

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Narrativas Apóstatas: iconografía cristiana y sexualidades no hegemónicas en las performances “Arequipa es Choqollo” y “Bosque Blanco” de Jesús María Álvarez (Choqollo) y Carla Montalvo (CarlitaUchu) en el Perú.

Tesis para obtener el grado académico de Magistra en Estudios de Género que presenta:

Yssia Cristine Verano Legarda

Asesor:

Martin Oliver Jaime Ballero

Lima, 2022

DEDICATORIA

A CarlitaUchu, Choqollo, a mi madre Pamela y a mi hermano Matías.



AGRADECIMIENTOS

A Martín Jaime, por su excelente guía, comprensión y motivación.

A CarlitaUchu y a Choqollo por sus valiosas contribuciones y amistad.

A mi madre, abuelos y hermano, por creer en mí y sostenerme en estos tiempos locos.

A las compañeras/es de Se Acabó el Silencio en Arte y Diseño y de la Colectiva de Estudiantxs MEG, por inspirarme y motivarme a resistir en el mundo académico y artístico.

A la Maestría de Estudios de Género, por ser ese lugar seguro que necesitaba para construir y alzar mi voz.



RESUMEN

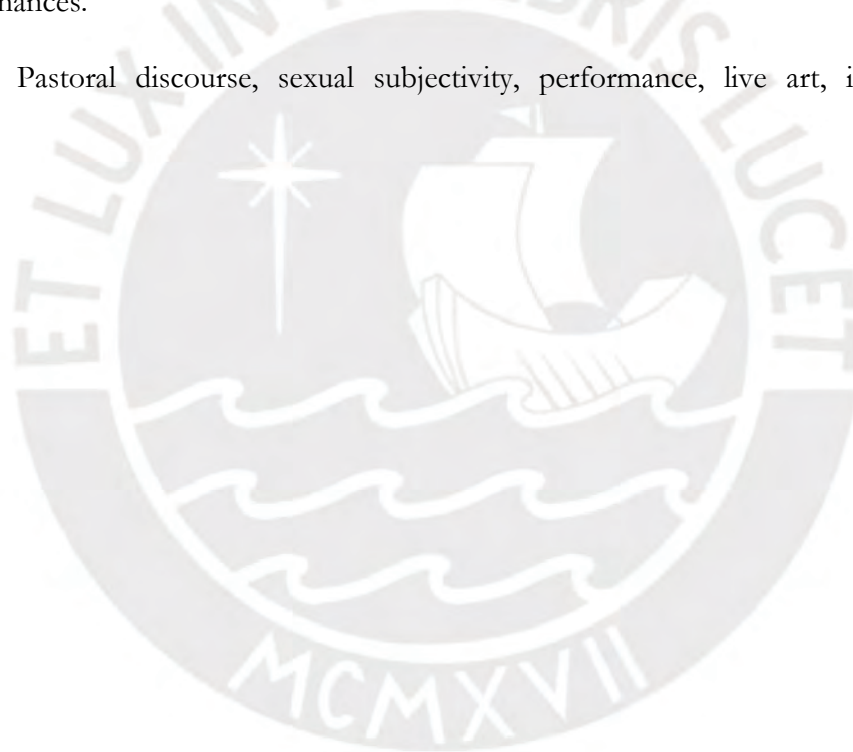
El objetivo general de la presente investigación fue trazar la formación, trayectoria artística y de vida de lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez y analizar la crítica al discurso pastoral que desarrollan en sus lenguajes, temáticas y prácticas estéticas, a través del análisis de las performances “Bosque Blanco” y “Arequipa es Choqollo”. Específicamente, se buscó indagar sobre cómo estxs artistas representan las sexualidades no hegemónicas en sus prácticas estéticas del performance mediante el uso de la iconografía cristiana y de qué manera su experiencia personal se relaciona con su preocupación por hacer uso de iconografía cristiana para cuestionar la subjetividad sexual, empleando el giro icónico y el testimonio con este fin. Para ello se aplicó un enfoque metodológico cualitativo, narrativo y se utilizaron guías de entrevistas biográficas/monotemáticas adecuadas a cada caso para profundizar en la especificidad y diferencia de cada unx. Asimismo, se aplicaron fichas de análisis formal y visual de las performances en vídeo e imagen.

Palabras clave: Discurso pastoral, subjetividad sexual, performance, arte vivo, giro icónico, testimonio.

ABSTRACT

The general objective of this research was to trace the training, artistic and life trajectory of the artists Carla Montalvo and Jesús María Álvarez and analyze the critique of pastoral discourse that they develop in their languages, themes and aesthetic practices of performance: "Bosque Blanco" and "Arequipa is Choqollo". Specifically, we seek to investigate how these artists represent non-hegemonic sexualities in their aesthetic practices of performance using Christian iconography and how their personal experience relates to their concern to use it in order to question sexual subjectivity. With this objective, we used the iconic turn and the testimony. Likewise, we employed a narrative qualitative methodological approach and biographical interviews, appropriate to each case, to delve into the specificity and difference of each one. In addition, we applied formal and visual analysis sheets of video and image of the performances.

Keywords: Pastoral discourse, sexual subjectivity, performance, live art, iconic turn, testimony.



ÍNDICE

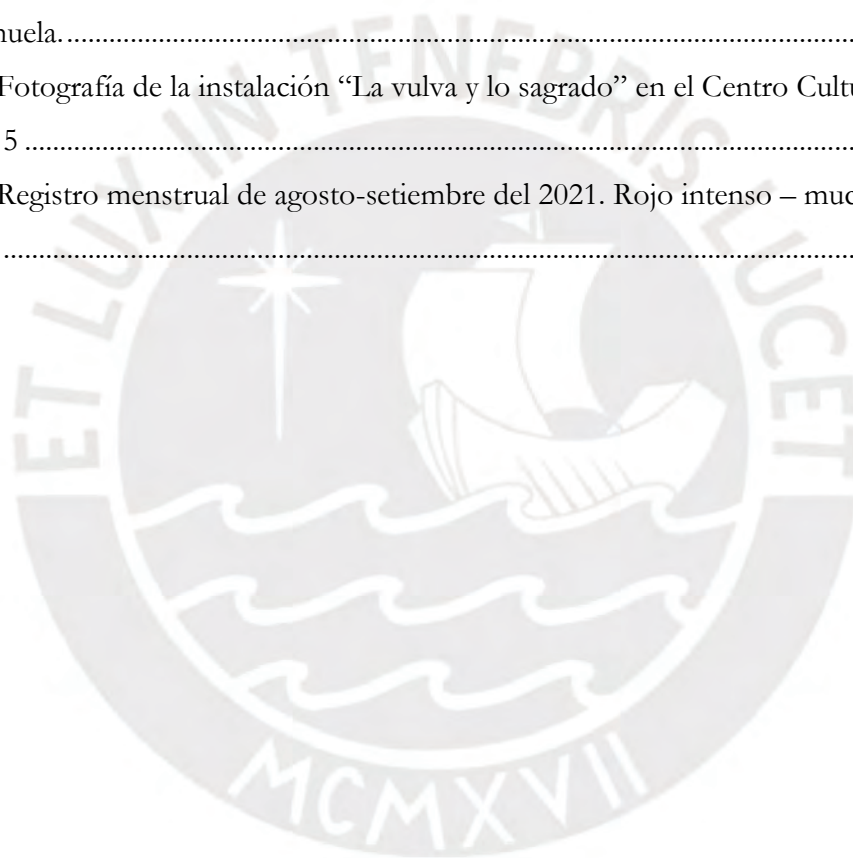
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I. SOBRE ESTAS APOSTASÍAS	14
Justificación.....	14
Problema de investigación.....	18
Objetivos.....	26
Preguntas e hipótesis de la investigación.....	26
Marco teórico	28
1. Régimen privado del arte contemporáneo	28
1.1. Política del arte.....	29
1.2. Prácticas estéticas	30
1.2.1. Performance.....	31
1.3. Agencia en la práctica estética	32
2. Subjetividad sexual.....	33
3. Sexualidades no hegemónicas.....	34
4. Discurso pastoral.....	36
4.1. Dispositivo de la Obscuidad.....	37
4.2. Dispositivo de la Sodomía.....	38
5. Iconografía cristiana.....	38
Metodología	39
CAPÍTULO II. DESOBEDIENCIA SEXUAL A TRAVÉS DEL ARTE: DEFINICIÓN DE LA PRÁCTICA ESTÉTICA, LENGUAJE VISUAL Y PROCESO CREATIVO DE CHOQOLLO Y CARLITAUCHU.....	44
2.1. ¿Quiénes son Jesús Álvarez y Carla Montalvo	44
2.1.1. Formación y aproximación autodidacta.....	47
2.1.2. Experiencias en el activismo.....	49
2.1.3. Consolidación de Choqollo y CarlitaUchu	54
2.2. Definición de sus prácticas estéticas, lenguajes y temáticas	62

2.2.1. Nociones de “arte vivo” y “performance”	62
2.2.2. El cuerpo y la sexualidad en la performance	65
2.2.3. Motivaciones, temáticas y proceso creativo	70
CAPÍTULO III. NARRATIVAS APÓSTATAS Y OTRAS HEREJÍAS: “AREQUIPA ES CHOQOLLO” Y “BOSQUE BLANCO”	75
3.1. Narrativa de las acciones	75
3.1.1. Arequipa es Choqollo	76
3.1.2. Bosque Blanco	82
3.2. Giro Icónico	92
3.2.1. Felación y sexo anal a la catedral de Arequipa	94
3.2.2. Infertilidad, deseo y vida	99
3.3. Otras exorcizaciones	104
CAPÍTULO IV: RELATOS Y NARRATIVAS SOBRE EL CRISTIANISMO: RITOS DE OPRESIÓN ANTES DEL EXORCISMO	113
4.1. Creencias y (no)vínculos con la religión.....	113
4.1.1. Narrativas sobre el cristianismo	115
4.2. Relatos y testimonios de opresión y sanación a través del arte.....	119
4.2.1. Limitaciones en la trayectoria artística.....	124
4.2.2. Contexto y apreciación de sus propuestas	128
4.3. Experiencias de vidas relacionadas al discurso pastoral.....	132
CONCLUSIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA	144
ANEXOS	153

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Registro en fotografía de la acción "Apostasía de Jesús: razones y acciones para renunciar a todo dogma de fe" realizada un jueves santo en el local Tambo de bronce de Arequipa, 2014	45
Figura 2. CarlitaUchu en "Con la Mhiel en los labios", Pornífero festival 2014. Fotografía por Max Claux.	47
Figura 3. Frau Diamanda y CarlitaUchu en el "Frau Show" en el Centro Cultural de España, s/f.....	57
Figura 4. Registro de la acción "Mi cuerpo no es un campo de batalla", 2011. Foto por Jimena Ledgard.....	60
Figura 5. Choqollo y Soledad Piqueras en el rito yatiri de la acción "Sodocradia" (2015)...	61
Figura 6. <i>Recorrido en forma de "O" por las iglesias de la ciudad de Arequipa como parte de la acción "Sodocracia" (2015) de Choqollo.....</i>	67
Figura 7. Carlita Uchu en evento por el cumpleaños de Frau Diamanda en el Yacana Bar, 2007.....	69
Figura 8. Screenshot de la video performance "Arequipa es Choqollo", 2018. Felación 1.	77
Figura 9. Screenshot de la video performance "Arequipa es Choqollo", 2018. Felación 2.	78
Figura 10. Screenshot de la video performance "Arequipa es Choqollo", 2018. Sexo anal.	78
Figura 11. Registro fotográfico de "Bosque Blanco", 2015. Frases de alto calibre al oído. Foto por Daniela Sánchez	83
Figura 12. Registro fotográfico de "Bosque Blanco", 2015. La vulva dorada que dispara sangre. Foto por Daniela Sánchez.....	84
Figura 13. Registro fotográfico de "Bosque Blanco", 2015. Vertiendo sangre en el triángulo de sal. Foto por Daniela Sánchez	85
Figura 14. Registro fotográfico de "Bosque Blanco", 2015. La muerte es lo opuesto al deseo. Foto por Daniela Sánchez	86
Figura 15. Registro fotográfico de "Bosque Blanco", 2015. Pezones encendidos. Foto por Daniela Sánchez	87
Figura 16. Registro fotográfico de "Bosque Blanco", 2015. Comiendo la manzana prohibida. Foto por Daniela Sánchez	87
Figura 17. Exploración pictórica de CarlitaUchu con su sangre menstrual. Ejercicio de autoobservación.	89
Figura 18. Fotografía de una de las torres de la Catedral de Arequipa	94

Figura 19. “Cristo con la corona de espinas” por Pablo Rubens, 1612.....	96
Figura 20. “Arequipa es Choqollo” en traje de policía, 2018	99
Figura 21. El pecado original por Jacopo Tintoretto, s/f.....	101
Figura 22. Registro fotográfico de “Apostasía de Jesús” realizado por “Arequipa Secular, 2014.....	105
Figura 23. Registro fotográfico de Choqollo en la acción Sodocracia, en el Centro Histórico de la ciudad de Arequipa, 2015.....	106
Figura 24. Performance “Con la Mhiel en los labios”, por Carlita Uchu, 2015. Foto de Max Clau.	108
Figura 25. Registro fotográfico de la acción “Mi cuarto propio”, 2013. Foto realizada por Diego Orihuela.....	109
Figura 26. Fotografía de la instalación “La vulva y lo sagrado” en el Centro Cultural de la PUCP, 2015	110
Figura 27. Registro menstrual de agosto-setiembre del 2021. Rojo intenso – mucoso- abundante.....	111





INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo la pregunta sobre cómo reescribir aquello que había dejado en mí el tránsito por espacios católicos conservadores en mi infancia y adolescencia, se mantuvo pendiente. Eventualmente, mientras estudiaba el pregrado en Escultura, encontré un momento idóneo para reelaborar esta experiencia, en gran parte dolorosa, en una serie de producciones estéticas que me permitieron disfrutar e indagar sin temor sobre mi sexualidad. Pude así transformar los sentimientos de vergüenza, culpa y rechazo a mis emociones y sentires particulares, y despojarme de estas creencias que ya no tenían cabida en mis nuevas formas de pensar y actuar frente a mis deseos e intereses.

