

#14

DE LA FOTOGRAFÍA Y SU CAPACIDAD AFEPTIVA

Núria Calafell Sala
CIECS (CONICET y UNC)



Resumen || El presente trabajo quiere reflexionar acerca de los vínculos que en algunas representaciones artísticas se dan entre el concepto entendido como idea, el percepto y la ideología que lo atraviesa, y, finalmente, el afecto o sensación. Para ello, se estudiarán algunas imágenes fotográficas que aparecieron en la red social Facebook representando el mundo de los partos respetados o humanizados, y se intentará comprender a través de la teoría de los modelos de mundo propuesta recientemente por Manuel Asensi, por qué algunas de ellas recibieron la denuncia anónima y la posterior censura de la misma.

Palabras clave || Fotografía | Silogismo afectivo | Afepto | Modelos de mundo | Parto respetado | Cuerpo

Abstract || This paper reflects about the links between concept (understood as an idea), percept and ideology, and affects or sensations in some artistic representations. To do so, it examines some photographs published on Facebook illustrating respectful and humanized childbirth and tries to understand, via Manuel Asensi's theory of world models, why some of these photographs were anonymously reported and eventually censored.

Keywords || Photography | Affective syllogism | Afeptus | Model of world | Respectful childbirth | Body

1. De silogismos afectivos y afeptos

[...] del mismo modo que hay un modelo de mundo organizado lingüísticamente (como en el caso de la literatura), hay también un modelo de mundo organizado pictórica y libidinalmente.

Manuel Asensi Pérez: *Crítica y sabotaje*

Empezar con esta breve reflexión del teórico español obedece a una única razón: encarar el análisis de una muestra fotográfica desde la perspectiva de la crítica como sabotaje, modelo metodológico empleado en los últimos tiempos por Manuel Asensi para descubrir y evidenciar las grietas que perforan cualquier dispositivo discursivo en su devenir tecnología social. En esta línea, la cita que encabeza este apartado es bastante significativa, puesto que pone sobre la mesa dos cuestiones fundamentales para dicha crítica. En primer lugar, la noción de «modelo de mundo», cuya premisa inicial parte de la base de que todo discurso, incluido evidentemente el artístico, tiene la capacidad de modelar el habla, el pensamiento e incluso la conducta de los sujetos. Si bien ello podría hacernos pensar en una modificación de la subjetividad, es necesario aclarar que cuando hablamos del sujeto no nos referimos a un/a individuo/a compacto/a y consciente, sino más bien a la sutura que, de manera temporaria, se produce entre los distintos factores constitutivos de una subjetividad, a saber: los discursos, las pulsiones y las experiencias empíricas (Hall, 2003: 20). Va de suyo que estas son comprendidas también desde una perspectiva modelizante, en tanto que la realidad fenoménica con sus vivencias, dolores y alegrías constituye en sí misma un modelo de mundo fosilizado y naturalizado como objetivo. Dicho de otra manera: no hay mundos ni, mucho menos, mundos subjetivos, sino más bien modelos representacionales de los mismos, es decir, versiones del mundo determinadas por la posición suturada del sujeto (Asensi, 2015).

Desde aquí, conviene explicar: si un sujeto no es más que la suma de sus experiencias empírico-corporales y de los discursos que lo bombardean desde que nace hasta que muere, habrá que ver de qué están hechos estos modelos de mundo, es decir, cómo se constituyen y por medio de qué mecanismos logran imponerse, naturalizarse e inmiscuirse en los procesos de sutura de las subjetividades de cada individualidad. En este sentido, creo que es bastante pertinente la aclaración que realiza Manuel Asensi en este mismo comentario, y que me lleva a la segunda de las cuestiones arriba mencionadas: del mismo modo que hay un modelo de mundo que se organiza y presenta desde lo lingüístico, hay otro que lo hace a través de imágenes y pulsiones corporales. Lo interesante, según estos planteamientos, es que tanto en un caso como en el otro lo que se produce es un conflicto de intereses, una dialéctica irresoluble de la que la mayoría de las veces lo que resta es eso, un resto, un despojo.

Y entiéndase este término no en su acepción peyorativa sino en la literal: el sujeto experimenta un desprendimiento, un enajenamiento de su estado suturado y una reconfiguración del mismo desde otro lugar.

Para ser más clara: a cualquier receptor/a le basta una relación de la textualidad con el mundo para establecer su red de correspondencias. Incluso en una relación ficcional o fantástica como la que plantean, por ejemplo, sagas como *Crepúsculo* o *Juego de tronos*, por mencionar sólo dos de las más conocidas en los últimos años, dicho vínculo siempre se da, y se da siempre en términos alegóricos. Qué duda cabe que la quinta temporada de la serie arriba mencionada, con ese final lleno de humillación hacia Cersei parece querer referirse a las consecuencias del coqueteo del gobierno con las religiones y los peligros del fanatismo que esta acarrea. La presencia en este caso de un signo tan reconocible como el grupo de los Gorriones, con el lema de austeridad por bandera y las huellas de una secta marcadas a fuerza de cuchillo en sus pieles basta para establecer conexiones con nuestra realidad actual y los problemas religiosos que la permean. Esta serie, además, es un buen ejemplo para comprender cómo el/la espectador/a establece una red de conexiones con su propio modelo de mundo, siendo así que tras cada final de temporada una serie de «memes», comentarios e imágenes empiezan a circular por las redes sociales expresando sus sentires y/o frustraciones respecto a la misma. Ni qué decir tiene que el hallazgo de la palabra «meme» —del griego «mimema», cuyo significado («algo imitado») ha sido mal traducido al español como «fenómeno de internet»— no hace más que constatar esta hipótesis de trabajo. Aunque pueda parecer una desviación del tema que aquí me ocupa, sirva como ejemplo una de las que más circuló por internet en los días posteriores al final de la última temporada («The Game of Thrones Cycle», que puede consultarse en thedoghousesdiaries.com), puesto que muestra a la perfección cómo, en tanto sujetos espectadores/as somos *afectados* por el modelo de mundo de una textualidad que nos alcanza performativamente a través de sus imágenes y de su lenguaje.

Ello sólo es posible porque en nuestra interpretación de los símbolos que esta serie entrafía usamos todas las coordenadas reconocibles en nuestro propio universo como sujetos. En otras palabras: llevamos a cabo un procedimiento de reducción alegórica por medio del cual no sólo decodificamos la textualidad sino que, en el mismo proceso de decodificación recibimos una serie de imágenes análogas (o no) a nuestra propia realidad que nos apelan y nos incitan a la (re) configuración de nuestra subjetividad. El matiz es importante, pues no se trata solamente de un reconocimiento del estado de cosas presentado por el modelo de mundo discursivo, sino de algo mucho más incisivo que puede conducirnos a la transformación de nuestra

manera de pensar, de ver y de opinar sobre el mundo. Por eso mismo es que Manuel Asensi recuperó hace unos pocos años el silogismo como herramienta retórico-semiótica de interpretación y análisis de los modelos de mundo de las textualidades, sean estas figurativas o no. Y por eso también este mismo crítico hizo referencia en su momento a un «silogismo afectivo» que, en el caso del arte —él habla también de literatura—, es lo que posibilita la modificación de las estructuras organizacionales, al permitir la construcción de las versiones del mundo a través del símil o la metáfora, es decir, a través del «como si» y del «yo imagino» (Averroes cit. en Asensi, 2011: 26-35).

Todo ello nos lleva a dos nuevas cuestiones: por un lado, al hecho de que en cualquier obra artística el concepto no puede separarse del significante, uno y otro conforman una unidad indivisible y potencialmente significativa. Ello supone comprender el silogismo afectivo no sólo en términos de las connotaciones y las tropologías características de un dispositivo discursivo artístico, sino también, y muy especialmente, como un mecanismo determinado por la posición suturada del sujeto-autor/artista. Esto quiere decir, por otro lado, que el modelo de mundo de una obra artística, al verse determinado por esta posición suturada del sujeto, no puede escapar de los perceptos e ideologías, así como tampoco de una función que va mucho más allá de la comunicacional y busca, ante todo, imponerse. Que lo logre o no es lo que sobrecargará la afectividad del silogismo de *efectividad*.

Cuando una fotografía como la que vemos a continuación se convierte en motivo de censura en una red social del alcance de Facebook, un silogismo como «la mujer es una mamífera y, como tal, puede parir naturalmente» no existe al margen del rostro desencajado, del cuerpo desnudo en posición semisentada ni, mucho menos, de la cabeza emergiendo de la vagina en lo que se conoce como «fase del expulsivo» y, entre las mujeres que no sufren ningún tipo de intervención médica —léase, una episiotomía—, como el momento del aro de fuego.



