborgs posgenéricos que convocan a la regeneración y (de)construcción de un mundo monstruoso.

"El día que el ojo del cine vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas", sostenía Luis Buñuel. Quizá ese día ya haya llegado y ha sido de la mano de estas tres colosales artistas, quizá estemos ante un mundo que arde en llamas aunque todavía no lo hayamos percibido. Si hay algo claro en todo esto es que Albertina nos ha dado un nuevo término con el que pensar su obra: monstruosidad. Porque hay algo del orden de esa herejía incómodamente transformista que despliega en cada una de sus obras y que lleva a preguntarnos qué le ocurre al mercado y a la crítica argentina que no celebra esa expansión del cine porno feminista y performativa en que ha incurrido unx de sus más brillantes y audaces artistxs contemporánexs.

## Bibliografía

BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós. 1990.

BERNINI, Emilio. "Salir del cine. *Investigación del Cuatrerismo, Cuatrerros, Animales Puros* y la cuestión del archivo". *Kilómetro 111* (13). Buenos Aires, junio 27 de 2017. Disponible online en: [kilometro111cine.com.ar/intervenciones/](http://kilometro111cine.com.ar/intervenciones/). Consultado el 09/07/2017 a las 23:15hs.

BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y la lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires. Paidós. 2017.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona. Paidós. 2007.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid. Cátedra. 1999.

CANO, Virginia. "Subversión narcótica y disidencia sexual: una lectura desde el sur de las tesis farmacopornográficas de Paul B. Preciado". *Mora* (21). Buenos Aires, 2015, p. 89-101.

CARRI, Roberto. *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires. Colihue. 2011.

COLLADO SÁNCHEZ, Esperanza. *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid. Trama. 2012.



COMOLLI, Jean-Louis y SORREL, Vincent. *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires. Manantial. 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. "Malas compañías: documento y espectáculo". *Cuadernos de Cine Documental* (3). 76-89. 2009.

CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. "Nuevo sexo y nueva carne. Erotismo, pornografía y nueva carne", en NAVARRO, Antonio José (ed). *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*. Madrid. Valdemar. 2002. p. 173-198.

DI BASTIANO, Malena. "Dominique Païni y el cine en el museo". *Metal* (1). La Plata, julio 2015, p. 72-78.

DURÁN CASTRO, Mauricio. *El cine como máquina de pensamiento*. Tesis (maestría en Filosofía). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

EPSTEIN, Jean. *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires. Cactus. 2015.

GARCÍA, Marialina y BARRETO, Meyken. "El video arte: apuntes para una historia y definición del género". *Miradas*. La Habana, EICTV, 2006.

GIMÉNEZ GATTO, Fabián. "Pospornografía de autor" y "Pornografía expandida". *Pospornografías*. (Versión en pdf previa a la impresión). 11/01/16.

HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid. Cátedra. 1995.

MACIEL, Katia. "El cine tiene que volverse instrumento. Las experiencias de cuasi-cine de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida." *Arkadín* (3). La Plata, 2011, p. 33-40.

MAKELA, Mia. "La práctica del live cinema". Disponible online en: [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=44](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=44). Consultado el 19/06/17 a las 23:46.

PRECIADO, Paul. "Museo, basura urbana y pornografía". *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, (64). 2008b, p. 38-67.

PRECIADO, Paul. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid. Opera Prima. 2002.

PRECIADO, Paul. *Testo Yonqui*. Madrid. Espasa Calpe. 2008a.

TORRANO, Andrea. "La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico". *Ágora. Papeles de filosofía* (34/1). 2015, p. 87-109.

VIRILIO, Paul. "La máquina de visión". *La máquina de visión*. Madrid. Cátedra. 1998.

## Filmografía

### *Los Rubios* (2003, Carri)

Albertina Carri, *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*. Sala PAYS, Parque de la Memoria, C.A.B.A., 04 de septiembre al 23 de noviembre de 2015.

Albertina Carri, *Investigación sobre el Cuatreroismo*. Sala PAYS, Parque de la Memoria, C.A.B.A., 04 de septiembre al 23 de noviembre de 2015.

### *Cuaterros* (2016, Carri)

Albertina Carri, *Animales Puros*. Centro Cultural Paco Urondo, Bienal de Performance BP.17., C.A.B.A., 16 de mayo de 2017.

### *Las hijas del fuego* (en posproducción, Carri)