Esta investigación partió de la pregunta sobre si lo narrado era algo aislado, mío o si al igual que yo, otras personas se permitieron denunciar y reescribir sus experiencias de vida alrededor de los discursos pastorales a través de la producción artística. La particularidad de las manifestaciones que hallé en mi desarrollo como artista investigadora fue el empleo de iconografía cristiana en este proceso, como una característica interesante a reflexionar.

En este caso, lxs artistas Jesús Álvarez y Carla Montalvo tienen en su repertorio de acciones de arte vivo y performance, manifestaciones que emplean la iconografía cristiana no con un fin evangelizador, sino con el objetivo de emplearlas con otros sentidos e intenciones que llamaron mi atención. En estas intersectan el uso de estas imágenes con gestos, símbolos y otros elementos alrededor de sexualidades no hegemónicas, como el homo erótico, entre otros. Asimismo, es visible el componente autobiográfico que movilizan dichas propuestas. Por este motivo, escogimos junto con lxs artistas profundizar en las acciones “Arequipa es Choqollo” y “Bosque Blanco”.

Al indagar sobre estudios o artículos realizados sobre este tipo de producciones estéticas en nuestro país, el número de producciones académicas es ínfimo, es decir, no se cuentan con referentes de propuestas analíticas que se hayan centrado en las posibilidades de deconstrucción de la subjetividad sexual a partir de la apropiación de los lenguajes del discurso pastoral por lxs artistas referidos, ni la vinculación de sus vivencias e historias particulares con dicho interés. Sin embargo, hay un porcentaje relevante de producciones que contemplan el estudio y análisis de importantes referentes artísticos previos y afines a los estudiados, lo cual nos permitió contextualizar el devenir de estas propuestas. Asimismo, se

cuenta con algunos artículos y entrevistas realizadas a lxs artistas, referentes a sus producciones y a los acontecimientos de censura constantes a los que están expuestxs.

A partir de lo mencionado, surgen importantes preguntas que guían la presente investigación: ¿Cómo en la formación, trayectoria artística y de vida de lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez se desarrolla una crítica al discurso pastoral a través de sus lenguajes, temáticas y prácticas estéticas del performance?, ¿Cómo estos artistas representan las sexualidades no hegemónicas en sus prácticas estéticas del performance mediante el uso de la iconografía cristiana?, ¿De qué manera la experiencia personal de lxs artistas se relaciona con su preocupación por emplear iconografía cristiana para cuestionar la subjetividad sexual?.

Esta investigación es relevante porque nos permite reflexionar a través del análisis de las producciones estéticas mencionadas, cómo en la actualidad el vínculo de lo pastoral y político se mantiene vigente en nuestra sociedad, de igual manera, los efectos que este vínculo tiene en la subjetividad de las personas con sexualidades no hegemónicas. Asimismo, esto implica un aporte necesario que analiza la práctica artística contemporánea alrededor de las sexualidades no hegemónicas en el Perú, en el marco de una discusión latente sobre los modos de producción en las artes y la subjetividad.

En adición, las propuestas artísticas escogidas son manifestaciones importantes para abordar el tema escogido, ya que se tratan de sucesos relevantes para indagar el problema presentado en relación a sus experiencias de vida. En tanto, son dos artistas cuyas prácticas trabajan lo simbólico y lo ritual, sus propuestas artísticas principalmente performances incorporan en el trabajo sobre la subjetividad gestos y acciones que están en el orden de lo abyecto y residual, y en relación a sus relatos e historias de vida. Es así que nos referimos a artistas y prácticas estéticas que generan un impacto simbólico en la construcción colectiva de memoria y sentido al entrelazar experiencias propias ligadas a lo social con lo estético, y al darle un giro trascendental a estas imágenes, íconos aparentemente fijos del cristianismo.

En el primer capítulo expondremos el problema de investigación. En el segundo, presentaremos a lxs artistas Jesús Álvarez y Carla Montalvo, así como algunos datos biográficos relevantes, su trayectoria y la definición de sus prácticas estéticas. Con este propósito, relataremos aspectos importantes sobre su formación y participación en espacios artísticos y activistas, continuaremos exponiendo las nociones que ambxs artistas tienen sobre sus prácticas estéticas, la importancia que le otorgan al cuerpo, sus experiencias y opiniones sobre el activismo vinculado a las sexualidades no hegemónicas y sus motivaciones personales que dieron como resultado las prácticas estéticas que se analizarán en la presente

investigación. Asimismo, relacionaremos lo mencionado con la conformación de sus lenguajes visuales, temáticas y estrategias escogidas para la consolidación de sus prácticas estéticas, así como la importancia de los vínculos con otrxs artistas, espacios y colectivas en este proceso.

En el tercer capítulo profundizaremos en las acciones de arte vivo y performance que convocaron la presente investigación: “Arequipa es Choqollo” de Jesús Álvarez (Choqollo) y “Bosque Blanco” de Carla Montalvo (CarlitaUchu). Con este objetivo abordaremos las narrativas que componen ambas acciones, asimismo, el análisis realizado a través de la noción de “giro icónico” para dar cuenta de la lectura que proponen lxs artistas a la iconografía cristiana empleada, y se complementa lo mencionado con la descripción de otras acciones afines realizadas por ambxs artistas y la investigadora para afianzar las afirmaciones realizadas.

Además, aquí desarrollaremos los cuestionamientos alrededor de los factores a nivel estético que posibilitan se representen sexualidades no hegemónicas mediante el uso de la iconografía cristiana. Estos factores se encuentran en torno a la intención por problematizar aspectos del discurso pastoral que definen y limitan la sexualidad, pero, a su vez develan la relación porosa entre los aspectos aparentemente opuestos de discurso pastoral y sexualidad.

Finalmente, en el último capítulo abordaremos otro de los aspectos que movilizaron el interés por abordar el tema de investigación propuesto, el de relacionar o hallar respuestas en las experiencias de vida de lxs artistas sobre la intencionalidad por generar propuestas artísticas críticas al discurso pastoral, empleando las imágenes e íconos que el cristianismo emplea tradicionalmente con un propósito evangelizador. En esta parte, tomamos como aspectos importantes para responder a la pregunta, qué creencias y opiniones traen consigo lxs artistas sobre la religión católica y el cristianismo. Asimismo, consideramos relevante enfocar nuestra atención en los relatos y testimonios de opresión que reflejan sus experiencias alrededor de los efectos del discurso pastoral en sus trayectorias. En concordancia con lo mencionado, en los siguientes acápite se entreverán las respuestas a través de los relatos de vida de ambxs artistas.

CAPÍTULO I. SOBRE ESTAS APOSTASÍAS

Justificación

De acuerdo con Aliaga y Cortés (2014) desde la crítica del arte la historia de la producción del sujeto sexual ha estado directamente relacionada con el papel que ejecutaron y continúan ejerciendo los sistemas religiosos en la subjetividad humana. Específicamente en Latinoamérica y en el Perú, el pasado colonial y la participación de la Iglesia Católica en el “adoctrinamiento” indígena imprimió en nuestro imaginario vigente mecanismos de exclusión para la población sexualmente diversa, construyéndola como “perversa” con el objetivo de instalar la heterosexualidad obligatoria. De ahí que no sea casual que algunos artistas aún a la fecha se reapropien a manera de denuncia de los lenguajes de los discursos pastorales, es decir, su iconografía y rituales para abordar cuestiones como la representación del deseo homosexual, el travestismo y de la sexualidad en general que difiere de la matriz heterosexual, a pesar de ser significantes contradictorios en el discurso.

El presente trabajo busca trazar la formación, trayectoria artística y de vida de lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez y la crítica al discurso pastoral que desarrollan particularmente a través de sus lenguajes, temáticas y performances; artistas contemporáneos cuya práctica data desde el 2005 y del 2014 respectivamente. Esto, porque en sus propuestas estéticas de performance y arte vivo, tituladas “Bosque Blanco” y “Arequipa es Choqollo”, se manifiesta una intención por cuestionar la subjetividad sexual impuesta por el discurso pastoral, entre otras instituciones, haciendo un uso no convencional de ritos y signos propios del cristianismo. En tanto este sistema de creencias ha pervertido y excluido ciertas prácticas y afectos de la conformación de la subjetividad sexual al privilegiar la virginidad, la maternidad, la heterosexualidad, etc.

Esta colusión histórica entre Estado e iglesia para el sometimiento y exclusión de ciertos cuerpos y afectos determinados, puede entenderse a partir de los aportes de los estudios culturales, donde Jaime (2017) afirma que la vida sexual impuesta como hoy la percibimos fue constituida por los discursos pastorales, médicos y jurídicos, que abyectaron en el proceso el deseo homosexual y la transgeneridad, y definieron al sujeto sexual como “pecador, perverso y criminal” (p.17) desde la colonialidad. De esta manera, el autor señala que en parte los sistemas religiosos han construido una sucesión de normas, prácticas y actitudes

socialmente aceptadas por la sociedad que regulan la vida erótica y afectiva de las personas, a partir de la clasificación moral de la vida sexual.

En adición, Jaime (2016) señala que en un contexto como el nuestro regido por los procesos de globalización, si bien estos hacen difusa la soberanía sobre los territorios, la religión retoma estos espacios a través de nuevas formas de sometimiento que recaen principalmente en el cuerpo de las mujeres. Continúa señalando, que ello es posible debido a la relación de complicidad que mantienen la religión y el poder del Estado, afectando así la vida de las mujeres en aspectos importantes como la sexualidad, el trabajo, la salud, la educación, etcétera, lo cual da cabida a la reflexión sobre el lugar que ocupan actualmente los discursos pastorales en la sociedad peruana, que ha sido diseñada bajo el paradigma del estado nación con un modelo ideal de ciudadano (blanco, católico, heterosexual, etc.) que ha fortalecido estos discursos en detrimento de las mujeres y de la población con sexualidades no hegemónicas.

Asimismo, desde la rama del derecho, Abad (2012) afirma que vivimos en una sociedad donde política y religión católica se funden, en otras palabras, existe una inmanente presencia del cristianismo y la Iglesia Católica en diversos ámbitos de poder, lo que se traduce en el control que mantienen sobre los campos de la sexualidad y la reproducción. De ahí que el papel del Estado en función a su laicidad vigente según el artículo 50 de la Constitución Política del Perú, no cumple con garantizar el ejercicio de la totalidad de los derechos de las personas.

Lo descrito nos recuerda que en la actualidad los representantes del país, en su mayoría, pertenecen a estratos más conservadores de la política peruana, son quienes han manejado la economía y política del país hasta la fecha y demuestran una fuerte vinculación con los movimientos cristianos neopentecostales, principales opositores de los derechos sexuales de las mujeres y la población LGTBIQ+ y de la identidad de género de las personas no binarias y trans. Estos movimientos sostienen una política fundamentalista como proyecto, que busca no sólo borrar la perspectiva de género del currículo nacional de educación básica, conseguida recientemente, sino también darle continuidad a un proyecto de mayor amplitud que busca poder estatal a lo largo de América Latina (Motta, 2019). Este es el caso de la conformación del movimiento conservador peruano “Con mis hijos no te metas”, el cual se erige en contra de lo que denominan “ideología de género”, que en otras palabras, rechazan tajantemente la perspectiva que propone no se nace exclusivamente varón o mujer como

algo natural, sino que la identidad de género como la conocemos, ha sido socialmente construida (Meneses, 2019).

En nuestro país, esto se ha visibilizado en diversas oportunidades. Por ejemplo, en el archivamiento del proyecto de Ley N° 2647/2013-CR (Ley que establece la Unión civil no Matrimonial para Personas del Mismo Sexo el 10 de marzo del 2014. Asimismo, ocurre con la falta de políticas públicas que faciliten la adecuación de la información social que incluye el Documento Nacional de Identidad al nombre y género con el que se identifica una persona trans. Y en la violencia psicológica y física producto de la criminalización de identidades sexo-genéricas diversas, ejercidas principalmente por figuras de poder ligadas al Estado (No Tengo Miedo, 2016).

Igualmente, esto se vio reflejado en el proceso de implementación del Nuevo Currículo Nacional de Educación Básica diseñado por el Ministerio de Educación (MINEDU) del Perú con un enfoque en igualdad de género, parcialmente anulado a mediados del 2017. Y con la insistencia del Estado peruano por mantener en vigencia el artículo 120 del Código Penal que prohíbe el aborto en casos de violación sexual. Vulnerando los derechos humanos de las mujeres y perpetrando acciones contrarias a los tratados y recomendaciones internacionales, pero, afirmativas al discurso hegemónico sobre la idea de maternidad como destino irrenunciable (Solis, 2019).