«Duenda pariendo»¹

NOTAS

1 | La imagen fue publicada en el perfil de «Valeria Harbering Duendes Alquimistas» después de recibir una denuncia anónima que obligó a la artista a cerrar «Tierra de Harbering», su perfil anterior. Actualmente ninguna de las dos existe, ya que Valeria Harbering optó por publicitarse únicamente con su nombre y apellido. La fotografía, cedida por la artista en conversaciones personales, forma parte de una serie que intentaba promocionar la figura de una duenda pasando por los procesos de embarazo, parto y amamantamiento.

Ahora bien, a nadie se le escapa que una fotografía no puede reducirse a una sola significación, ya que lo figural va más allá de una versión del mundo concebida lingüísticamente. Es en este sentido que Manuel Asensi habla de una organización libidinal, esto es, corporal y pulsional. Lo que puede llegar a molestar a quienes rechazan la fotografía de una duenda pariendo (ni siquiera un ser humano real, con lo que el rizo imitativo ha sido bien rizado) y la denuncian como obscena no es sólo la representación animal de un ser que, por lo demás, habita —fantásticamente hablando— en un mundo intermedio entre la humanidad y la animalidad, sino que la relación con la realidad social —miles de millones de mujeres condenadas a partos medicalizados, robados y deshumanizados (Calafell, 2015: 331-354)— abre una brecha por la que lo figural deconstruye el sentido lógico de la imagen y genera el despojo subjetivo al que me referí unas líneas más arriba. La conclusión, entonces, parece fácil de ver: la persona que denunció la fotografía había descubierto con su accionar que la distancia infinita que media entre la realidad semiótica y la realidad fenoménica hace de todo silogismo un entimema, y que sobre esa distancia se construye la ideología de todo dispositivo discursivo.

En el caso del arte, su no referencialidad podría poner en duda esta última afirmación, precisamente porque al emplear el tropo de la analogía como forma epistemológica presenta siempre una versión deformada de la realidad y su visión es más bien connotativa y no denotativa. Sin embargo, si recordamos lo dicho por el pensamiento árabe medieval en torno a la analogía como estructura lógica del pensamiento que emplea el silogismo para significarse, y si recuperamos el argumento de Manuel Asensi, según el cual «[e]l silogismo tiene su origen en, y a la vez origina, un modelo de mundo, del que el lector saca un conjunto de conclusiones» (Asensi, 2014: 287), podemos afirmar sin ningún riesgo de equivocarnos que aunque una obra de arte no necesite de un referente externo para significar(se), ello no obsta para que posea una fuerza modelizante propia e identificable, ya que su manera de representarse a sí mismo y a la realidad son reales por cuanto dan a ver el mundo de un modo ideológico concreto. Tienen razón Gilles Deleuze y Félix Guattari cuando afirman que «[n]o es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos» (2001: 68), ya que, del mismo modo que la posee una fuerza modelizante real —en el sentido de aplicable a la realidad del individuo—, posee también una fuerza ilocutiva que lo amerita a proporcionar filtros perceptivo-ideológicos que refuerzan o desmienten las bases perceptivo-ideológicas de una subjetividad. Su reflexión:

Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el

lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. (Deleuze y Guattari, 2001: 164)

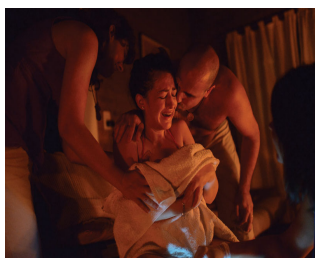
NOTAS

2 | Todas las fotografías pertenecientes a este Proyecto fueron cedidas por la artista en conversaciones personales.

podría parecerme acertada si no fuera porque la ausencia del concepto —más propio del lenguaje filosófico, según la mirada de estos autores (Deleuze y Guattari, 2001: 30)— en esta amalgama de sensaciones, afectos y perceptos sigue una corriente de pensamiento que despolitiza y deshumaniza la obra de arte.

Lo he dicho con anterioridad y vuelvo a insistir sobre ello: somos constantemente interpelados por una multiplicidad de discursos con unos fundamentos perceptivo-ideológicos que tienen por finalidad reforzar los nuestros o transformarlos. De hecho, pretender separar el concepto del afecto y del percepto es no querer darse cuenta de que en una obra artística la efectividad del silogismo entimemático está estrechamente vinculada a su dimensión afectiva, efecto y afecto conforman un todo y ese todo, independientemente de la forma retórico-semiótica bajo la que se presente, es lo que posibilita la modificación de la mediación lingüística o semiótica de la realidad. Coincido, pues, con la propuesta de Manuel Asensi de usar como neologismo la palabra «afepto», puesto que trata de describir y evidenciar el hecho de que en cualquier obra artística sensación y concepto se interrelacionan en una suerte de relación quiasmática, y es en este tipo de vínculo donde abren las puertas a la concreción de modelos de mundo en los que el concepto se fosiliza en sensación y viceversa. Lo importante, en este sentido, es saber que tanto el silogismo afectivo como los modelos de mundo a los que da lugar y dentro de los cuales se origina «no dependen de lo que en términos tradicionales podría llamarse “significado”, sino que se presentan totalmente unidos al plano de la expresión, son en ese sentido un efecto del significante con el que están relacionados de forma íntima» (Asensi, 2014: 291).

Veámoslo en una de las fotografías que trabajaré en el siguiente apartado:



*Parir es Poder.
Es poder ejercer nuestra fuerza de mujer.
Poder elegir, hacernos cargo.
Parir es poder conocer, en la paciencia de saber, en informarnos.
Es poder resaltar nuestra identidad, saber quienes somos y que queremos.
Parir es poder darnos en cuerpo y alma, entregarnos. Es el darle de lo que ya no está y la alegría de lo que es y será.
Parir es sentir dolor, desorientarnos, ser sostenidas, seguir, superar nuestros límites, volar más allá de lo conocido, hacer heridas emocionales, cambiar historias familiares, reordenarnos, transformarnos en cuerpo, alma y espíritu de una vez y para siempre.
Todos los mujeres tenemos derecho a un Parto Respetado, todos los bebés tienen derecho a un Nacimiento Respetado. Sabemos parir, nuestros bebés saben nacer.
El Parto es nuestro.*

Fotografía que abre el «Proyecto Dar a luz» (Roca, 2014a)²

En una circularidad que delimita conscientemente los distintos silogismos que permean este proyecto fotográfico —el parto es una cuestión de poder individual pero al mismo tiempo, y aunque parezca paradójico, es también una manifestación del poder colectivo de las mujeres y los bebés que en el futuro devendrán adultos—, esta obra pone de manifiesto cómo la articulación de un plano conceptual-perceptivo —«Parir es poder»— se incardina con el plano afectivo que conforma, precisamente, la feliz conjunción de texto e imagen: una mujer en lo que parece ser la intimidad de su hogar, acompañada únicamente de su pareja —ese hombre que la besa en la frente—, del/a nuevo/a integrante de la familia —perfectamente tapado/a y ya piel con piel con el cuerpo de la madre—, de dos mujeres que probablemente hayan sido de su elección personal y de esa fotógrafa que, desde detrás del objetivo, inmortaliza el instante de sentida emoción. La historia que nos cuenta este proyecto no es únicamente silogística, como hemos visto, sino que acompaña la estructura silogística de base con un sinfín de afectos que impactan en los/as espectadores/as y los/as llevan a realizar acciones de aprobación o de rechazo. No debe sorprendernos, pues, que a la autora de esta fotografía le sucediera lo mismo que a la artesana de duendes y que alguien, en la red social Facebook, la denunciara, obligándola así a retirar una de las fotografías de parto que había colgado:

NOTAS

3 | La misma puede consultarse en el link que paso a continuación. En el cuerpo del texto me limitaré a señalar los minutos: <https://www.youtube.com/watch?v=7Nj9GZWGKoi>.



(Roca, 2015)

A estas últimas cuestiones apunta Valeria Harbering en una entrevista realizada a principios de este año³ cuando señala que, entre los comentarios privados que le llegaron tras la publicación de las fotografías de la serie «Duenda embarazada, pariendo y dando a luz», hubo quienes la intimaron a sacarlas con el argumento de que detrás de Facebook hay niños que podrían estar viendo algo «tan atroz» (1:37-1:47). La artesana llama la atención sobre el adjetivo, sin darse cuenta de que precisamente su uso nos habla de una violencia que muchas veces se ignora, y que no es otra que

la ejercida por el dispositivo discursivo en cuestión —en su caso una representación (la fotografía) de la representación primera (la escultura)— sobre el/la lector/a o el/la espectador/a con el fin de que participen, mediante sus acciones y discursos posteriores, de sus consignas. Esto, claro está, nos conduce de vuelta a la problemática del sujeto-autor/artista, una figura de la que no podemos prescindir ya que, como bien ha sabido ver Manuel Asensi, «la ideología que lo atraviesa, sus fuerzas en conflicto, dan lugar, mediante lo que Mukarowski (1977) denominaba “gesto semántico”, a un determinado modelo de mundo» (2014: 287). Una vez más, Valeria Harbering nos da un buen ejemplo cuando afirma:

Lo que quise mostrar o lo que quise representar fue un parto natural, un parto respetado y *aportar mi grano de arena, si se quiere, y expresando lo que para mí sería tan importante como mi granito de arena para cambiar el mundo*, así de fuerte, no? de verdad, así de fuerte, ignorando totalmente que le podría herir la susceptibilidad a alguien... eh... no fue la intención ni molestar o, como en algunos mensajes privados dijeron también, em... que hay niños detrás del Facebook que podrían estar viendo algo tan atroz. (1:06-1:40; el énfasis es mío)

En un gesto que podemos interpretar de responsabilidad, la artesana alude a la manipulación que todo sujeto suturado en la posición de autor/artista lleva a cabo sobre un material que le preexiste —el discurso en torno al parto respetado, en este caso concreto—, generando así una serie de modelos de mundo que impactan en algunos/as espectadores/as hasta el punto de llevarlos a realizar acciones de denuncia y censura o bien, en el polo opuesto, de reivindicación. Su «granito de arena para cambiar el mundo», cuyos orígenes descansan en el lema de las activistas del Parto Respetado: «Para cambiar el mundo es preciso cambiar la forma de nacer», del ginecólogo francés y pionero en partos desmedicalizados Michel Odent⁴, viene a subrayar que la efectividad del silogismo entimemático presente en la serie «Duenda embarazada, pariendo y dando a luz» se ve reforzada y ampliada por la dimensión afectiva de ese rostro desencajado y de ese cuerpo abierto expulsando un nuevo ser.

Por otro lado, evidencia también que todo arte, en tanto que ficción, es una deformación de la realidad que produce sus «efectos», es decir, que nos invita a adquirir una nueva percepción del mundo que en muchos casos nos conducirá a actuar de una manera concreta en el mundo empírico, en nuestra realidad fenoménica. Que esta actuación queda ligada a una dimensión ético-política del arte es algo que este ejemplo nos ayuda a entender de manera clara y transparente, al mostrarnos cómo la exposición fotográfica de una escultura no humana en posición de parto tiene en nosotros/as, en tanto que espectadores/as de la misma, el efecto performativo de decidir denunciarla o apoyarla. Por eso es que al final de la entrevista

NOTAS

4 | La frase se usó como contraportada del folleto «Tenés derechos parto respetado» que *Mujeres x un parto respetado Córdoba* elaboró dentro de la Semana Mundial del Parto Respetado en el año 2014. De ahí la extraigo para este trabajo, ya que la misma ha sido difundida en internet con algunas variantes lingüísticas.

se recuerda que la situación de la denuncia y posterior censura tuvo un efecto saludable para la artista, puesto que no sólo le ayudó a difundir su obra sino que le permitió sentirse acompañada en su camino de transformación de la realidad:

Sí, la verdad que fue increíble, a mí me sorprendió la cantidad de gente que se solidarizó y que compartió la foto de la censura, aun sabiendo que a ellos también podrían censurarles su Facebook, ¿no? [...] Me parece que dio el efecto contrario, ¿no? Que de pronto, sí, hubo la intención de parte de una o unas personas de bloquear el Facebook de esta manera se dieron a conocer aún más y, en definitiva creo que, si tengo que decirle algo al denunciante es «gracias». (6: 56-7:45)

2. Sobre el «Proyecto Dar a luz»

Parir es poder.

Es poder ejercer nuestra fuerza de mujer.

Poder elegir, hacemos cargo.

Parir es poder conocer, es la posibilidad de saber, es informarnos.

Es poder reafirmar nuestra identidad, saber quienes somos y que queremos.

Parir es poder abrirnos en cuerpo y alma, entregarnos. Es el duelo de lo que ya no está y la alegría de lo que es y será.

Parir es sentir dolor, derrumbarnos, ser sostenidas, seguir, superar nuestros límites, volar más allá de lo conocido, sanar heridas emocionales, cambiar historias familiares, reivindicarnos, transformarnos en cuerpo, alma y espíritu de una vez y para siempre.

Todas las mujeres tenemos derecho a un Parto Respetado, todos los bebés tienen derecho a un Nacimiento Respetado. Sabemos parir, nuestros bebés saben nacer.

El parto es nuestro, Flavia E. Roso

En este universo de silogismos afectivos y de afeptos que nos sacuden y nos impulsan a una (re)acción, un proyecto que viene funcionando desde hace aproximadamente cinco años se abre paso y aporta nuevos matices. Se trata del «Proyecto Dar a Luz» que la fotógrafa cordobesa Natalia Roca inició a raíz de su experiencia personal como madre de tres hijos: el primero nacido en institución y con todas las intervenciones médicas al uso, y los dos siguientes en el calor del hogar y acompañada únicamente de su compañero y de una partera del lugar⁵. Tal y como ya adelanté apenas unas líneas más arriba, en el texto que abre la muestra fotográfica y que aquí reproduzco a modo de epígrafe de este apartado, una circularidad encierra los principales silogismos sobre los que se construye su discurso: de un lado, la idea de que parir es un acto empoderante para la mujer, puesto que le permite recuperar(se) en su devenir sujeto consciente y en su ser individuo con capacidades para tomar decisiones y responsabilizarse de las mismas. Y, del otro, la idea de que el parto es un derecho compartido entre estas mismas mujeres recuperadas en su subjetividad y los bebés recién nacidos. No en vano, la muestra que fue presentada por vez primera en la ciudad

NOTAS

5 | Por una cuestión estratégica, en este apartado sólo me centraré en las diez fotografías con texto que ella eligió exponer en el Pasaje Santa Catalina de la ciudad de Córdoba en mayo del 2014 con motivo de la Semana Mundial del Parto Respetado. No obstante, cabe destacar que son muchos los registros que ha realizado y muchas las miradas que sobre este proceso propone, entre otras cosas porque es un trabajo que decidió hacer *pro bono* y con el objetivo final de poder publicarlo en alguna editorial. Algunas de las que no fueron expuestas pueden consultarse en su blog: www.nataliaroca.com (Roca, 2014a) o en la página <http://nataliarocafotografia.tumblr.com/> (Roca, 2014b), donde aparecen sin el texto escrito.

argentina de Córdoba en mayo de 2014 se abre y se cierra con una imagen prácticamente idéntica, pero con distintos actores:



Fotografías Natalia Roca. Madre. Fotógrafa. Desde 2010 lleva adelante el proyecto de registro de parto respetado. Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado. www.nataliaroca.com

Texto Flavia E. Roso. Hija, Madre, Lic. en Psicología. Terapeuta Gestaltica. Doula en formación. Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado.

Fotografía que cierra la muestra «Proyecto Dar a Luz» (Roca, 2014b)

Al igual que en la anterior imagen, también aquí la fotografía nos sugiere un ambiente de intimidad en el que los protagonistas son sólo la pareja gestante —repetiendo casi especularmente el gesto de la anterior, si no fuera porque la mano de la mujer apoyada en la mejilla del hombre nos habla de otra historia, de otro vínculo—, el o la bebé recién nacido/a ya en brazos de la madre, una persona elegida por ellos para que los acompañe emocionalmente y, una vez más, esta fotógrafa que sutilmente se inmiscuye en el ambiente y logra captar el instante. La única diferencia que observo, si es que realmente son tan diferentes en su esqueleto, es el texto que las acompaña, puesto que lo que en la primera es la presentación de las estructuras silogísticas sobre las que se erige este proyecto, en la segunda es la reivindicación de las dos sujetos que firman el mismo: la artista de las imágenes y la autora del texto casi poético que la abre. Y pongo en duda el carácter diferencial de ambas imágenes porque, en realidad, dado el contenido de ambos textos, considero que entre uno y otro hay diferencias lingüísticas y de tono evidentes pero, en lo que podríamos considerar su estructura profunda, ponen sobre la mesa la misma base afectiva que lo alimenta, que lo impulsa y que, en definitiva, le otorga el poder performativo deseado, que no es otro que el anunciado por la propia fotógrafa en su blog: «Este proyecto nace para difundir que es posible otro paradigma en el parto. Una manera de vivir intensamente ese proceso, donde fundamentalmente la madre, el bebé y la familia son los protagonistas».