Desde el ámbito del arte y la curaduría, Lenzi (2015) considera que el rechazo a las sexualidades y afectividades no hegemónicas debe entenderse en el contexto de las sociedades que han adoptado códigos morales definidos por el discurso hegemónico católico, como producto de la colonización. En el caso del Sudeste de Asia y el Pacífico menciona que, en términos de la producción artística contemporánea, la preocupación por los derechos humanos y la libertad es frecuente, ya que se estructuran espacios para la acción artística y la creatividad donde el género y la disidencia sexual se expresan a través de una diversidad de lenguajes artísticos y temáticas en favor de una amplia gama de intereses individuales, sociales y políticos.

Lo expuesto, nos permite entender el proceso por el cual la institución del cristianismo a partir de los discursos pastorales y sus prácticas reguladoras de la sexualidad, la reproducción y la afectividad, que se mantienen efectivas, instalan en la subjetividad una moral sexual heteronormada, y, por ende, la supresión de la autonomía sexual y reproductiva de las mujeres y el rechazo al deseo homosexual y la transgeneridad por considerarlos antinaturales. De esta manera, la evidente preocupación política desde el arte que interpela al

cristianismo, genera propuestas artísticas resistentes a los mecanismos de control, que se reapropian de los discursos y los símbolos del catolicismo para macular, profanar, cuestionar las creencias y dogmas perjudiciales para las mujeres y disidencias, que se han instituido como sacras por los sistemas religiosos.

En el marco de lo descrito, es necesario afirmar que hay un conjunto de propuestas analíticas respecto a la producción artística peruana vinculada a sexualidades no hegemónicas desde variables como el activismo, la subjetividad y con enfoques en psicoanálisis, ciencias sociales, estudios culturales y género. Sin embargo, no se cuentan con propuestas analíticas que se hayan centrado en las posibilidades de deconstrucción de la subjetividad sexual a partir de la apropiación de los lenguajes del discurso pastoral por lxs artistas referidos, ni la vinculación de sus vivencias e historias particulares con dicha producción, que igualmente pueden dar cuenta de procesos sociales relevantes. Asimismo, en este contexto es importante reflexionar, a través del análisis de estas prácticas estéticas que surgen en respuesta a cómo en la actualidad el vínculo de lo pastoral y político se mantiene vigente, los efectos que tiene dicha situación en la subjetividad de las personas en detrimento de las sexualidades no hegemónicas. Por estos motivos, la presente investigación es relevante al ser un aporte significativo y situado de la práctica artística emergente alrededor de las sexualidades no hegemónicas en el Perú, en el marco de una discusión latente sobre los modos de producción en las artes y la subjetividad.

Además, las propuestas artísticas principalmente performances de lxs artistas referidos, son sucesos relevantes para abordar dicha problemática en la actualidad y en relación a sus relatos e historias de vida, ya que nos referimos a dos artistas y prácticas estéticas que generan un impacto simbólico en la construcción colectiva de memoria y sentido al entrelazar experiencias propias ligadas a lo social con lo estético, y al darle un giro trascendental a estas imágenes e íconos aparentemente fijos del cristianismo. Que, en palabras de Leonor Arfuch (2014) son relevantes en tanto “anudan de modo inconfundible memoria, imagen e identidad” (p. 75).

Asimismo, si bien existen algunos espacios contraculturales donde ocurren dichas manifestaciones y se legitiman las narrativas que proponen, permanecen constantes el rechazo y la censura a la que se encuentran susceptibles en espacios más hegemónicos como galerías, museos, espacios públicos, etc. Por este motivo, es interés también de la presente investigación visibilizar los procesos actuales en el arte a través de los cuales aún se cuestiona con ímpetu la represión sexual y afectiva infligida por los sistemas religiosos, a través del

Estado y los discursos de odio de sus seguidorxs y aliadxs. Esto nos permite rastrear la soberanía actual de los sistemas religiosos sobre la subjetividad humana, sus mecanismos de control, la agencia de lxs artistas frente a esos supuestos y la relevancia de sus propuestas en un ámbito de discusión latente sobre los avances y retrocesos en materia de la diversidad sexual, derechos sexuales y reproductivos e identidad de género.

Mi interés personal por abordar dichos temas, parte en principio de mi identificación como mujer fuera del binario, transfeminista, activista y artista visual, con una historia de vida también marcada por la presencia del catolicismo en mi formación básica, en una escuela exclusiva para mujeres, lo que motivó muchas de mis producciones artísticas posteriores como “Mi cuarto propio” del 2013 y “La vulva y lo sagrado” del 2014. Surge también, de mis experiencias de formación en arte en el ámbito académico universitario, que considero reprimieron y excluyeron modos alternos de producción estética que tuvieron como tema de interés el feminismo y la diversidad sexual. Ya que, en mi experiencia, las formas que empleé para abordar dichas temáticas fueron continuamente cuestionadas y catalogadas como perturbadoras y muy políticas, que ciertamente fueron los lugares escogidos, lo que acrecentó mi preocupación por acercarme desde la investigación a los modos de producción rechazados que acogen propuestas que se encuentran al margen de lo “adecuado” y que tienen como objetivo problematizar el sistema sexo/género a través de prácticas colectivas y afectivas de producción.

Problema de investigación

El tema de interés de este trabajo, procede de los resultados de la investigación “Arte y transgresión: el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica (2000 – 2015) sustentada a inicios del 2020, la cual concluye en términos generales, que existe un conjunto de artistas, activistas, colectivos y/o redes de afecto que se enuncian desde la abyección, o a través de significantes afines a nivel micro político, que buscan cuestionar aquellos procesos de representación y subjetivación normativa, desplazando el deseo, el capital y la corporeidad a partir de la producción artístico visual para transgredir, revertir, cuestionar la masculinidad hegemónica que privilegia la subjetividad humana. Entre los casos investigados, estuvieron vinculados ambxs artistas y durante la investigación compartieron sus intereses, historias y motivaciones generales que

tomaron como de punto de partida para sus producciones estéticas, principalmente de performance (Verano, 2020).

La propuesta de performance de lxs artistas Jesús Álvarez “Choqollo” y Carla Montalvo “CarlitaUchu” reflejan esta preocupación por resignificar la representación social hegemónica de la sexualidad, a través del arte. Proceso en el cual, se encuentran una serie de manifestaciones estéticas contemporáneas en el Perú que buscan cuestionar los supuestos que han construido los discursos pastorales, entre otros, sobre la sexualidad y la afectividad. Sin embargo, su especificidad radica en que este proceso ocurre a través de la perturbación de elementos iconográficos y rituales propios del cristianismo, con elementos que el discurso pastoral que simbolizan, ha excluido de la subjetividad humana, tales como, la sexualidad, el travestismo, el deseo homosexual, etc. De ahí que las preguntas que se plantea la presente, buscan indagar sobre la formación, trayectoria artística y de vida de lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez, la crítica al discurso pastoral que trabajan a través de sus lenguajes, temáticas y prácticas estéticas del performance, cómo se representan estas sexualidades no hegemónicas a través de las performances y de qué manera la experiencia personal de estos artistas se relaciona con su preocupación por emplear iconografía cristiana para cuestionar la subjetividad sexual.

Considero que este interés particular de *Choqollo* por abordar estos temas en su localidad, Arequipa, está relacionado con la forma en que esta ciudad en particular ha configurado su identidad ‘original’ a partir: a) del relato romantizado de una privilegiada síntesis cultural entre lo andino y lo español de la ciudad a diferencia del resto del país tras la experiencia colonial (Quiroz, 2005) y b) de la arraigada religiosidad en este departamento, siendo el segundo departamento del país con mayor porcentaje de población (84, 7%) que profesa la religión católica (INEI, 2018). Teniendo como resultado la construcción de una subjetividad hegemónica marcada por el racismo y el sistema sexo/género que configuran los discursos pastorales en la colonia y que permanece en la actualidad, así como una producción estética resistente a estos impuestos.

Por su parte, las propuestas de *CarlitaUchu* son descritas por Héctor Acuña¹ (2015) como acciones ligadas a los aportes del psicoanálisis sobre la sexualidad, el empoderamiento del

¹ Héctor Acuña, es una traductora de formación académica universitaria. Artista travesti audiovisual, curadora, dj y performer. Conocida por el personaje drag de ‘Frau Diamanda’ y por la gestión de las 5 ediciones del ‘Pornífero Festival de Video Arte Post Porno Ibero-Americano’, desde el 2013. Asimismo, trabajó desde el 2000 en colaboraciones con Giuseppe Campuzano y posteriormente con CarlitaUchu.

cuerpo-objeto femenino como matriz a ser intervenida y la energía sexual, entre otros elementos, que la artista analiza para construir sus narrativas. De acuerdo con la artista, su trabajo “cuestiona la forma en que los medios y el sistema sexualizan el cuerpo de la mujer” (Acuña, 2015). En otras palabras, surge como una respuesta al machismo, misoginia y violencia de género enquistados en la sociedad peruana. De esta manera, propuestas estéticas como las de ambxs artistas del performance, emergen bajo el paraguas de un arte contemporáneo que busca perturbar el imaginario peruano y de su localidad caracterizados por una arraigada creencia religiosa y marcados por procesos particulares de represión moral sexual, exclusión y peyorativización de las sexualidades no hegemónicas.

Asimismo, las propuestas de ambxs artistas se encuentran influenciadas por trayectorias estéticas emblemáticas como las del Grupo Chaclacayo, Giuseppe Campuzano, Elena Tejada, Héctor Acuña y Javi Vargas, y son resistentes a los discursos de odio proliferados por un sector de la población que se opone tajantemente a los avances en materia de equidad de género, derechos sexuales y reproductivos, diversidad sexual e identidad de género. Aliaga y Cortés (2014), afirman en su libro “Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España”, que algunxs artistas, han buscado emplear la iconografía religiosa para representar el deseo homosexual y el travestismo, en respuesta a los procesos históricos de las religiones, específicamente la católica, que han condenado la libertad sexual de las personas.

Dicha contribución, en un momento se refiere al trabajo performativo del Grupo Chaclacayo, formado por Sergio Zevallos, Helmut Psotta y Raúl Avellaneda entre 1982 y 1994 en Perú. Los autores señalan sobre las propuestas del grupo, que en términos generales “supone una reacción a la violencia de los conflictos armados de ese momento (Sendero Luminoso, el Partido Aprista, Fujimori), pero también un claro disenso ante la uniformidad sexual y sus prácticas excluyentes (p.62)”, ya que, desde las primeras acciones realizadas por el grupo, ya se evidenciaba su posición política respecto a la religión. Asimismo, Miguel López (2014) señala que la producción visual del grupo, estuvo marcada por una suerte de inadecuación a los modelos androcéntricos de las artes tradicionales y por una distancia crítica con el escenario cultural limeño y con el repertorio ideológico de la izquierda. Por ejemplo, el registro de foto-performance titulado “Rosa Cordis” dirigido por Sergio Zevallos en 1986, entonces miembro del Grupo Chaclacayo, es descrito por Tarazona (2012) como una secuencia no necesariamente narrativa, donde la presencia erotizada de Santa Rosa de Lima confluye con ruinas, sangre, flujos y un cuerpo sodomizado, en el ensayo “Cuerpos y Flujos”.

Dicho trabajo transgresor, como el de otros artistas afines en el Perú, han sido momentos poco profundizados y más bien difundidos como mitos o rumores debido a la polémica que despiertan (López, 2014). Además de contar con poca documentación sobre el trabajo de este colectivo y el exilio de sus integrantes, se ha intentado ridiculizar y borrar la manera particular en la que abordaron la violencia política que atravesó el país, “desde una abyección perturbadora que intersectaba la decadencia del militarismo, la teatralidad religiosa y una sexualidad exacerbada en una sociedad machista, misógina y homofóbica (p. 8)”. Todos los aspectos mencionados influenciaron en la ininteligibilidad del trabajo del grupo por la crítica cultural de la época, imposibilitando abordar la historia del arte local en contexto de las luchas sociales y la emergencia de prácticas poderosamente críticas a la matriz colonial del poder, a nivel militar, racial, religioso, de clase y sexual (López, 2014). Esto, debido a las polémicas que desataron sus obras ocasionando su exilio y registro escaso.

Asimismo, “El Museo travesti del Perú” de Giuseppe Campuzano, en continuidad a lo expresado, representa una manifestación cultural relevante en la búsqueda de antecedentes directos de este proceso. Ya que este proyecto buscó incorporar en el discurso hegemónico y excluyente, una nueva historia de la comunidad travesti, manifestándose como un territorio para la reflexión y la producción artística con este fin (Campuzano, 2008).

Campuzano (2008) describe al “Museo Travesti del Perú”, como la experiencia museística de reunir históricamente elementos visuales pertenecientes a la cultura travesti, como un espacio que permite incluir aspectos de la vida y cotidianidad de las personas travestis: espacio público, familia, mercado laboral, etcétera, así como adentrarse a temas como la violencia y discriminación. Donde, uno de los objetivos que plantea a partir de su propuesta, es la crítica a la construcción de discursos e ideologías en las colecciones artísticas que son excluyente, por parte de museos y galerías. Discursos políticos que son asumidos por la sociedad como verdades, como la historia de la sexualidad peruana misma, la cual, corresponde a su génesis colonial entendida como una concepción esencialista incapaz de ver la sexualidad más allá de la genitalidad. En otras palabras, estas “otras” sexualidades no han tenido cabida en la construcción del relato histórico sobre la sexualidad.