El que ambas se autopresenten como «Madre. Fotógrafa [...]». Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado» en el caso de Natalia Roca, y como «Hija, Madre, Lic. en Psicología [...]». Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado» en el caso de Flavia E. Roso nos permite intuir desde qué posición de sutura ambas

mujeres nos narran las historias de estos partos: por un lado, desde la experiencia empírica que las ha convertido en madres; por el otro, desde su formación como profesionales de la imagen (fotografía) y de la palabra (psicóloga); y, por último, desde la militancia social. Lo que, después de lo dicho al inicio de este trabajo a propósito de la configuración de modelos de mundo, no es poca cosa. En efecto, este posicionamiento suturado que se observa en la subjetividad de ambas mujeres es lo que determina que su versión de la realidad que están manejando —el derecho a un parto respetuoso de los tiempos fisiológicos y emocionales de la parturienta, del bebé a término y de la familia en su conjunto— sea esta y no otra. Esto que estoy diciendo puede parecer una obviedad, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta, en primer lugar, la implicancia corporal que, sobre todo una de ellas, manifiesta, hasta el punto de que su participación en el proyecto excede los límites del mismo y empieza a circular de manera independiente. Si se observan las dos fotografías que se reproducen a continuación, vemos cómo Flavia E. Roso aparece en ambas y en dos momentos distintos de la misma situación: el parto de su hijo, acontecido en la intimidad de la bañera y con el acompañamiento de su pareja. Lo interesante es que una de ellas acabara constituyéndose en logotipo del afiche de presentación de la Semana Mundial del Parto Respetado en Córdoba, en cuya organización el colectivo Mujeres x un Parto Respetado del que tanto ella como Natalia Roca forman parte, tuvo mucho que ver.

NOTAS

6 | El afiche ha sido extraído de la página de la Secretaría De Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/extension/2014/04/semana-mundial-del-parto-respetado-en-cordoba/>

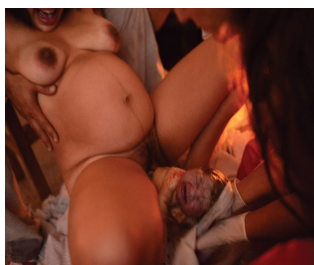


(Roca, 2014a)⁶

En segundo lugar, que el parto respetuoso que estas imágenes plantean es el domiciliario, nunca el institucional. De hecho, la misma fotografía es bien clara cuando, entre los objetivos del proyecto, señala: «Los partos en casa como una alternativa valida [sic], una elección más». Esto genera un contraste muy interesante con los textos elegidos para acompañar a las imágenes, pertenecientes todos ellos —menos el primero y el último, evidentemente— a la Ley 25.929, también conocida como Ley de Parto Humanizado o Ley

Nacional 25.929 de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de Nacimiento. Que esta fuera sancionada y promulgada en el año 2004 y que, diez años después, en el momento de presentación del proyecto, siguiera sin ser reglamentada⁷, es lo que seguramente propició su inclusión como parte del proyecto. No obstante, y más allá de las intenciones y las voluntades declaradas de manera implícita en estas fotografías —pues uno de los objetivos a trabajar durante la Semana Mundial del Parto Respetado, dentro de la que se enmarcaría esta propuesta fotográfica, fue debatir y dar a conocer los derechos de mujeres, hombres y bebés recién nacidos contemplados en dicha ley—, lo cierto es que la antítesis conceptual que se genera en la vinculación de fotografía y texto jurídico crea un modelo de mundo cuyo fin último es incitarnos a nosotros/as, receptores/as de este proyecto, a realizar un diagnóstico positivo del parto domiciliario. Veámoslo a través de una de las fotografías anteriores: el texto nos dice que el Art 2h de la ley 25.929 establece que toda mujer tiene derecho «[a] tener a su lado a su hijo o hija durante la permanencia en el establecimiento sanitario, siempre que el recién nacido no requiera de cuidados especiales» (el énfasis es mío). Sin embargo, lo que la fotografía que acompaña dicho escrito nos muestra es la amorosa escena de unos recién estrenados padres en lo que parece ser la bañera de un hogar. Ya no se trata, pues, de que las mujeres, los hombres y los/as recién nacidos/as tengan sus derechos institucionales durante los procesos de embarazo, parto y postparto tal y como fueran consignados en su momento por la ley 25.929, sino que el único lugar donde parece posible que estos se cumplan es, precisamente, fuera del ámbito institucional.

El juego de contrastes utilizado por la artista, entonces, es un movimiento paradójico en virtud del cual el texto que acompaña a la imagen como representación lingüística de una realidad pierde su sentido original, mientras que la fotografía en su dimensión figural deconstruye el logos que descansa en el fondo de la ley, y lo excede. Quizá por eso mismo, poco después de la muestra, y ya en el ámbito nuevamente de las redes sociales, una de las imágenes que conforman el proyecto fue denunciada y censurada:



LEY 25.929
de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de
Nacimiento (sancionada en 2004)

Art2 d) Al parto natural, respeto de los tiempos biológico y psicológico, evitando prácticas invasivas y suministro de medicación que no estén justificados por el estado de salud de la parturienta o de la persona por nacer.

(Roca, 2014b)⁸

NOTAS

7 | En el Boletín Oficial con fecha 1 de octubre de 2015 se publicó la noticia de su reglamentación.

8 | Se trata de una imagen de la fase del expulsivo que la fotógrafa publicó en su perfil de Facebook el 18 de agosto del año 2014, recibiendo una denuncia anónima y viéndose obligada a retirarla.

Pese a que la imagen carecía del contraste que genera el acompañamiento textual, fue igualmente denunciada porque lo que en definitiva dan a entender todas estas fotografías es que la figura, ese referente que la fotografía capta como un jeroglífico más que como una ventana que da a ver el mundo, va más allá de un universo concebido de manera lingüística y abarca los confines de lo libidinal y, si se quiere, pulsional. Así las cosas, lo que parece haber molestado al o la denunciante(s) es, en primer lugar, el desajuste sociohistórico con la situación real de muchos hospitales públicos y clínicas privadas en Córdoba (Argentina) y, por lo general, en casi todos los rincones del mundo, donde lo que se intenta es «higienizar» el parto y convertirlo en una experiencia aséptica para la mujer, su acompañante y el nuevo integrante de la familia. En segundo lugar, el hecho de haber representado ese instante de la vida de dos personas mediante la contundencia de un desnudo deserotizado y de un recién nacido lleno de sangre.

NOTAS

9 | Para leerla completa, puede consultarse el siguiente link: https://www.facebook.com/NataliaRocaFotografia/posts/822886501089002actualidad/1335952444_526104.html.

3. Conclusiones: el cuerpo como afeito del «Proyecto Dar a Luz»

Al día siguiente de la censura de la anterior fotografía, Natalia Roca tomó partido y escribió una breve nota en su perfil de Facebook con la siguiente reflexión:

miles de perfiles de erotizadas mujeres semidesnudas (porque casi siempre son mujeres) cosificadas, como un objeto en exhibición, miles de imágenes violentas, desgarradoras... que a su vez generan o promueven eso mismo que declaman.

¿Y nos tiembla la moral ante un nacimiento?

Ante la belleza más pura... la vida.

Nos duele el amor... (el énfasis es mío)⁹

Si ahí donde la fotógrafa alude a la moral dejamos que la palabra «libidinal» ocupe su espacio y genere presencia significativa podremos entender mejor a qué tipo de efectividad dieron lugar los silogismos afectivos de la muestra y, por lo general, del proyecto completo de esta artista. Del mismo modo, podremos asumir —o no— la posicionalidad evidente de su trabajo a favor de un cambio de paradigma que no sólo cuestiona el viejo sino que plantea uno nuevo sobre la base de una nueva comprensión de los cuerpos par(t) iéndose. Digo eso porque, más allá de lo dicho hasta aquí acerca de lo figural y el sentido, intuyo que detrás de todas las denuncias reseñadas hay también una cuestión interesante latiendo, y que no es otra que el carácter incomprensible del cuerpo en tanto que escritura o, si se prefiere, en tanto que lenguaje excéntrico del lenguaje al uso (Calafell, 2014: 342-369).

Basta con dilucidar el punto de encuentro de todas las imágenes denunciadas para darse cuenta de que el cuerpo, en tanto que punto de sutura importante de la identificación subjetiva, se constituye en el «afepto» que aglutina sensaciones —de dolor, de repulsa, de admiración, de incredulidad, y un largo etcétera— y conceptos —sangre, pechos, piernas, manos que acarician, panzas que cobran vida—, dando lugar a la configuración de nuevos modelos de mundo.

Incluso en la imagen recientemente denunciada de Natalia Roca, en la que apenas asoma el perfil de la zona baja de una mujer pariendo apoyada en las piernas del que seguro es su compañero, el cuerpo está ahí bien presente en su ausencia, gritando todo aquello que la fotografía no puede gritar, expresando todo aquello que el lenguaje médico se niega a aceptar: que las mujeres «pueden» parir a sus hijos e hijas, y que lo pueden hacer siempre y cuando se les facilite el espacio y el tiempo que les corresponde como individualidades.

«Proyecto Dar a Luz», entonces, no es sólo un proyecto de registro de partos respetados. Es también un proyecto de reivindicación del cuerpo en tanto que escritura microscópica subjetiva y, por qué no, colectiva. Cuando en párrafos anteriores me referí a la capacidad excéntrica de este cuerpo conflictivo pariendo(se) y partiéndose, quería apuntar a la posibilidad de leer a los cuerpos que estas fotografías nos muestran como imágenes desidentificadas de ciertos tópicos asociados al cuerpo femenino, pero también, y muy especialmente, como espacios de sutura desplazados de los centros de saber/poder de ciertos discursos, en especial del médico, para el que el cuerpo se circunscribe únicamente en el ámbito del discurso orgánico, biológico y fisiológico.

Bibliografía

- ASENSI, M. (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- ASENSI, M. (2014): «El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía», *UNED. Revista Signa*, 23, 279-296.
- ASENSI, M. (2015): *Sintaxis y modelos de mundo*, Valencia: LynX, e-book.
- CALAFELL, N. (2014): «Los cuerpos resistentes de Copi o cómo sabotear el género masculino», *Prisma social revista de investigaciones sociales*, 13, 342-369.
- CALAFELL, N. (2015): «La violencia obstétrica y sus modelos de mundo», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 10, 331-354.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2001): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- Facultad de Filosofía y Humanidades, Secretaría de Extensión de la UNC: «Semana Mundial del Parto Respetado en Córdoba», <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/extension/2014/04/semana-mundial-del-parto-respetado-en-cordoba/>>, [20/07/2015].
- HALL, S. (2003): «Introducción: ¿quién necesita identidad?» en Hall, S. y Du Guy, P. (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu eds., 13-39.
- HARBERING, V. (2015): «Valeria Harbering-Duendes censurados», <<https://www.youtube.com/watch?v=7Nj9GZWGKoi>>, [20/07/2015].
- ROCA, N. (2014a): «Proyecto Dar a Luz» <www.nataliaroca.com>, [20/07/2015].
- ROCA, N. (2014b): «Proyecto “Dar a Luz”. Partos y nacimientos respetados», <<http://nataliarocafotografia.tumblr.com>>, [20/07/2015].
- ROCA, N (2015): <<https://www.facebook.com/NataliaRocaFotografia/posts/822886501089002>>, [20/07/2015].

#14

ON
PHOTOGRAPHY
AND ITS
AFFEPTIVE

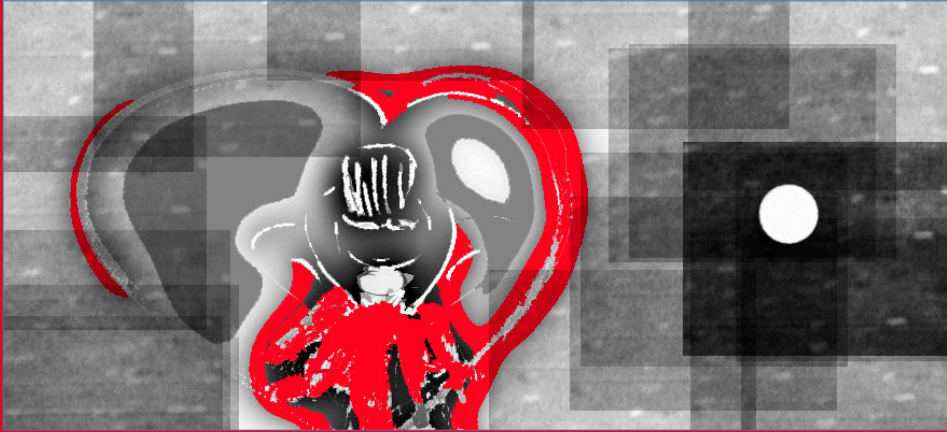
Núria Calafell Sala
CIECS (CONICET and UNC)

Illustration || Beatriz Simon

Translation || Fedora Copley

Article || Received on: 27/07/2015 | International Advisory Board's suitability: 03/11/2015 | Published: 01/2016

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || This paper reflects about the links between concept (understood as an idea), percept and ideology, and affects or sensations in some artistic representations. To do so, it examines some photographs published on Facebook illustrating respectful and humanized childbirth and tries to understand, via Manuel Asensi's theory of world models, why some of these photographs were anonymously reported and eventually censored.

Keywords || Photography | Affective syllogism | Afeptus | Model of world | Respectful childbirth | Body

1. On affective and affective syllogisms

[...] del mismo modo que hay un modelo de mundo organizado lingüísticamente (como en el caso de la literatura), hay también un modelo de mundo organizado pictórica y libidinalmente.
Manuel Asensi Pérez: *Crítica y sabotaje*

To start with this short reflection from the Spanish theoretician Manuel Asensi Pérez obeys one reason alone: to confront the analysis of a photographic display from the perspective of critique as sabotage, a methodological model employed in recent times by Manuel Asensi to discover and give evidence to the cracks that perforate any discursive device in its socio-technological transformation. With this in mind, the quote that begins this section is rather meaningful given that it proposes two issues that are fundamental in Asensi's criticism. In the first place, the idea of a "world model," whose initial premise launches from the notion that all discourse, apparently including artistic discourse, has the capacity of modeling speech, thought and even behavior of subjects. If that could indeed make us think of a modification of subjectivity, it is necessary to clarify that when we speak about the subject we do not refer to a compact and conscious individual, but rather to the suture that, in a temporary way, is produced among the distinct constitutive factors of a subjectivity, specifically: the discourses, impulses and empirical experiences (Hall, 2003: 20). It is important that these are also understood from a modeling perspective, in that the phenomenal reality with its experiences, struggles and happiness constitutes in itself a world model fossilized and naturalized as an objective. Said another way, there are no worlds, much less subjective worlds, but rather representational models of those worlds, that is to say, versions of the world determined by the sutured position of the subject (Asensi, 2015).

From here, it is advisable to explain: if a subject is no more than the sum of its empirico-corporal experiences and of the discourses that bombard it from the time it is born to the time it dies, one must look and see what these world models are made from, that is to say, how are they constructed and through what mechanisms are they able to impose themselves, naturalize themselves, and interfere in the processes of the suture of subjectivities of each individuality. In this sense, I think Manuel Asensi's clarification in the same commentary is rather pertinent and leads me to the second issue mentioned above: in the same way that there is a world model that is organized and presented from a linguistic framework, there is another that is based on images and corporal impulses. The interesting thing, according to these approaches, is that as much as in one case as in another, what is produced is a conflict of interests, an irresolvable dialectic from which the majority of the times what remains is just that, a remainder,

loot. Understand this term not in its pejorative usage but rather its literal usage: the subject experiments a detachment, a break from its sutured state and a reconfiguration of itself from another place.

To be clear: to any receiver, a relation of the textuality with the world is enough to establish a network of correspondences. Even in a fictional or fantastic relation like what is proposed, for example, in sagas like *Twilight* or *Game of Thrones*, to mention just two of the most well-known examples in the past few years, that link is always given, and is always given in allegorical terms. What doubt could there be that the fifth season of *Game of Thrones*, with its ending of intense humiliation for Cersei, appears to refer to the consequences of a government flirting with religions and the dangers of the fanaticism that might result. In this case, the presence of a symbol as recognizable as the Sparrows, with the motto of austerity as a flag and the mark of a sect forcefully scarred with a knife is enough to establish connections with our contemporary reality and the religious controversies that surround us. This series, additionally, is a good example for understanding how the viewer establishes a network of connections with his or her own model of the world. It is because of that connection that we see a series of “memes,” commentaries and images begin to circulate on social networks expressing feelings and/or frustrations when the final episode of a season comes out. One should note that the discovery of the word “meme”—from the Greek “mimema,” whose meaning (“something imitated”) has been poorly translated in Spanish as “an internet phenomenon”—only confirms the hypothesis of this work. Though it could seem like a deviation from the topic, it serves as an example of something that circulated widely on the internet in the few days after the release of the last episode of the latest season (“The Game of Thrones Cycle,” which can be consulted on thedoghousesdiaries.com), given that it shows perfectly how, as viewer-subjects we are affected by the world model of a textuality that reaches us performatively through its images and language.