A su vez Héctor Acuña, Javi Vargas y Elena Tejada, son referentes peruanos que reflejan preocupaciones alrededor de los dispositivos de control implementados por la iglesia católica, entre otras instituciones, sobre los cuerpos. En sus propuestas estéticas hay conjugaciones de corporalidades abyectas, fluidos y excreciones con el uso de iconografía sacralizada, alrededor de experiencias políticas y sociales concretas sobre la guerra interna en los años 80

y los procesos dictatoriales de los 90. Asimismo, existen manifestaciones artísticas recientes de jóvenes activistas feministas, que, a través de diversas estrategias visuales abordan en algunas producciones la sexualidad y su vinculación con lo religioso. Tales como, Andrea García, Lía Machuca y Angie Luz Cortéz (Se Acabó el Silencio en Arte y Diseño, 2020).

Sobre lo mencionado, podríamos afirmar que esta preocupación por problematizar, a través del arte, los síntomas producidos por la instauración del sujeto sexual moderno/colonial desde el discurso pastoral, deviene de la insistencia del arte contemporáneo por retomar el pasado vigente para cuestionarlo (Giunta, 2014). Asimismo, se encuentra relacionada con la ruptura que establece el arte contemporáneo con la modernidad. Desde un enfoque post estructuralista, Foster (2001) señala que esta preocupación involucra la transformación de los signos y cómo estos producen sentido a través de los sistemas de representación que son esencialmente reduccionistas, manipulándolos de tal manera que transgreden los límites estéticos definidos por los códigos culturales que comparte una sociedad, y, reconstruyendo los paradigmas simbólicos de la modernidad, en este caso el paradigma del sujeto sexual moderno/colonial.

Al respecto, no es casual que el lugar escogido para ello sea la performance, ya que la incorporación de cuestionamientos personales sobre la sexualidad hegemónica, para ser interpelados por los espectadores, se encuentra relacionada a que la performance sitúa al cuerpo en un estado cambiante, donde las experiencias se transforman a partir del contacto con el otro. En relación a esto, Delgado (2013) sugiere que la performance es una herramienta privilegiada acogida por el artivismo o el arte activista, por su capacidad de producir la reversión como acontecimiento y que se desplaza a la acción política “generando formas poéticas y al tiempo literales modalidades de alteración del orden público” (2013, p.71).

Por su parte, Preciado (2016) considera que la noción “performance” permite explicar el impacto que este concepto tiene al transitar los discursos, las prácticas políticas y las instituciones artísticas. Al respecto, afirma que esta noción corresponde a una estructura fundamental de la acción político/estética, que si bien, en su génesis era un término empleado únicamente en el ámbito escénico, ha trascendido para desnaturalizar supuestos esencialistas alrededor del género y la sexualidad, y para complejizar los debates al interior del feminismo.

Cabe resaltar, que el origen de la práctica estética de la performance está ligado al desarrollo de la teoría de género y de la idea de que este es performativo, en otros términos, la idea de la performatividad del género sostiene que las normativas del sistema sexo/género se instalan a partir de una reiteración ritualista de las mismas en la socialización y

conformación del sujeto (Butler, 2002). El diálogo que esta teoría ha tenido con su experiencia más estética, la performance, no es accidental, ya que esta práctica estética en lxs artistas mencionados, entre otrxs, ha tenido como uno de sus objetivos principales cuestionar los roles y la actividad humana diseñada desde los discursos pastorales para lo femenino y masculino, propiamente.

Asimismo, a nivel contemporáneo es posible leer desde una perspectiva post estructuralista y situada, los procesos de significación a través de los sistemas de representación que detentan vacíos visibles en la determinación de los cuerpos, donde emergen posibilidades de resistencia a través del arte y los móviles de lxs artistas. Que léidos como lenguajes y discursos pueden develar, tanto la agencia de los sujetos sobre el régimen privado de la sexualidad, como el proceso por el cual es posible la reapropiación de un lenguaje tan moralizante y represivo como lo es el del discurso pastoral, para su resignificación a través del empleo de significantes que este mismo rechaza y repele, fisurando el sujeto sexual instalado por el cristianismo.

Estos procesos, deben entenderse en el marco de la sujeción de la producción artística y de los activismos relacionados a la disidencia sexual por los modelos de producción hegemónicos neoliberales (Reátegui, 2017). Hecho que en la actualidad tiene un impacto negativo en la proliferación de dichas actividades, al ser incorporadas en los discursos hegemónicos, tanto de producción artística como económica. Asimismo, están inmersas en los procesos históricos y sociales que devienen en la participación activa de lxs artistas en las formas culturales y sociales, en una cultura del uso de las imágenes ya producidas. Y también se encuentran inscritas en las historias de vida, experiencias y contexto histórico de lxs artistas, que influyen en sus móviles e intereses (Borriaud, 2009).

En añadidura, en lo que se refiere al ámbito de las artes visuales en el mundo y en el Perú, existe un proceso complejo de aceptación/devaluación de lo que se denomina despectivamente “arte conceptual”. En las discusiones ontológicas de la crítica del arte, las categorías desarrolladas de no-objetualismos (Acha, 1981), arte relacional (Bourriaud, 2008), artivismo, arte público, arte corporal, performance, etcétera, son expresiones duramente criticadas y catalogadas de falsas y vacías por dicha crítica.

En el Perú un hecho social reciente que ejemplifica lo mencionado fue el rechazo social que la exposición fotográfica “CANON. VÍRGENES DE LA PUERTA” en el 2018 de Juan José Barboza y Andrew Mrocsek generó en un sector de la población. Un rechazo representado, por un lado, por el colectivo “Revuelta contra el Arte Moderno –RAM” y su

manifiesto contra la monopolización del arte por anti-artistas, y por el otro, por una población asqueada al ver a mujeres trans siendo representadas como íconos religiosos femeninos en obras de arte y en un museo abierto al público de todas las edades.

Esto, nos revela que el arte contemporáneo peruano que acoge el feminismo, la diversidad sexual y sus discursos críticos con la iglesia, enfrentan una doble disidencia. Por un lado, contra un sector de artistas y críticos del arte que rechazan las producciones estéticas que se han desplazado hacia la visualidad y lo conceptual en términos amplios, rompiendo con el paradigma moderno de representación que idealiza los cánones estéticos de belleza, creación, obra, técnica y expresión. Y por otro, contra un sector conservador de la sociedad peruana que ve con ojos perversos los proyectos museísticos o expositivos de arte que cuestionan la sexualidad humana que conciben.

Cabe resaltar, que las propuestas artísticas del performance que se abordaron en la presente, si bien pertenecen a una temporalidad afín y por ende han sido posibles debido en parte a la emergencia de nuevas formas de hacer y relacionarse en un nuevo régimen privado de las artes (Pérez, 2013), son manifestaciones críticas con todos los esquemas y convenciones que se establecen con el fin de regular lo que se muestra o no en museos y galerías, y con cómo es que se muestran.

En el marco del arte y la representación, como se mencionó, en la actualidad la transformación de la praxis artística y su vínculo con lo social es el resultado de nuevos modos de producción que privilegian lo inmaterial y comunicativo a partir de la conformación de un nuevo régimen privado de las artes, en términos de Rancière (2010), que recae en el ejercicio artístico, la práctica política, las ciencias y las formas de comunicación (Laddaga, 2006). De acuerdo con Pérez (2013), este proceso de conformación de un nuevo régimen privado de las artes produce la desintegración del autor y su fusión con el producto cultural, debido a la mayor incidencia del público en la obra y las políticas de consumo. En otras palabras, la figura del espectador ha dejado de ser un receptor pasivo, para acceder al rol activo de la interpretación, manipulación y/o reapropiación de la obra.

Asimismo, implica que el régimen conformado acoge las formas de representación que han sido históricamente excluidas, disolviendo las jerarquías impuestas por el sentido social del gusto y definiendo principios de coexistencia. Dicho régimen puede ser interpretado como una transformación positiva de los principios de producción estética y convivencia de los modos diversos de representación. Sin embargo, la autora afirma desde los aportes de Jameson (1999) que las producciones estéticas que resultan de dicha licencia pueden

igualmente responder a las lógicas de consumo y ser meramente reproducciones de la cultura dominante, hecho que, a su vez, pone en riesgo las posibilidades trascendentales de acción política desde el arte.

Esto nos permite profundizar en la idea de una convención estética reciente que, si bien ha posibilitado modos de producción y representación de las artes desde lugares no hegemónicos, a su vez se encuentra en detrimento de las mismas al asumirlas como parte de la praxis desde espacios dominantes de producción cultural y subjetiva. No es casual, por ende, que haya un interés por abstenerse a emplear las lógicas de producción que empiezan a ser instrumentalizadas por los discursos dominantes desde el activismo y el arte.

Por ello, no es casual que las formas de producción estética que son aún abyectadas por la sociedad y por los espacios privilegiados para el arte, como los museos y las galerías y que se encuentran en una inteligibilidad voluntaria por lo descrito, mantengan una relación directa con el cuerpo. A diferencia de las propuestas estéticas que se han desprendido de la desmaterialización de la obra, aquellas que conflictúan con mayor incidencia con los discursos alrededor de lo que puede considerarse arte o no y con los dispositivos de control sobre la sexualidad y la afectividad, tienen a la corporalidad como eje central de sus preocupaciones principales.

Luego de la revisión bibliográfica, se han hallado ciertos límites importantes, al momento de responder a las interrogantes que se plantea esta investigación, sobre de qué manera los relatos, las historias de vida y experiencias de lxs artistas, permiten la representación del deseo homosexual, el travestismo y la liberación sexual mediante la iconografía cristiana, para cuestionar la conformación el sujeto sexual moderno, en la performance reciente en el Perú realizada por lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez. En tanto, se afirma que los fenómenos de disrupción desde el arte sobre los dispositivos de control y regulación erótica y afectiva, han sido poco abordados, como señala López (2014) sobre el grupo Chaclacayo, por ejemplo.

Por ello se propone indagar sobre los testimonios y narrativas de Carla y Jesús María, como sujetos inscritos en los procesos de subjetivación hegemónica, pero que se resisten a aquellos mandatos y proponen salidas alternativas a partir de su producción artística. Dicha resistencia al recaer en la biografía particular de los mismos, pueden dilucidar cómo sus vivencias y experiencias dan paso a la producción de agencia de los mismos sobre el régimen privado de la sexualidad.

Objetivos

Objetivo Principal: Trazar la formación, trayectoria artística y de vida de lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez para analizar la crítica al discurso pastoral que desarrollan en sus lenguajes, temáticas y prácticas estéticas del performance.

Objetivo secundario 1: Identificar cómo estxs artistas representan sexualidades no hegemónicas en sus prácticas estéticas del performance “Bosque Blanco” y “Arequipa es Choqollo”, mediante el uso de la iconografía cristiana.

Objetivo secundario 2: Analizar de qué manera la historia de vida de lxs artistas se relaciona con su preocupación por emplear iconografía cristiana para cuestionar la subjetividad sexual.

Preguntas e hipótesis de la investigación

Pregunta central: ¿Cómo en la formación, trayectoria artística y de vida de lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez se desarrolla una crítica al discurso pastoral a través de sus lenguajes, temáticas y prácticas estéticas del performance?

Hipótesis general: La representación de la sexualidad no hegemónica a través de la iconografía cristiana por parte de ambxs artistas, deviene de los intereses políticos y artísticos que manifiestan en sus propuestas y que se fueron consolidando a partir de su formación artística no tradicional, su vinculación con colectivos activistas feministas y de la diversidad sexual y de sus experiencias e historia de vida alrededor de los discursos pastorales en los contextos sociales particulares de Lima y Arequipa, las cuales, han sido retomadas para la reflexión y cuestionamiento en sus propuestas estéticas. Ambxs artistas al identificar el rol antagónico que los discursos pastorales han tenido sobre sus vidas y formas de relacionarse, plantean a partir de la performance su cuestionamiento, reapropiándose de la iconografía cristiana para representar la sexualidad no hegemónica. De esta manera, las narrativas plasmadas en sus obras están directamente relacionadas con pasajes íntimos de sus historias de vida y con procesos personales y políticos vinculados al arte, activismo y feminismo.

Pregunta específica 1: ¿Cómo estos artistas representan las sexualidades no hegemónicas en sus prácticas estéticas del performance mediante el uso de la iconografía cristiana?

Hipótesis 1: Lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez a través de sus prácticas estéticas develan sus intereses de denuncia frente a la represión que los discursos pastorales ejercen sobre la sexualidad no hegemónica. Con este fin, trabajan la representación de la subjetividad sexual en sus performances, incluyendo en estas los elementos que los discursos pastorales han abyectado, es decir, incorporando una subjetividad residual. La cual, es capaz de subvertir tanto la configuración del sujeto sexual moderno, como la función de la iconografía cristiana en definirlo. En otras palabras, hay una intención consiente por profanar y perturbar los íconos a manera de apostasía, rebelión y desacato/desobediencia.

Pregunta específica 2: ¿De qué manera la experiencia personal de lxs artistas se relaciona con su preocupación por emplear iconografía cristiana para cuestionar la subjetividad sexual?