That alone is possible because in our interpretation of the symbols that this series contains we use all the coordinates recognizable in our own universe as subjects. In other words, we carry out an allegorical process of reduction through which we not only decodify the textuality rather, in the same process of decodification we receive a series of analogous (or not) images of our own reality that appeal us and incite us to the (re)configuration of our subjectivity. The nuance is important: it is not just about a recognition of the state of things presented through the discursive world model, rather it is about something much more incisive that can direct us to the transformation of our way of thinking, of seeing and of conceiving of the world. For this reason a few years ago Manuel Asensi recuperated the syllogism as a rhetorico-semiotic tool for interpretation and analysis of the

world models of textualities, whether they be figurative or no. And for this also Asensi refers to a “affective syllogism” that, in the case of art—he also speaks of literature—is what makes the modifications to organizational structures possible, in permitting the construction of the versions of the world through the simile or metaphor, which is to say, through the “as if” and the “I imagine” (Averroes *apud* Asensi, 2011: 26-35).

All of this brings us to two new issues: on the one hand, considering the fact that in any artistic work, a concept cannot separate itself from the signifier, both construct an indivisible and potentially meaningful unity. This attempts to understand the affective syllogism not only in terms of the connotations and tropologies characteristic of a discursive artistic device, but also as a mechanism determined by the sutured position of the author-artist subject. That is to say, on the other hand, that the world model of an artistic work, in appearing determined by this sutured position of the subject, cannot escape from the precepts and ideologies, just as it cannot escape from a function that goes much beyond the communicational and tries to, above all, impose itself. That it achieves this or not is what overburdens the affectivity of the syllogism of effectivity.

When a photograph like the one we will see becomes a cause of censure on a social network with the reach of Facebook, a syllogism like “the woman is a mammal, and, as such, can give birth naturally,” does not exist when talking about the contorted face, the naked body in a semi-seated position nor, much less, the head emerging from the vagina, which is known as the “expulsive phase,” and, among the women who do not suffer any kind of medical intervention—read, an episiotomy—, as the moment of the ring of fire.



«Elf giving birth»¹

NOTES

1 | The image was published on the profile of “Valeria Harbering Duendes Alquimistas” after receiving the anonymous report that forced the artist to close “Tierra de Harbering,” her previous profile. Now neither exists, since Valeria Halbering opted to publicize herself solely with her first and last name. The photograph, offered by the artist in personal conversations, forms part of a series that promotes the figure of the elf going through pregnancy, birth and nursing.

No one denies that a photograph cannot be reduced to one single meaning, since the figurative goes beyond a version of the world conceived of linguistically. It is in this sense that Manuel Asensi speaks of a libidinal organization, that is, corporal and impulsive. What can irritate those who reject the photograph of an elf giving birth (not even a real human being, to complicate matters even further) and the denunciation as obscene is not only the animal representation of a being that, for the rest, inhabits—fantastically speaking—an intermediate world between humanity and animality, rather than the relation with social reality—millions of women condemned to medicalized, disempowered, and dehumanized births (Calafell, 2015: 331-354)—opens a gap through which the figurative deconstructs the logical sense of the image and generates the subjective loot to which I made reference a few lines above. The conclusion, then, seems easy to see: the person who reported the photograph had discovered with his or her action that the infinite distance that stands between semiotic reality and phenomenal reality makes all syllogisms enthymemes, and that the ideology of discursive devices is constructed around this distance.

In the context of art, its lack of referentiality could create doubt regarding this last affirmation, precisely because in employing the trope of the analogy as an epistemological form it always presents a deformed version of reality and its vision is more connotative than denotative. Nevertheless, if we remember medieval Arab thought on the subject of the analogy as a logical structure of thought that employs the syllogism to have meaning, and if we recuperate the argument of Manuel Asensi according to whom “[e]l silogismo tiene su origen en, y a la vez origina, un modelo de mundo, del que el lector saca un conjunto de conclusiones” (Asensi, 2014: 287), we can affirm without any risk of being wrong that though a work of art does not necessitate an external referential to have meaning, that does not mean to say that it would possess a modeling, unique and identifiable force, since its way of presenting itself to itself and to its reality are real for how much they present the world in a concrete, ideological way. Giles Deleuze and Félix Guattari are right when they state that “[n]o es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos” (2001: 68), since, in the same way that it possesses a real modeling force—in the sense that it is applicable to the reality of the individual—, also possesses an illocutive force that deserves to provide perceptive-ideological filters that reinforce or deny the perceptive-ideological bases of a subjectivity.

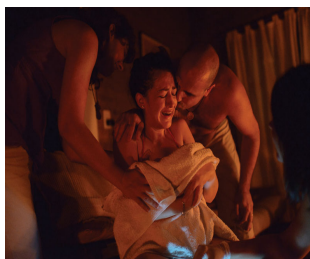
Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y

de afectos. (Deleuze and Guattari, 2001: 164)

I would agree with their reflection but for the fact that the absence of the concept—belonging to philosophical language, according to the gaze of those authors (Deleuze and Guattari, 2001: 30)—in this amalgamation of sensations, affects and precepts follows a current of thought that depoliticizes and dehumanizes the work of art.

I said it before and I will say it again: we are constantly bombarded by a multiplicity of discourses with certain perceptive-ideological foundations that attempt to reinforce or transform our own. In fact, to try to separate the concept of the affect and of the precept is to not want to realize that in a work of art the effectivity of the enthymematic syllogism is closely linked to its affective dimension, effect and affect conform an all to this all, independently to the rhetoric-semiotic form under which it presents itself, is what makes possible the modification of the linguistic or semiotic mediation of reality. I coincide, then, with the proposal of Manuel Asensi to use the word “affect” as a neologism, since it attempts to describe and give evidence to the fact that in whatever work of art sensation and concept interrelate in a chiasmatic relation, and it is in this type of link where they open the doors to the specificity of world models in which the concept fossilizes in sensation and vice versa. The important thing, in this sense, is to know that both the affective syllogism and the world models to those that give place and in which originates “no dependen de lo que en términos tradicionales podría llamarse ‘significado’, sino que se presentan totalmente unidos al plano de la expresión, son en ese sentido un efecto del significante con el que están relacionados de forma íntima” (Asensi, 2014: 291).

We see it in the photographs that I show in the following section:



Parir es Poder.
Es poder ejercer nuestra fuerza de mujer.
Poder elegir. Hacemos cargo.
Poder es poder conocer, es la posibilidad de saber, es informarnos.
Es poder sustentar nuestra identidad, saber quiénes somos y que queremos.
Poder es poder decirnos en cuerpo y alma, entregarnos. Es el duelo de lo que ya no está y la alegría de lo que es y será.
Poder es sentir dolor, desahucarnos, ser sostenidas, seguir, superar nuestros límites, volar más allá de lo conocido, sanar heridas emocionales, cambiar historias familiares, reivindicarnos, transformarnos en cuerpo, alma y espíritu de una vez y para siempre.
Todas las mujeres tenemos derecho a un Parto Respetado, todas las bebés tienen derecho a un Nacimiento Respetado. Sabemos parir, nuestros bebés saben nacer.
El Parto es nuestro.

Photograph that opens the “Proyecto Dar a luz” (Roca, 2014a)²

NOTES

2 | All photographs belonging to this project were offered by the artist in personal conversations.

In a circularity that conscientiously delimitates different syllogisms that permeate this photographic project—birth has to do with individual power but at the same time, and though it seems paradoxical, is also a manifestation of collective power of women and babies that in the future will become adults—, this work asks how the articulation of a conceptual-perceptive plane—”to give birth is power”—is included with an affective plane that specifically conforms the happy conjunction of text and image: a woman in what seems to be the intimacy of her home, accompanied by her partner—the man who kisses her forehead—, the new member of the family—perfectly covered and skin to skin with the mother—, two women that probably are there because the mother wanted them there, and the photographer who, from behind the subject, immortalizes the moment of intense emotion. The story that this work tells us is not just syllogistic, as we have seen, but also accompanies the syllogistic structure with a myriad of affects that impact the spectators and cause them to either approve or reject the content. It should not surprise us then, that the same thing would happen to the photographer of this photo that happens to the elf art and that someone on Facebook would report her, forcing her to remove one of the photographs of birth that she had posted:



(Roca, 2015)

Valeria Harbering discusses these issues in an interview from the beginning of this year³ in which she states that, among the private comments that were directed to her regarding her publication of the series of photographs called “Duena embarazada, pariendo y dando a luz,” there were some that advised her to remove them with the argument that there are kids on Facebook who could be looking at something “tan atroz” (1:37-1:47). The art calls attention to the adjective, without realizing that its usage speaks to us about a violence that is often ignored, and that it is no other than the practice for the discursive device in question—in its case a representation (the photograph) of the first representation (the sculpture)—towards

NOTES

3 | This can be seen in the following link. In the body of the text I will refer to the specific minutes: <https://www.youtube.com/watch?v=7Nj9GZWGKoI>.

the reader or viewer with the idea that they participate, through their actions and prior discourses, in their instructions. This, it is clear, brings us back to the problem of the subject-author/artist figure with which we can do without since, as Manuel Asensi discussed, “la ideología que lo atraviesa, sus fuerzas en conflicto, dan lugar, mediante lo que Mukarowski (1977) denominaba ‘gesto semántico’, a un determinado modelo de mundo” (2014: 287). Once more, Valeria Harbering gives us a good example when she states:

Lo que quise mostrar o lo que quise representar fue un parto natural, un parto respetado y aportar mi grano de arena, si se quiere, y expresando lo que para mí sería tan importante como mi granito de arena para cambiar el mundo, así de fuerte, no? de verdad, así de fuerte, ignorando totalmente que le podría herir la susceptibilidad a alguien... eh... no fue la intención ni molestar o, como en algunos mensajes privados dijeron también, em... que hay niños detrás del Facebook que podrían estar viendo algo tan atroz. (1:06-1:40; my emphasis)

In a gesture that we can interpret as responsibility, the artisan alludes to the manipulation that all subjects sutured to the position of author/artist execute on a material that is preexistent—the discourse regarding respected birth, in this case—, generating a series of world models that impact some viewers to the point of causing them to report and try to censure, or on the opposite pole, of recognition. Their “granito de arena para cambiar el mundo,” whose origins rest in the motto of Respected Birth advocates: “Para cambiar el mundo es preciso cambiar la forma de nacer,” originally by the French gynecologist and pioneer in demedicalized birth Michel Odent,⁴ comes to underline that the effectivity of the enthymematic syllogism that is presented in the series “Duena embarazada, pariendo y dando a luz” is reinforced and broadened by the affective dimension of the contorted face and the open body expelling a new being.

On the other hand, there is also evidence that all art, just like fiction, is a deformation of reality that produces its “effects,” that is to say, that invites us to enter into a new perception of the world that in many cases will cause us to act in a concrete way in the empirical world, in our phenomenal world. That this action stays tied to an ethical-political dimension of art is something that this example helps us to understand in a clear and transparent way, in showing us how the photographic exposition of a sculpture of a non-human entity in the birthing position has the performative effect in us, as in other viewers, of deciding whether to denounce or support the art. For this reason, at the end of the interview it is remembered that the situation of denouncement and censure had a healthy effect on the artist, since it not only helped to spread the art but it also allowed her to feel accompanied in her attempt to transform reality:

NOTES

4 | The sentence was used on the back page in the bulletin “Tenés derechos parto respetado” which *Mujeres x un parto respetado Cordoba* elaborated as part of the Semana Mundial del Parto Respetado in 2014. I extract it from there for this work, since it has been spread on the internet with some linguistic variations.

Sí, la verdad que fue increíble, a mí me sorprendió la cantidad de gente que se solidarizó y que compartió la foto de la censura, aun sabiendo que a ellos también podrían censurarles su Facebook, ¿no? [...] Me parece que dio el efecto contrario, ¿no? Que de pronto, sí, hubo la intención de parte de una o unas personas de bloquear el Facebook de esta manera se dieron a conocer aún más y, en definitiva creo que, si tengo que decirle algo al denunciante es “gracias.” (6: 56-7:45)

2. About “Proyecto Dar a luz”

Parir es poder.

Es poder ejercer nuestra fuerza de mujer.

Poder elegir, hacernos cargo.

Parir es poder conocer, es la posibilidad de saber, es informarnos.

Es poder reafirmar nuestra identidad, saber quienes somos y que queremos.

Parir es poder abrirnos en cuerpo y alma, entregarnos. Es el duelo de lo que ya no está y la alegría de lo que es y será.

Parir es sentir dolor, derrumbarnos, ser sostenidas, seguir, superar nuestros límites, volar más allá de lo conocido, sanar heridas emocionales, cambiar historias familiares, reivindicarnos, transformarnos en cuerpo, alma y espíritu de una vez y para siempre.

Todas las mujeres tenemos derecho a un Parto Respetado, todos los bebés tienen derecho a un Nacimiento Respetado. Sabemos parir, nuestros bebés saben nacer.

El parto es nuestro, Flavia E. Roso

In this universe of affective and affective syllogisms that shake us and cause us to react, a project that has been functioning for about five years opens up new roads and supports new nuances. “Proyecto Dar a Luz,” which photographer Natalia Roca, from Cordoba, began based on her experience as the mother of three children: the first was born in a hospital with all state-of-the-art medical interventions, and the next two in the heat of her home and accompanied solely by her partner and a midwife.⁵ As I said some lines above, in the text that describes the photographic exhibit and that I reproduce here in an epigraph in this section, a circularity encloses the first syllogisms upon which the discourse is constructed: on one hand, the idea that to give birth is an empowering act for women, since it allows them to recuperate themselves in their future conscious subject and in their individual self with the capability to make decisions and be responsible for themselves. And, on the other hand, the idea that birth is a right shared among these same women recuperated in the subjectivity and recently born babies. Not in vain, the exhibit that was presented for the first time in the Argentine city of Cordoba in May of 2014 opens and closes with an almost-identical image, but with different actors:

NOTES

5 | For strategic reasons, in this section I focus on the ten photos with text that she chose to exhibit in the Pasaje Santana Catalina of the city of Cordoba in May of 2014 with the motive of the Semana Mundial del Parto Respetado. Nevertheless, it is key to highlight that she has documented many and there are many gazes that she proposes with this project, among other things because it is a project that she decided to do pro bono and with the ultimate objective of being able to publish it in a journal. Some of those that were not exhibited can be seen in her blog www.nataliaroca.com (Roca, 2014a) or in the page <http://nataliarocafotografia.tumblr.com/> (Roca, 2014b), where they appear without the written text.



Fotografías Natalia Roca. Madre. Fotografía. Desde 2010 lleva adelante el proyecto de registro de partos respetados. Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado. www.nataliaroca.com

Texto Flavia E. Roso. Hija, Madre, Lic. en Psicología. Terapeuta Gestaltica. Doula en formación. Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado.

Photograph that closes the exhibit “Proyecto Dar a Luz” (Roca, 2014b)

Similar to the previous image, here also the photograph suggests an intimate environment in which the protagonists are the couple—repeating the previous gesture almost identically, if it were not for the hand of the woman on the man’s cheek that speaks of a different story, of another bond—, the recently born baby in the arms of the woman, a person chosen by the couple for emotional support, and, once more, the photographer that subtly insinuates herself in the environment and captures the moment. The only difference that I observe, if they are so different in their skeletons, is the text that accompanies them, since the first thing is the presentation of syllogistic structures upon which this project is built, secondly is the recognition of the two subjects who comprise one person: the artist of the images and the author of the almost poetic text which opens it. I cast doubt on the differential nature of both images because, in reality, given the content of both texts, I conclude that between one and another there are evidently linguistic differences, in which we can consider its deepest structure, they bring to the table the same affective base that nourishes it, propels it and which confers upon it the desired performative power, which is none other than the announcement of the photographer on her blog: “Este proyecto nace para difundir que es posible otro paradigma en el parto. Una manera de vivir intensamente ese proceso, donde fundamentalmente la madre, el bebé y la familia son los protagonistas.”

The fact that they introduce themselves as “Madre. Fotógrafa [...] Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado” in the case of Natalia Roca, and as “Hija, Madre, Lic. en Psicología [...] Integrante del colectivo Mujeres x un parto respetado” in the case of Flavia E. Roso, allows us to intuit from which position of suture both women narrate the stories of these births: on the one hand, from the empirical experience that has turned them into mothers; on the other hand, from their training as professionals of the image

(photography) and of the word (psychology); and, finally, from social militancy. Considering what was said at the start of this work about the configuration of world models, that is no small thing. In effect, this sutured positioning that is observed in the subjectivity of both women is what determines that this version of reality that they are directing—the right to a birth that is respectful towards the physiological and emotional times of the woman in labor, of the baby and of the family in their ensemble—should be this way and not some other way. What I am saying might seem obvious, but it is not so much if we keep in mind, in the first place, the corporeal implication that, above all, manifests, to the point that its participation in the project exceeds the limits of the project and begins to circulate independently. If you observe both photographs that are reproduced still, we see how Flavia E. Roso appears in both and in two different moments in the same situation: the birth of her son, which happened in the intimacy of the bathtub and with the accompaniment of her partner. The interesting thing is that one of them ended up becoming the poster announcing the “Semana Mundial del Parto Respetado” in Cordoba, in which the collective “Mujeres x un Parto Respetado,” where the photographers are involved, played an important role.