Hipótesis 2: Las historias de vida particulares de lxs artistas referidos (Lima y Arequipa de los 90 al 2000) se encuentran influenciadas por la inmanente presencia política de los discursos pastorales en las esferas de poder y representación, influyendo en las dinámicas de socialización y subjetivación de las personas. Por ello, sus experiencias están marcadas por la represión constante de su sexualidad no hegemónica ejercida por los discursos pastorales, inscritos usualmente en el ámbito familiar, social, educativo y afectivo. Estas experiencias interrelacionadas de homofobia, racismo, misoginia y discriminación, son retomadas por lxs artistas para desarrollar sus propuestas estéticas del performance, que tienen como objetivo perturbar la iconografía cristiana a manera de denuncia, en tanto, ésta simboliza un pasado cargado de represión en los ámbitos descritos.

Marco teórico

1. Régimen privado del arte contemporáneo

La concepción de un nuevo régimen privado del arte, nos permite entender el paraguas bajo el que se encuentran las prácticas artísticas visuales que han superado el paradigma de representación moderno, es decir, un paradigma esencialmente mimético. En tanto la presente investigación analiza producciones estéticas que operan en un orden y lenguaje contemporáneo, es pertinente contextualizar su análisis con esta categoría.

Para Rancière (2010) el paradigma de representación que predomina actualmente se caracteriza por un régimen estético que ha superado al anterior ya que cuestiona las nociones y estructuras identificadas por el modernismo, tales como, significante, significado y referente. En especial, la relación entre significante y referente que se traducen en representación y realidad respectivamente. El paradigma actual, de acuerdo con el autor, ha diluido las fronteras entre lo que es y no es arte posibilitando su autonomía, irreverencia y vinculación en el ámbito político, donde lo estético se vuelve un aspecto común entre arte y política y haciendo posible repensar los límites de lo sensible, así como las estructuras de dominación.

Es en este cambio en los modos de representar, en el marco de la conformación de un nuevo régimen privado del arte, que ocurren experiencias estéticas diversas que tienen como resultado la ampliación de la subjetividad, los objetos y los espacios de debate y reflexión (Pérez, 2013). Para Pérez (2013), si retomamos los aportes del sistema de representación generado por el modernismo, observamos que su resultado más emblemático es la institución del lenguaje, y, analizándolo desde los aportes de la filosofía post estructuralista que emplean de Deleuze y Rancière, se desprende la idea que el sentido es un producto antes que un origen o comienzo. Esto implica que, si bien hay una estructura pre existente que determina lo ideal y lo verdadero en el lenguaje, siendo la representación un mero reflejo, también deviene en el entendimiento del lenguaje como una de las formas de representación, cuyo uso es potencialmente transgresor de las estructuras dominantes.

En otras palabras, el nuevo régimen privado del arte ha superado la etapa de la representación ligada a lo real para devenir en representaciones más complejas de significados diversos y sensibles a ser entendidos de formas diferentes. Opacándose la idea de “obra” y

emergiendo el concepto de “artefacto”, el cual, se construye conjunto con lxs espectadores y se funde con la figura del autor (Hernández Belver & Prada, 1998). Esto revela una porosa relación entre producciones estéticas, espectadores y artistas por la implicación del público en estas al obtener bajo ese nuevo régimen una licencia de interpretación, manipulación e involucramiento en esta relación (Lash, 1997).

1.1. Política del arte

Por su parte, la noción de política del arte nos permite aproximarnos a los límites difusos y más bien entrelazados entre arte y política, vinculando la importancia de los discursos en la práctica estética. Sandra Pinardi (2013) citando a Rancière, describe cómo a nivel contemporáneo la práctica artística y política aparecen interrelacionadas, en tanto la política a pesar de ser una práctica de convergencia y discrepancia entre discursos, es recíprocamente dependiente de la estética como un modo de comprensión del arte. Es decir, afirma que en la “base de todo orden político o de toda acción política hay una estética. Igualmente, en el darse de toda estética hay un ejercicio o una delimitación política” (2013, p. 113). En esta confluencia, explica la autora, aparecen propuestas contextualizadas o socialmente comprometidas, las cuales revelan una intencionalidad de reordenamiento y dan cuenta del lugar que ocupa este desplazamiento entre el arte y lo político en la injerencia cultural.

Es entonces que podemos afirmar que, el pensamiento contemporáneo alrededor del arte tiene como principal característica una postura crítica frente a los paradigmas dominantes de representación que se erigen en las instituciones, la academia y la crítica. A la par que emergen prácticas disidentes y transgresoras del régimen mencionado, lo cual es denominado por Rancière como *la política del arte* (Mércol, 2014). Esta ruptura en el paradigma de representación que señala Mércol (2014), permite que se puedan pensar más posibilidades de lugares y formas de visibilidad y producción, generando fisuras en los modelos miméticos y privilegiados.

Esta vinculación de arte y política es lo que posibilita que ámbitos más complejos, como el subjetivo, sean ocupados por el arte para su cuestionamiento. Pérez (2013) señala desde los aportes de Guattari (1995), que el arte debe ser considerado entre uno de los vectores de subjetivación que constituyen el entorno. Ya que el sujeto se encuentra “alienado” como resultado del modo de subjetivación hegemónico propio del sistema capitalista, y el ejercicio artístico, bajo este contexto, muchas veces se orienta a deconstruir dicha subjetividad para

posibilita la proliferación de nuevos modos de vida. De esta manera, la autora señala que la subjetivación sería un símil a la creación artística, ya que le otorga al sujeto la capacidad creativa, y, por ende, la incidencia a través del arte sobre los procesos de producción subjetiva, como fundamento de la práctica artística.

1.2. Prácticas estéticas

En lo que refiere el acercamiento de la investigación a las prácticas estéticas principalmente desde el performance, entendemos como práctica estética a todo ejercicio de hacer “arte” que vincule lo estético, lo político, lo discursivo y expresivo. Jaime (2015) menciona que tradicionalmente desde las ciencias sociales y las humanidades se ha tendido a estudiar a la imagen meramente como un objeto útil para identificar ciertos patrones vinculados a su producción. Sin embargo, señala que dichos acercamientos no han tomado en cuenta que la producción estética es un proceso interrelacionado con lo subjetivo y lo social. Asimismo, afirma que el impacto de la corriente post-estructuralista ha permitido entender el fenómeno estético desde su extimidad. Citando a Lacan, señala que, al hablar sobre arte el autor define la extimidad como aquello que nos permite entender lo que se ubica en lo interno y que se encuentra a la vez en lo externo, es decir que “el inconsciente no es solo un sistema psíquico interior, sino también una estructura intersubjetiva” (Lacan, 1993: 773-808).

En adición, al profundizar en lo avanzado respecto al cuerpo y la subjetividad y posteriormente su vinculación con el arte, Liuba Kogan (2007), señala que el arte ha sido considerado un campo amplio de interpretación, que ha provocado cuestionamientos claves alrededor de la relación entre cuerpo e identidades. Citando a Johanna Hamann (2005), señala que los artistas contemporáneos “se encuentran trabajando desde su propio cuerpo o con su propio cuerpo, de lo que extraen su potencia perturbadora, radicalizándolo o llevándolo hacia espacios liminales y trasgresores” (Kogan, 2007, p. 142).

Como se señaló con anterioridad, Pérez (2013) propone que la “producción estética” es un símil al término “producción de subjetividad”, ya que se encuentra relacionada con lo subjetivo entendiéndolo como un proceso en constante transformación, lo cual permite reflexionar sobre la vinculación entre los mecanismos sociales de sujeción y lo que no se encuentra sujetado. Donde a la par de estos mecanismos de control, existen potenciales espacios de desobediencia, a través de los cuales es posible comprender un conjunto de

prácticas sociales que trabajan sobre los límites de la subjetivación hegemónica y generan experiencias estéticas que se proliferan para movilizar procesos de resistencia política, transformación y emancipación. Esto, a partir de procesos micro políticos de significación y conformación de relaciones y alianzas para generar modos alternos de subjetivación en rechazo a los modos naturalizados de conocimiento, manipulación y control (Pérez, 2013).

Badawi y Davis (2012), exponen cómo es que desde mediados de la década de los setenta en Latinoamérica “surgen una serie de propuestas artísticas cuyos objetivos visuales situaron al cuerpo sexuado como territorio privilegiado de activación poética y política” (2012, p. 92). Un territorio desde el cual estas iniciativas críticas generaron nuevas producciones de sentido y una posible forma de articulación entre arte y política, denominadas por estos como “estrategias y modos visuales de producción que pusieron en cuestionamiento y deconstrucción los naturalizados ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heteronormativo” (2012, p. 92). Posibilitando la creación de nuevos espacios para la producción estética dentro y fuera de la academia, desde los cuales se mantiene en constante cuestionamiento y reordenamiento el orden sexo-político que predomina en nuestra sociedad.

Dichas aproximaciones sobre lo subjetivo y el arte, nos permiten profundizar en la importancia de indagar en cómo parte de la subjetividad normada diseñada por los sistemas religiosos enquistada en la sociedad y el Estado, es interpelada por prácticas estéticas contemporáneas. En tanto, dichas normas se han instaurado para la regulación de ciertas corporalidades, no es casual que la preocupación de artistas como Carla Montalvo y Jesús María Álvarez se encuentre alrededor de esa problemática y sea a partir de la performance que busquen derrumbar esos supuestos pervirtiendo, por ejemplo, iconografía cristiana.

1.2.1. Performance

Para Ana María Pérez (2013) la conformación de nuevas categorías de arte, como el performance, el arte público, relacional, contextual, participativo, etcétera, tienen como principal preocupación las interacciones humanas y su contexto sociocultural, y están orientadas a la producción colectiva de sentido, por lo que privilegian los espacios de diálogo y encuentro de intersubjetividades para la conformación de nuevos imaginarios posibles:

“Desde esta perspectiva, el arte deviene una actividad vinculada a la comunidad, con la pretensión de contribuir a desnaturalizar las estructuras de poder y las relaciones de dominación, desvulgarizando el sentido común tanto público como privado y propiciando la conformación de espacios de inversión y protagonismo personal y de grupo” (Pérez, 2013, p.206).

En este sentido, no es casual que el lugar donde se proponen estos intercambios y cuestionamientos por parte de ambxs artistas sea el de la performance. Pérez concluye que estos espacios de producción de subjetividades desde el arte deben pensarse tomando en cuenta la diversidad de posibilidades que pudieran conformarse de dichas experiencias y cómo la interpretación está condicionada a la variabilidad de los procesos de significación de las propuestas estéticas, cuyo impacto en la transformación de la sociedad no es homogéneo.

Visto desde la perspectiva del arte y el género, Forte (1988) señala que la performance enunciada desde la femineidad “opera para desenmascarar a esta función de 'Mujer', respondiendo al peso de la representación mediante la creación de una aguda conciencia de todo lo que significa mujer y feminidad” (Forte, 1988, p. 218). En adición, afirma que la performance como teatralización de la lógica de representación en nuestra sociedad, configurada por la estructura social del patriarcado: como los roles de género, la clase y la raza, es reapropiada por ramas creativas afines por su efecto transformador (Forte, 1998).

Igualmente, para Preciado (2009) la performance se configura en interrelación con lxs espectadores, como un proceso de “toma de conciencia”. Citando a Kathie Sarachild respecto al trabajo colectivo de Kitchen Conciousness Group, programa de estudio de arte feminista organizado por Judith Chicago en respuesta a la exclusión sistemática de las mujeres en el circuito de producción y exhibición de arte, describe éste programa como “un método de distribución horizontal y homogéneo de la palabra en el que, a través del habla, de la escucha y de acción performativa, se construye una narración autobiográfica colectiva y política” (2009, p. 117), lo cual da lugar a la producción de la agencia e invención del sujeto político del feminismo (Preciado, 2009).

1.3. Agencia en la práctica estética

Otra categoría que se empleará para analizar la crítica al discurso pastoral que desarrollan ambos artistas a través de sus prácticas estéticas del performance, es la agencia en la práctica estética. La cual, en términos generales se entiende como la capacidad que tenemos de ejecutar la norma de otro modo. Para Giddens (1995) la agencia implica una relación de acción frente al poder, y de la capacidad de intervención o influencia sobre lo establecido, ejerciendo un tipo de poder también.

Por su parte De Certeau (2000) entiende la agencia como una respuesta al sufrimiento que implica la manera de ser cuerpos reapropiados por el discurso y la determinación del lenguaje, donde la agencia de los cuerpos se traduce en el goce de “ser reconocido (pero no sabemos por quién), de convertirse en una palabra identificable y legible en una lengua social, de ser transformado en fragmento de un texto anónimo, de ser inscrito en una simbología sin propietario y sin autor” (De Certeau, 2000, p. 153). En otras palabras, de acuerdo con Michel De Certeau (2000), existe un padecimiento de los sujetos por la manera en que el lenguaje determina sus cuerpos arbitrariamente. La agencia, entonces, se traduce en una cualidad propositiva, que en términos de Bourriaud (2009) significa una “producción silenciosa” que se apropia de estos determinantes para traicionar sus contenidos y desviarlos.

Es así, que es posible leer la producción estética desde este enfoque agencial, como respuesta propositiva al sufrimiento de los cuerpos. Sobre todo, de cuerpos que históricamente han sido silenciados y expulsados de la producción de conocimiento, de las esferas de representación y de la memoria colectiva.