NOTES

- 6 | The poster has been taken from the webpage of the Secretary of Extension of the Philosophies and Humanities Faculty of UNC: <http://www.ffyh.unc.edu.ar/extension/2014/04/semana-mundial-del-parto-respetado-en-cordoba/>
- 7 | The announcement of its regulation was published in the official bulletin from October 1 2015.



ffyh
 Facultad de Filosofías y Humanidades
 Secretaría de Extensión

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN
 SECRETARÍA DE EXTENSIÓN
 SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN
 SECRETARÍA DE EXTENSIÓN
 SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN
 SECRETARÍA DE EXTENSIÓN
 SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

LEY 25.929
 de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de
 Nacimiento (sanccionada en 2004)

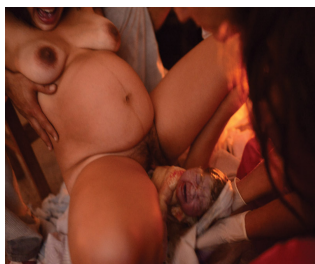
Art2 hi) A tener a su lado a su hijo o hija durante la permanencia en el establecimiento sanitario, siempre que el recién nacido no requiera de cuidados especiales.

(Roca, 2014a)⁶

Secondly, that the respectful birth that these images propose is in the home, never is institutional. In fact, the photographer is clear when, among the objectives of the project, she states “Los partos en casa como una alternativa valida [sic], una elección más.” This generates a very interesting contrast with the texts chosen to accompany the photos, all of which—except for the first and last—belong to the law 25.929 of Rights of Parents and Children during the Process of Birth. That this was sanctioned and passed in the year 2004 and that, ten years later, in the moment of presenting the project, it was carried out without being regulated,⁷ is what surely spurred its inclusion as part of the project. Nevertheless, and beyond the intentions and the agenda declared in an implicit way in these photos—since once of the objectives of the Semana Mundial del Parto Respetado, in which

the photographic work would be situated, was to debate and bring to the forefront the rights of women, men and recently born babies considered in this law—, what is clear is that the conceptual antithesis that is generated in the linking of the photograph and legal text creates a world model whose ultimate goal is to incite us and other viewers to have positive views of home births. Let us look at it through one of the previous photos: the text tells us that article 2h of the law 25.929 establishes that all women have the right “[a] tener a su lado a su hijo o hija durante la permanencia en el establecimiento sanitario, siempre que el recién nacido no requiera de cuidados especiales” (my emphasis). Nevertheless, the photo that accompanies this text shows us the intimate scene of the recent parents in what appears to be a bathtub in a home. It is not, then, about the issue of women, men and the recently born babies having institutional rights during pregnancy, birth and post-birth, as consigned in Law 25.929, rather it suggests that the only place where it is possible to comply with these rights is in fact outside the institutional environment.

The game of contrasts utilized by the artist, then, is a paradoxical movement in virtue of which the text that accompanies the image as a linguistic representation of a reality loses its original meaning, while the photograph, in its figural dimension, deconstructs the logos that rests in the background of the law, and exceeds it. Perhaps because of this, a little after the exhibit, and again in the context of social networks, one of the images of the project was reported and censored:



LEY 25.929
de Derechos de Padres e Hijos durante el Proceso de
Nacimiento (sancionada en 2004)

Art2 d) Al parto natural, respetuoso de los tiempos biológico y psicológico, evitando prácticas invasivas y suministro de medicación que no estén justificados por el estado de salud de la parturienta o de la persona por nacer.

(Roca, 2014b)⁸

In spite of the fact that the image lacks the contrast that the accompanying text generates, it was also denounced because what was definitely understood in all these photos is that the figure, this referent that the photo captures as a hieroglyph more than a window into the world, goes beyond a universe conceived of in a linguistic way and extends into the confines of the libidinal and, if it is wanted,

NOTES

8 | This is in regards to an image from the expulsive phase that the photographer published on her profile on Facebook on August 18 of 2014, later receiving an anonymous report and feeling obligated to remove it.

the impulsive. In this way, things, what seems to have bothered the person who reported it is, in the first place, the socio-historical inconsistency with the real situation of many public hospitals and private clinics in Cordoba (Argentina) and, in general, in almost all corners of the world, where what is attempted is “to hygienize” birth and turn it into an aesthetic experience for the woman, her companion and the new member of the family. Secondly, the act of representing this instant of two peoples’ life through the forcefulness of a de-erotized naked person and a recently born baby covered in blood.

3. Conclusions: the body as affect of “Projecto Dar a Luz

The day after the censorship of the previous photo, Natalia Roca took a stance and wrote a short note in her Facebook profile with the following reflection:

miles de perfiles de erotizadas mujeres semidesnudas (porque casi siempre son mujeres) cosificadas, como un objeto en exhibición, miles de imágenes violentas, desgarradoras... que a su vez generan o promueven eso mismo que declaman.

*¿Y nos tiembla la moral ante un nacimiento?
Ante la belleza más pura... la vida.
Nos duele el amor... (el énfasis es mío)⁹*

If, where the photographer alludes to the moral, we allow the word “libidinal” to occupy space and to generate significant presence we can understand better to what kind of effectivity the affective syllogisms of the exhibit gave rise and, in general, of the complete project of this artist. In the same way, we can assume—or not—the positionality evident in her work in favor of a change of paradigm that does not only question the old but rather it plants a new one based on a new comprehension of bodies giving birth. I say this because, beyond what has been said about the figural and the sensory, I feel that behind all the written reports there is also an interesting issue calling our attention, and that it is no other than the incomprehensible nature of the body as writing, or as eccentric language of common language (Calafell, 2014: 342-369).

It suffices to elucidate the starting point of all the reported images to realize that the body, in regards to the point of important suture of subjective identification, constitutes itself in the “affective” that brings together sensations—of pain, of repulsion, of admiration, of incredulity, and many more—and concepts—blood, breasts, legs, hands that caress, stomachs that carry life, giving rise to the configuration of new world models.

NOTES

9 | To read the complete version, see: https://www.facebook.com/NataliaRocaFotografa/posts/822886501089002actualidad/1335952444_526104.html.

That includes the recently reported image of Natalia Roca, in which appears the profile of the lower part of a woman giving birth supported on her legs by a person who appears to be her partner, the body is present in its absence, yelling everything that the photo cannot yell, expressing everything that medical language denies: that women “can” give birth to their sons and daughters, and that they can do it provided that the space and time suit them as individualities.

“Proyecto Dar a Luz,” then, is not just a project to document respected births. It is also a project of recognition of the body as microscopic, subjective, and even collective writing. When I referred previously to the eccentric capacity of the conflictive body giving birth and splitting open, I wanted to point out the possibility of reading the bodies that these photos show us as images de-identified with certain topics associated with the female body, but also, and especially, as spaces of suture displaced from the centers of knowledge/power of certain discourses, especially from the doctor, for which the body is circumscribed uniquely in the environment of the organic, biological and physiological discourse.

Works cited

- ASENSI, M. (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- ASENSI, M. (2014): «El teatro de marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía», *UNED. Revista Signa*, 23, 279-296.
- ASENSI, M. (2015): *Sintaxis y modelos de mundo*, Valencia: LynX, e-book.
- CALAFELL, N. (2014): «Los cuerpos resistentes de Copi o cómo sabotear el género masculino», *Prisma social revista de investigaciones sociales*, 13, 342-369.
- CALAFELL, N. (2015): «La violencia obstétrica y sus modelos de mundo», *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 10, 331-354.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2001): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- Facultad de Filosofía y Humanidades, Secretaría de Extensión de la UNC: «Semana Mundial del Parto Respetado en Córdoba», <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/extension/2014/04/semana-mundial-del-parto-respetado-en-cordoba/>>, [20/07/2015].
- HALL, S. (2003): «Introducción: ¿quién necesita identidad?» en Hall, S. y Du Guy, P. (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu eds., 13-39.
- HARBERING, V. (2015): «Valeria Harbering-Duendes censurados», <<https://www.youtube.com/watch?v=7Nj9GZWGK0l>>, [20/07/2015].
- ROCA, N. (2014a): «Proyecto Dar a Luz» <www.nataliaroca.com>, [20/07/2015].
- ROCA, N. (2014b): «Proyecto "Dar a Luz". Partos y nacimientos respetados», <<http://nataliarocafotografa.tumblr.com>>, [20/07/2015].
- ROCA, N (2015): <<https://www.facebook.com/NataliaRocaFotografa/posts/822886501089002>>, [20/07/2015].