2. Subjetividad sexual

Luego de aproximarnos a la relación del arte con la producción de subjetividad y a las posibilidades desde el arte para cuestionar la subjetividad hegemónica, es necesario ahondar en la estructura que es problematizada en estos ámbitos: la noción de subjetividad sexual. Desde la perspectiva de Martín Jaime (2015) en “Investigaciones cruciales: arte, diseño, imagen y cultura”, la subjetividad no debe entenderse exclusivamente como un espacio íntimo y personal del individuo, sino como un espacio de interacción de diversos planos entrelazados por el poder y regulados por sus relaciones. En este contexto, la subjetividad vendría a ser el resultado de la configuración de una “geopolítica del ser” que busca redefinir

la subjetividad, donde el cuerpo entre otros planos, se considera un campo de acción privilegiado.

Por ello, la sexualidad se introduce en este diseño como un dispositivo compuesto en el que encaja el modelo heterosexual como “única forma de ser/estar en el campo de la sexualidad y la afectividad” (Cosme, Jaime, Merino, & Rosales, 2007; Sánchez, 2013). Es así que la subjetividad sexual, en términos hegemónicos, se define como una construcción acorde al sistema sexo género, pero, que en ese acuerdo igual existen espacios de potencial disidencia (Rubin, 1975).

Esta vinculación de la subjetividad y la sexualidad pueden entenderse a partir de otras discusiones afines, que comprenden a la corporalidad como parte de la estructura subjetiva. Contrarias a los supuestos conservadores que la situaron como un contenedor pasivo y sin agencia, la teoría de la corposubjetividad (Carpintero, 2013; Jaime, 2015) y otros aportes como el de Mauss (1934) con su concepto de “técnica corporal”; Husserl, Bergson, Merleau Ponty y Ricoeur (Grosz, 1994) con la acepción de “cuerpo vivido” y Bourdieu (2010) con “habitus”, borran esa separación artificial y arbitraria entre el cuerpo y la subjetividad.

Es así que podemos entender a la subjetividad sexual, desde los aportes de la corposubjetividad, como un “síntoma social” que resulta de un conjunto de operaciones sociales que legitiman el dimorfismo sexual provisto por el sistema sexo/género diseñado desde el encuentro entre Europa y Latinoamérica, que, no solo debe ser entendido desde la diferencia sexual, sino también como objeto de clasificación racial.

3. Sexualidades no hegemónicas

Luego de definir la subjetividad sexual, es necesario aproximarnos a la definición de sexualidades no hegemónicas que son entendidas como aquellas prácticas eróticas y afectivas que se resisten o se encuentran fuera de la norma. Por un lado, entre las características que mencionan Cosme y colaboradores (2007) conforman la sexualidad no hegemónica encontramos como la predominante su esencialidad “abyecta” o “repugnante” (Kristeva, 1988) “conformada por la inmoralidad, la depravación, la lujuria, la exageración, el escándalo, la falsedad, la ilegalidad, etcétera” (2007, p. 96). Estas características son percibidas por la sociedad como un peligro para el orden establecido, hecho que da razón a los mecanismos

disciplinarios traducidos posteriormente en violencia sistemática y normalizada en razón de reforzar la negación de su afectividad e identidad (Raguz, 2011).

Para explicar la conformación de lo abyecto de las sexualidades no hegemónicas un concepto útil y complejo es el concepto de 'residuo', el cual, proviene de los aportes del psicoanálisis en el entendimiento de los efectos que produce la subjetivación normativa de lo masculino y femenino, propiamente, a partir del lenguaje; específicamente, a partir de los aportes de Jacques Lacan y de las lecturas realizadas a su propuesta. Para Lacan (1985) somos "efectos del lenguaje" (p. 814), ya que el cuerpo se define y estructura a partir de este. Sin embargo, para el autor, las personas al ser incapaces de darle sentido a todo a través de este, develamos la existencia de una falla en esa estructura, por lo que la subjetividad resultante es barrada. Asimismo, señala que hay momentos en que nos resistimos a la castración. Esa resistencia puede entenderse a partir de los 'dispositivos de goce', los cuales pueden leerse como mecanismos de agencia que reaccionan frente a los 'dispositivos de control', entendidos como la manera en que el discurso somete y organiza la actividad humana (Jaime, 2015). En otros términos, cuando la ley pasa sobre el cuerpo, produce el goce (Lacan, 1985). Ya que, al concebir al sujeto como un 'ser hablante', ya no sólo es estructurado sino también encarnado por el lenguaje, y en ese momento, el goce entra en relación con el lenguaje.

A partir de esta lectura de la propuesta lacaniana podemos aproximarnos a cómo a partir de los dispositivos de goce, como inventivas frente a la norma, se transforma el discurso posibilitando una subjetividad residual, y la producción de aquello considerado como 'abyecto'. Para Julia Kristeva (1988) el proceso de abyección es un efecto necesario para la formación sexual, psicológica y social de la identidad normada. Lo abyecto en este proceso, se encarna en aquello repulsivo y rechazado de la relación con la madre, "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto" (p.21). Es así, que lo abyecto para la autora "es algo que está siempre relacionado con las materias que atraviesan los límites del cuerpo: sangre, pus, moco, saliva, leche, orines, semen, heces, lágrimas. (Thomas 2008, p. 12). Lo abyecto, entonces, puede leerse a partir del concepto de 'residuo', entendido por Luce Irigaray (2009) como la metáfora de aquello que se encuentra fuera de la lógica de representación dominante cargada del sujeto masculino hegemónico: eso que se resiste, lo abyecto.

El concepto de 'residuo', de acuerdo a lo desarrollado, nos permite entender las propuestas estéticas como procesos de significación atados a la producción de sentido dominante, pero que, de la misma manera se resisten e incorporan en la significación aquello

que ha sido expulsado y que puede ser empleado para la deformación, transformación de los procesos de significación y subjetivación hegemónicos (Sedgwick, 1999). Donde la imagen puede operar como dispositivo de control y dispositivo de goce a la vez (Jaime, 2015). Y considerando que las personas con sexualidades no hegemónicas o residuales, entre otros grupos marcados por las acepciones de raza, género y clase “han sido inscritas en el registro del goce y de la abyección por el discurso hegemónico” (Jaime, 2013).

4. Discurso pastoral

La noción de discurso pastoral tiene su origen en la acepción de “poder pastoral” de Foucault. De acuerdo con Condoy (2014), para este autor el poder pastoral está vinculado al poder del Estado moderno. Mientras que desde una visión política tradicional el Estado se asume ligado a la razón, en realidad su gubernamentalidad está apoyada principalmente en el pastorado cristiano, a la par que en la policía y en las técnicas diplomático/militares. Haciendo un análisis genealógico, la autora afirma que el “pastorado” al que se remite Foucault se fundamenta en el gobierno de las almas, constituyendo una forma de gobierno que prevalece en los Estados seculares y que se vale de una serie de tecnologías que implican la individualización de las poblaciones y por ende la producción de individuos de subjetividad sujeta.

Según Barros II (2013) en esta estructura subjetiva el dispositivo de la sexualidad se introduce como el bastión principal de dominación, donde la economía política que resulta de este tipo de gubernamentalidad sostiene una serie de determinaciones sobre el sexo y los cuerpos con el propósito de definir la “naturaleza” de la población. De esta manera, el Estado tiene la potestad de “agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres...” (Foucault, 2019, p. 187).

En adición, la noción de discurso pastoral nos ayudará a indagar sobre los cimientos que constituyen la subjetividad sexual en sus aspectos más hegemónicos, tal cual la conocemos hoy en día, y que son cuestionados a partir de las producciones estéticas a analizar. De acuerdo con Jaime (2013) desde la colonia se pueden rastrear los procesos de inclusión/exclusión diseñados para la construcción del sujeto subalterno. Ya que, desde la histórica relación entre Estado e iglesia desde la colonia surgieron las políticas y estrategias necesarias para la conquista. Es así que, de acuerdo con el autor, la Iglesia desde esta época

emprendió “una serie de tecnologías que articularon una cartografía del sujeto” (p. 40), lo cual revela el importante papel de la Iglesia en la definición de formas concretas de subjetividad:

“Este discurso evangelizador coloca las bases para el establecimiento del vínculo entre el poder político y la reforma de las instituciones eclesiásticas como medio para mantener una trascendencia cósmica que impusiera a las personas, mediante un lenguaje de reconversión o civilizador, un modelo de corporalidad (y subjetividad). Diversos estudios señalan cómo la Iglesia católica introdujo una serie de sentidos mediante una violencia colonizadora en las prácticas corporales de los pueblos indígenas, que destruyó el tejido social.” (Jaime, 2013, p. 40)

Esto como continúa señalando, tuvo claros efectos en la regulación de las prácticas corporales relacionadas al placer físico, la maternidad, el aborto, entre otras prácticas, como las homoeróticas y transgeneristas. Confirmando la existencia de una estrecha relación entre razón colonial, catolicismo y subjetividad, con objetivos claros como la expropiación del control de los cuerpos, a partir de la transformación de las prácticas corporales y espirituales, y la configuración del cuerpo homoerótico y transgenerista como perverso, desbordado y sin límites. Como subalterno.

4.1. Dispositivo de la Obscenidad

De acuerdo con Jaime (2012) haciendo una lectura a los aportes de Foucault, los discursos pastorales han diseñado los espacios que las mujeres y diversidades habitan, entre ellos, el cuerpo como un espacio de vital importancia. Es así, que la conformación del dispositivo de obscenidad se erige como un mecanismo de control sobre sus vidas. Basándose en la proveniencia etimológica del término obscenidad, afirma que este implica estar fuera del escenario, en otros términos, fuera del espacio público. Entonces, lo obsceno se traduce en aquello que no tiene lugar en el debate político. De ahí que este dispositivo tenga como efecto la expulsión de las mujeres del ámbito político a partir de su expropiación corporal/espiritual y su incapacidad de producir conocimiento. Asimismo, se puede inferir que el discurso pastoral católico, en el caso peruano, ha empleado como recurso la

obligatoriedad del trabajo doméstico, entre otras múltiples estrategias de influencia sobre la sociedad con este fin, lo cual recae en la corporalidad y la sexualidad de las mujeres.

4.2. Dispositivo de la Sodomía

De acuerdo con Jaime (2016), el dispositivo de la sodomía significa “el hecho de que el discurso colonial sobre la sodomía une la raza, el homoerotismo y la transgeneridad dentro de una producción de la subjetividad, como un dispositivo de control frente a la población indígena” (p.18). Al instalarse este dispositivo, se justificó la conquista y la dominación de la población a través de la expulsión de los sujetos del “tercer género”.

Citando a Horswell, afirma que el dispositivo de la sodomía, se traduciría en la actualidad como el proceso histórico de marginación de lo disidente, es decir, aquellas afectividades y subjetividades que no tuvieran como fin la reproducción humana. Este proceso, según el autor, es instalado a partir “expansión progresiva de una matriz de pensamiento eurocentrada, durante la colonización de América, que fue posible constituir las bases para la construcción del sujeto sexual moderno/colonial” (p. 18).

En adición, el autor señala que hay tres aspectos relevantes a problematizar en la relación entre el surgimiento de la modernidad, la razón colonial y los discursos pastorales sobre las personas con sexualidades no hegemónicas: la expropiación del control de los cuerpos en detrimento de la corporalidad y la sexualidad, la configuración del cuerpo homoerótico y transgenerista como desbordados, sin límites y antinaturales, y la expropiación de su capacidad de producir conocimiento, desterrándolos del ámbito político.

5. Iconografía cristiana

Por último, una noción importante a trabajar para identificar las imágenes propias del discurso pastoral que se subvierten en las propuestas estéticas y las narrativas de lxs artistas, es la de iconografía cristiana. Por un lado, la iconografía en términos generales se entiende como una disciplina que ha sido empleada por la historia del arte para el estudio formal de las imágenes, para entender y analizar la representación de un tema en específico. En este espacio, la iconografía cristiana ha tenido un lugar privilegiado en esta disciplina, ya que es

una importante área que ha abarcado en la historia. Si bien, la iconografía cristiana se centra en el estudio de imágenes concretas de símbolos y personajes claramente identificables, para la presente este concepto se ampliará a una serie de objetos relacionados a la simbología y rituales del cristianismo.

Esto es posible, ya que la iconografía cristiana puede extenderse al análisis de manifestaciones artísticas que no son esencialmente temáticas, así como de objetos diversos, muebles, entre otros elementos ilustrativos que pueden funcionar como soportes de una temática cristiana (González, 1989). Asimismo, se incluyen en esta disciplina el estudio de diversas imágenes y productos culturales que muchas veces han sido excluidos del análisis por considerárseles marginales. Tal es el caso de las producciones estéticas que son atravesadas por las discusiones actuales sobre los esquemas de representación desde el arte. En otras palabras, la disciplina de la iconografía democratiza las consideraciones analíticas de las imágenes, contribuyendo a “la reivindicación histórico artística de la imagen popular y de la cultura visual en la sociedad de masas” (Ramírez, 1996, p. 308).

En adición, es importante resaltar la vinculación que esta tiene con su disciplina hermana la Iconología, la cual se ocupa del origen, transmisión y significado más profundo de las imágenes y que se basa en la iconografía con este fin. Si bien, en la literatura se establecen diferencias claras entre ambas, lo cierto es que ambas se complementan ya que esta última contempla los aspectos históricos, tales como la evolución de los temas y sus cambios en el tiempo (Gonzalez, 1989). Para el presente estudio es necesario advertir que las prácticas estéticas a analizar no realizan un uso convencional de la iconografía cristiana, por el contrario, su uso está condicionado a las opiniones críticas de lxs artistas sobre el cristianismo y corresponden al contexto histórico y social en el que ocurren, influyendo así en el uso particular que se le otorgan a dichas imágenes y objetos.

Metodología

El diseño de la presente investigación corresponde a una investigación cualitativa. Para Kogan (2004) la perspectiva cualitativa nos permite abordar la información en contexto y toma en consideración la experiencia sensible, cognitiva y corporal para la producción de conocimiento. Dichas características, señala, le atañen complejidad a la perspectiva cualitativa, posibilitando la obtención y emergencia de conocimientos vastos en datos.

Por su parte, Salgado (2007) señala que los métodos empleados bajo una perspectiva cualitativa, al partir del supuesto de que la construcción del mundo social se basa en los significados y los símbolos, tiene como pieza clave la intersubjetividad, es decir, la construcción de significados y sentidos a partir de la interacción. De esta manera, la investigación cualitativa detenta, en términos generales, profundizar en la producción de sentido a partir de los testimonios de las personas. Esta perspectiva cualitativa en la presente investigación fue necesaria debido a que se le otorga en esta una particular importancia a los testimonios, experiencias y producciones estéticas de artistas que requieren de una aproximación sensible y situada.

Dentro de esta perspectiva, el diseño Narrativo refiere que su interés principal es la vida y su entorno, por ello se vale del método biográfico, el cual será empleado en la presente investigación a través del instrumento de entrevistas biográficas/monotemáticas, las cuales nos permitieron adecuarnos a las narrativas de las personas que participaron de la presente investigación y proponer o cuestionar categorías de análisis para el análisis discursivo de las mismas. Para ello, es preciso señalar la diferencia entre relatos de vida e historias de vida, ya que la primera, hace referencia a la historia de una vida en palabras de la persona que la ha vivido, mientras que la segunda se adecúa mejor a los estudios de casos sobre una persona específica, incluyendo no sólo su testimonio o relato de vida, sino también otras fuentes (Bertaux, 1993). Al ser una temática particular vinculada a las historias de vida la que abordamos en la presente tesis, empleamos los relatos de vida con este fin.

Asimismo, consideramos como un elemento importante para responder a las preguntas de investigación al testimonio, elemento esencial en los relatos de vida que es considerado por Arfuch (2016) como una forma particular de dar cuenta de la experiencia y pasados traumáticos, y que se manifiesta en formas muy diversas como el arte. Para Arfuch (2016) el testimonio entrelaza la experiencia y la memoria, y la imagen resultante que es evocada, en este caso a través de propuestas estéticas, trae consigo una carga afectiva que tiene el enorme potencial del transformar el presente. De ahí que no sea casual que se retomen ciertos pasajes de la memoria para configurar manifestaciones estéticas como las que analiza esta investigación.

Además, el testimonio es considerado por Arfuch (2014) como una expresión individual y colectiva, donde el “espacio biográfico” del cual es parte cuestiona los límites clásicos entre lo público y lo privado para configurar una “intimidad pública” que tiene un claro interés por la dimensión sociohistórica de la memoria y acoge orientaciones colectivas como “el deseo,

el placer, la notación emocional de la cultura, la experimentación autoficcional y crítica, la afirmación de identidades colectivas, la ampliación de derechos y la búsqueda de reconocimiento” (p. 71). En otros términos, la noción compleja y reveladora de espacio biográfico que propone la autora nos ayudó a comprender el entramado existente entre la memoria individual/colectiva, las producciones estéticas y el contexto que hacen difusa las separaciones tradicionales entre las esferas de lo público y lo privado.

Para responder a las preguntas de investigación propuestas en la presente tesis realizamos una selección directa intencional de dos artistas peruanxs del performance, cuya práctica estética está inscrita en los últimos 10 años, han empleado iconografía cristiana en esta y trabajado temáticas alrededor de las sexualidades no hegemónicas. A su vez, tomamos en consideración que en la trayectoria de vida lxs artistas haya vínculos o experiencias compartidas con alguna colectiva activista. En adición, debido a que para la presente se tuvo como punto de partida una investigación previa y afín “Arte y transgresión: el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica” (Verano, 2020), teníamos conocimiento de artistas del performance que cumplían con los criterios mencionados. Por este motivo, la selección se centró en trabajar con lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez de Lima y Arequipa respectivamente, y en las acciones de “Bosque Blanco” y “Arequipa es Choqollo”.

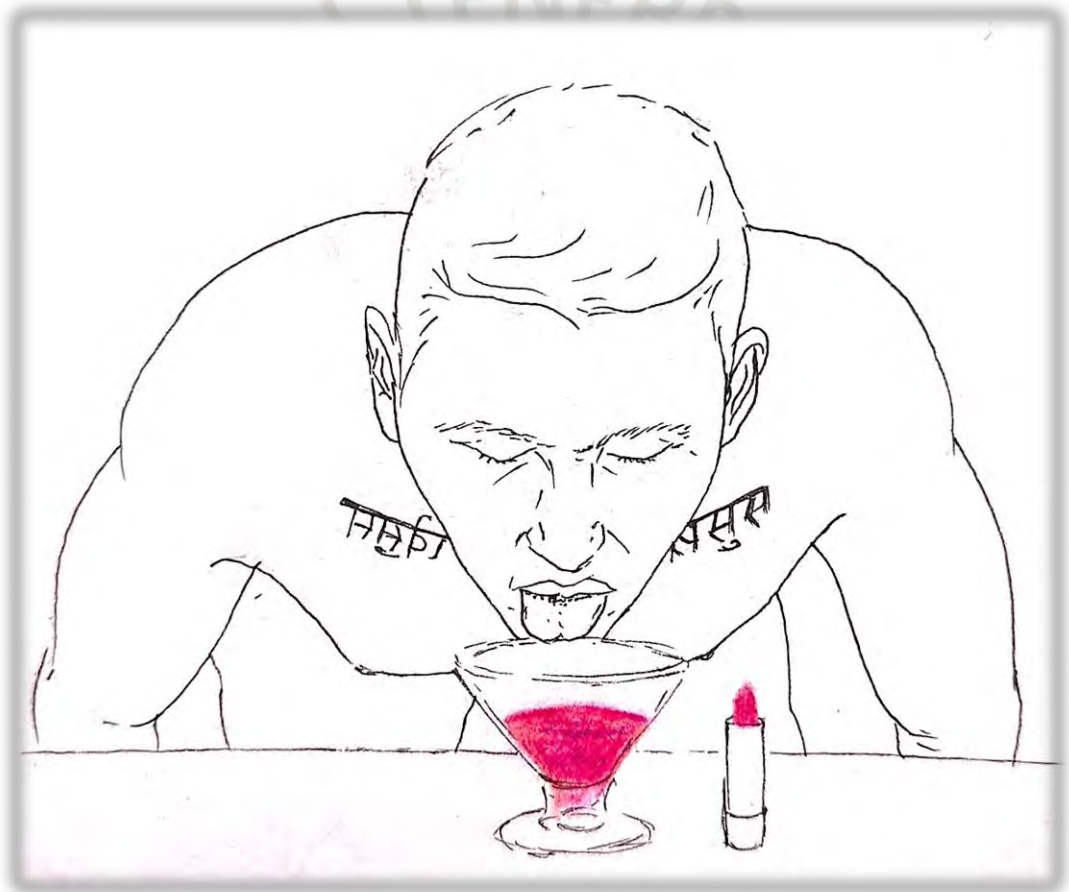
Los instrumentos que empleamos para la investigación fueron guías de entrevistas biográficas/monotemáticas (Ver Anexo 1) adecuadas a cada caso para profundizar en la especificidad y diferencia de cada unx, en correspondencia con las preguntas de la presente investigación. Asimismo, se aplicaron fichas de análisis formal y visual (Ver Anexo 2) de las performances en vídeo e imagen.

Las guías de entrevista tuvieron revisiones previas a la versión final, por ello, se pilotearon con un par similar al perfil de lxs entrevistados, la artista Andrea García Roque, y fue revisada por una experta en el tema, Héctor Acuña/Frau Diamanda. Esto, con el objetivo de asegurar su adecuación al fenómeno que se explorará y a los objetivos de la investigación (Benavides y Gómez-Restrepo, 2005). En adición, debido al encierro estricto que debimos cumplir a inicios del 2021 por la pandemia del coronavirus, los instrumentos de las entrevistas individuales se aplicaron a través de la plataforma digital de videollamada “zoom” y se realizó la grabación de estas con autorización de lxs entrevistadxs. En concordancia con lo mencionado, se realizaron las entrevistas individuales en 2 sesiones por cada artista debido a

que nos centramos en indagar sobre las trayectorias de vida, y ello implicó cierta extensión para ahondar en los detalles necesarios.

Tomando en cuenta los cinco principios éticos de la investigación (Comité de ética PUCP, S/f), lxs participantes fueron invitadxs a firmar un consentimiento informado (Ver Anexo 3) que detalla el objetivo del estudio, los instrumentos a utilizar, la necesidad de grabar la conversación, la voluntariedad de su participación, y a su vez, enfatiza en garantizar en todo momento su bienestar y seguridad. Este consentimiento informado se les hizo llegar por correo y se exhortó su contenido durante las entrevistas, con el fin de garantizar su consentimiento y participación. Luego de aplicadas las entrevistas, se procedió a transcribir su contenido para posteriormente para identificar manualmente las categorías principales.





CAPÍTULO II. DESOBEDIENCIA SEXUAL A TRAVÉS DEL ARTE: DEFINICIÓN DE LA PRÁCTICA ESTÉTICA, LENGUAJE VISUAL Y PROCESO CREATIVO DE CHOQOLLO Y CARLITAUCHU

En este segundo capítulo presentamos a lxs artistas Jesús Álvarez y Carla Montalvo, así como algunos datos biográficos relevantes, su trayectoria y la definición de sus prácticas estéticas. Para ello, relatamos aspectos importantes sobre su formación y participación en espacios artísticos y activistas, continuamos exponiendo las nociones que ambxs artistas tienen sobre sus prácticas estéticas, la importancia que le otorgan al cuerpo, sus experiencias y opiniones sobre el activismo vinculado a las sexualidades no hegemónicas y sus motivaciones personales que dieron como resultado las prácticas estéticas que analizamos en la presente investigación.

Asimismo, vinculamos lo mencionado con la conformación de sus lenguajes visuales, temáticas y estrategias escogidas para la consolidación de sus prácticas estéticas, así como la importancia de los vínculos con otrxs artistas, espacios y colectivas en este proceso. De tal manera, que podamos plantear de manera inicial algunas respuestas a los cuestionamientos que movilizan la presente investigación, acerca de cómo se desarrolla una crítica al discurso pastoral a través de lo comentado.

2.1. ¿Quiénes son Jesús Álvarez y Carla Montalvo

Como se mencionó con anterioridad Jesús Álvarez y Carla Montalvo son artistas autodidactas peruanxs cuyas prácticas estéticas de arte vivo y performance, respectivamente, están vinculadas alrededor de temáticas afines a lo que denominamos sexualidades no hegemónicas, tales como el homoerotismo y el erotismo femenino que no tiene como fin la reproducción. Ambxs artistas y sus prácticas estéticas son relevantes para esta investigación debido a que en sus propuestas y testimonios se observa una intención por emplear símbolos, iconografía y ritos del cristianismo para proponer otras lecturas aparentemente ajenas al discurso pastoral. Estas propuestas, a su vez, están vinculadas a sus experiencias de vida que son retomadas en las propuestas estéticas para conciliar, elaborar, sanar, etcétera, dichas experiencias.

Jesús Álvarez, quién se autodenomina artísticamente “Choqollo”, es un artista visual de arte vivo y anarquista nacido en la ciudad de Arequipa en 1984. Recibió formación artística en la especialidad de Pintura en la Escuela Nacional de Arte Carlos Baca Flor de Arequipa y luego de dos años de estudios se trasladó a la Universidad de Rennes en Francia para complementar su aprendizaje un par de años más. Asimismo, participó en talleres de la Pocha Nostra, grupo de performance y pedagogía escénica en Lima. A su regreso a Arequipa, aproximadamente en el 2014 inicia sus emblemáticas acciones anticlericales en el espacio público y en los ínfimos espacios contraculturales que existen en la ciudad. Tal es el caso de la acción “Apostasía de Jesús” (2014) una de las primeras acciones que realiza a su retorno que consistió en un acto de renuncia a todo dogma de fe y en la que realizó la lectura de un manifiesto de renuncia a su nombre y a la iglesia, como se puede apreciar en la *Figura 1*. El término *Choqollo*, de acuerdo al artista, era empleado en su ciudad natal Arequipa antigua y coloquialmente para denominar a los homosexuales. Es un término que proviene del *aymara* y significa perro pequeño y bullicioso, lo cual refleja la carga peyorativa y deshumanizante que contiene el término (Massis, 2018). De ahí, que decida reapropiarse del nombre para reconocer las herencias negadas de su localidad.



Figura 1. Registro en fotografía de la acción "Apostasía de Jesús: razones y acciones para renunciar a todo dogma de fe" realizada un jueves santo en el local Tambo de bronce de Arequipa, 2014

Fuente: Archivo personal de le artista

Ha participado en diversas exposiciones colectivas como “OUTSIDE 5: Identidad inconclusa, en crisis, en construcción” del 2016 en la Alianza Francesa de Arequipa, “Corporalizar resistencias: género, espectro y disidencias” del 2017 en la Sala Miró Quesada Garland de Lima y en abril del 2021 en “El fuego drag de Yma Sumac” en el Centro Cultural de España de Lima. Dos de las cuales fueron censuradas y suspendidas al poco tiempo de su inauguración.

Carla Montalvo es una artista visual autodidacta, performer, diseñadora de vestuario y ayahuasquera. Nacida en Lima en 1978, estudió la secundaria en el colegio alemán Alexander Von Humboldt gracias a una beca y es en esta época que motivada por sus intereses en las artes plásticas llevó cursos de Escultura en el Museo de Arte de Lima (MALI). Si bien su formación artística ha sido principalmente autodidacta, participó de algunos talleres de danza moderna y arte escénico donde empezó a diseñar sus vestuarios, los cuales llamaron su atención en ese ámbito y hasta la fecha continúa trabajando en ese rubro. Asimismo, su hermana, Lola Montalvo, quien pintaba en la técnica de Acuarela la vinculó en actividades artísticas como la pinta de murales en el Centro de Lima.

El nombre con el que se autodenomina artísticamente es “Carlitauchu” o “La Uchu”. “Uchu”, de acuerdo con Héctor Acuña proviene de la palabra del quechua que significa "ají". Ella, trabaja temas alrededor de la femineidad negada y la sexualidad y ha participado en diversas muestras colectivas de performance como en las varias ediciones de “Pornífero Festival” organizado por Héctor Acuña en Lima donde realizó performances importantes de su repertorio como “Con la Mhiel en los labios” (2014), donde trabaja la represión de la sexualidad femenina a través del montaje de gestos y elementos vinculados a su imaginario erótico, el cual, empezó a configurarse desde su infancia y adolescencia. Uno de estos elementos es la miel, como se ve en la *Figura 2*, la cual simboliza lo sagrado al ser un elemento recurrente en ritos de purificación e iniciación. También participó en el encuentro internacional de performance RIAP2016 (Rencontre internationale de art performance) en Québec, Canadá.



Figura 2. CarlitaUchu en “Con la Mhiel en los labios”, Pornífero festival 2014. Fotografía por Max Claux.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10152259804321913&set=a.10152242205441913>

2.1.1. Formación y aproximación autodidacta

Como comentamos en la sección anterior, la formación artística de ambxs es principalmente autodidacta. Si bien, han tenido algo de formación artística y escénica en mayor y menor medida, son sus experiencias, prácticas de campo y vinculaciones con otros artistas y espacios afines lo que constituye en el camino sus intenciones, temáticas y lenguajes de sus prácticas estéticas.

Por ejemplo, Choqollo señala que en su experiencia el acercamiento que tuvo al feminismo, a partir de la interacción con una compañera socióloga feminista, Adriana Cabrera, con la que realizó acciones como “Heteronormatividad: de-construir del género binario”, politizó su práctica artística. Luego de su experiencia en una formación artística tradicional de la Escuela de Arte de Arequipa, es con su vinculación con los feminismos

como señala en su testimonio que encontró otros lenguajes para cuestionar las instituciones, que en este espacio inicial de su formación no se trataban:

“De pronto, quizá... o sea, el acercamiento al feminismo fue también como... como que esa necesidad también de empezar a politizar nuestras prácti... mi práctica ¿no? Porque era como... pucha, el arte también que me habían enseñado era como que te dan las herramientas, pero... a veces, estamos hablando de discursos que no nos tocan ¿no? (...) O sea, tipo... prácticamente, (dejé) de prenderle velitas a Velázquez y Leonardo o a los grandes artistas. Y... y era como... como que, no se hablaba de no sé, de la diversidad sexual, no se hablaba de... de...feminismo, de cosas que me tocan un poco más a mí. O el tema de raza también, racialización, etc.” (Choqollo, 2021)

Esto se debe principalmente a que los discursos conservadores de la enseñanza/aprendizaje en arte rechazan la inclusión de componentes políticos y sociales en la idea que comparten sobre lo que significa una “obra de arte”. De ahí, que no sea casual que temas alrededor de la diversidad sexual, el feminismo y la cuestión de lo racial, sean temáticas excluidas de la formación. Luego, señala, que cuando fue a Francia y estudio dos años más en una escuela artística, más laica y más flexible en tanto a temas conceptuales, pudo repensar dichos esquemas y posibilidades en el arte y regresó a Lima para iniciar sus acciones críticas. En otras palabras, esta transición de espacios hegemónicos del arte hacia espacios políticos feministas y más contemporáneos en el Arte, le ayudó a descubrir otros lenguajes como el performance, el objeto arte, etc.

Para CarlitaUchu, su aproximación hacia las artes inicia por una inclinación temprana que tenía hacia las artes plásticas, como el dibujo y la pintura, y que descubrió desde el colegio. Luego de esa primera aproximación, sus exploraciones se trasladaron hacia el teatro, la improvisación y la performance en un momento social particular. Ella señala que es cuando ocurren importantes movilizaciones estudiantiles antifujimoristas a inicios de los dos miles que empieza a buscar alternativas en las artes para involucrarse en las protestas y movilizaciones de la época:

“Estaba ahí yo bien harta. Eh... entonces, este, me encontré con una amiga del colegio que estaba en artes escénicas y, de pronto, habían hecho una movida ahí, para salir a la calle ¿no? en una de estas marchas este... antifujimoristas y... salí con ellos y... a partir de ahí, empecé... salí creo que

un par de veces con ellos eh... salíamos este... haciendo personajes eh... haciendo personajes, así, críticos al gobierno de Fujimori y, a partir de ahí, fue como que yo sentí que la gente de artes escénicas estaba como más este... interesada en la parte eh... política ¿no? en la parte, digamos, en lo que está ocurriendo, en ese momento, en el país y, para mí, en ese momento de mi vida, era urgente eso ¿no? Era necesario. (...) Pero... fue por eso que me pasé, un poco, a las artes escénicas y estuve andando ahí, en un taller, en otro taller. De ahí, así, de pronto, descubrí la performance” (CarlitaUchu, 2021).

Esto, conllevó a que se vinculara con compañerxs de carreras de artes escénicas quienes, señala, veía más involucrados que otros artistas con la cuestión política del momento, lo cual era de su interés. Esto puede deberse a la estrecha relación de las movilizaciones sociales en el espacio público con la presencia del cuerpo en el acto político, lo que es afín a las artes escénicas y performativas (Delgado, 2013) Asimismo, este puente conector entre el cuerpo y el espacio público, tiene implicancias pedagógicas poderosísimas en el aprendizaje e involucramiento político a través de lo corporal (Barboza, 2007). De ahí que, como menciona la artista, es a partir de estas vinculación y acciones que empieza indagar en el teatro y el arte vivo, participando de talleres y trabajando en eventos corporativos y de publicidad a los cuales accedía por los vínculos y contactos que fue haciendo en el camino con actores.

De ambas experiencias se puede inferir que el involucramiento o interés político es un componente importante en la formación autodidacta de ambxs artistas. En otras palabras, la formación artística tradicional es un aspecto relevante, más no, esencial en su desarrollo, debido a la importancia de los vínculos y colaboraciones políticas en el proceso de aprendizaje. Asimismo, la formación laica y no tradicional en el arte es un componente importante en esta sección, debido a la apertura que esto significa sobre los lenguajes visuales escogidos para trabajar los temas de interés.

2.1.2. Experiencias en el activismo

Cómo se mencionó en el acápite anterior, independientemente de los espacios de formación artística, visual y escénica que tuvieron ambxs artistas, existieron otros espacios de formación de corte autodidacta vinculados a aspectos políticos de interés de cada artista.

Ello, también puede apreciarse en la aproximación política que tuvieron a partir de su involucramiento con colectivos o movilizaciones políticas.

Choqollo en principio, ha participado de plantones, marchas y protestas alrededor de las agendas políticas, feministas y lo lgtbiq+, a partir de su vinculación con compañeras feministas. Estas confluyeron con las acciones que empezó a generar en el espacio público y otros emplazamientos. Asimismo, ha participado en diversas manifestaciones antifujimoristas, por el reclamo de derechos sexuales y reproductivos, etcétera. En ese proceso, conformó la “Red LGTB Arequipa”, colectivo LGBTIQ transfeminista y queer por la defensa de derechos sexuales y reproductivos. Esta es una red que articula varias organizaciones de la ciudad y es en este espacio donde conoció a varias sociólogas feministas quienes nutrieron con bagajes teóricos sus conocimientos sobre lo sistémico del patriarcado.

De ahí que estas experiencias hayan sido esenciales en su formación política y autodidacta. Sin embargo, señala que su permanencia en esta red fue breve, debido a que esta colectiva tiene un interés más enfocado en el lenguaje artístico del artivismo², el cual, menciona es una práctica artística necesaria en estos espacios pero que no comparte. Ya que, de acuerdo con le artista, el artivismo tiene un componente pedagógico que le permite ser más funcional a las estrategias políticas de los colectivos y esto restringe sus posibilidades:

“(…) yo sentía que ahí tenía mis limitaciones, porque siento que el arte, a veces, no puede... o sea... mi arte no podía trazar con ciertas eh... o sea, sentía que el artivismo, a veces, tiende a ser muy pedagógico y para ser muy pedagógico, tiene que tener ciertos filtros, tiene... que ser entendible (...) el artivismo tiene una estrategia política ¿no? y... y como que ahí sentí mis limitaciones” (Choqollo, 2021).

Sobre lo mencionado, es importante denotar que de acuerdo con Sandoval y Latorre (2008) el artivismo, como denota su nomenclatura, es una fusión del activismo político y la práctica artística, la cual, busca denunciar o poner en agenda política y social problemáticas

² De acuerdo con Sandoval y Latorre (2008) el artivismo es un híbrido entre la producción artística y el activismo, que resulta en una relación simbólica y transformadora, significa un espacio de acción en que las minorías se representan a sí mismas y a la diversidad de sus subjetividades, y funciona como un mecanismo de empoderamiento que proporciona a sectores no necesariamente artísticos, el saber del arte como algo "que realmente es un acto político... la combinación perfecta de arte, activismo y comunidad" (Sandoval y Latorre, 2008, p. 101).

sociales relevantes a partir de propuestas artísticas como intervenciones o acciones en el espacio público, entre otro tipo de manifestaciones visuales. Si bien, el activismo ha adquirido un lugar importante en la lucha por el reconocimiento de las “minorías” en nuestro país, como señalan los autores, tiene ciertos límites respecto a la funcionalidad comunicativa y política necesaria para su comprensión por las masas (Hernández y Villacorta, 2002). Por ello, no es casual que esas directrices no se ajustaran necesariamente a la práctica estética de Choqollo, menos al tratarse de sus acciones, las cuales, trabajan cuestiones más transgresoras y fronterizas. Esto, se debe principalmente a los límites que tiene la noción de activismo y su relación con el activismo político y sus lenguajes. De ahí, que estos aspectos signifiquen un límite hacia sus prácticas estéticas y revele el agotamiento de las formas en las que opera el activismo (Verano, 2020).

Por otro lado, Choqollo en su testimonio señala que desde el 2020-2021 formó parte de la colectiva Loxoro con otros artistas como Javi Vargas³ y Germain Machuca⁴, colectiva encargada de la producción estética de la exposición “El fuego drag de Yma Sumac”, la cual, fue censurada poco después de su inauguración en abril del 2021. En esta colectiva, en sus palabras, tiene una visión y objetivos críticos hacia los espacios más hegemónicos del arte y la disidencia sexual misma:

“Sí, justo para el proyecto “Loxoro”, este... se hizo con dos compañeros de Lima (...) y creo que, en este, por ejemplo, he sentido esa necesidad, también, que se cuestionen el centralismo, ¿no?, el tema de empezar a mirar más allá del circuito artístico limeño, probablemente, empezar a hablar desde... un poco también lo que está pasando en nuestro contexto político, ¿no? (risas) el tema de este voto de extrema izquierda, por llamarlo... una izquierda machista, por llamarlo así, que digamos, materializa o visibiliza la necesidad de empezar a ver qué está pasando en el campo. esta relación de poder que también se da entre ciudad y campo, entre... entre capital y provincias. Entonces, es... a partir de este encuentro con ellos para Loxoro y, además, Loxoro parte un poco

³ Javi Vargas es un artista visual, activista e investigador. Egresado de la especialidad de Pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, con intereses alrededor de la arqueo-astronomía, topografía, prácticas de disidencia sexual, transfeminismo, animalidad queer, mitología andina, historia, ecología y colonialismo. Perteneció al colectivo Aguaitones entre 1999 y 2001 y al colectivo ContraNaturas del 2006 al 2011. Extraído del blog personal del artista: <https://javivargas.blogspot.com/>

⁴ Germain Machuca se autodefine como artista en sigilo, transformer no reconocida por el mainstream. Bruja caleta. Un huaco viviente de las experiencias travestis re-masterizadas. Ha sido parte de iniciativas como Museo Travesti del Perú, de Giuseppe Campuzano, y otros éxitos no tan glamorosos. Extraído de: <https://outfestperu.com/schedule/conversatorio-activismo-lgbt/>

de esa lógica ¿no?, empezar a ... empezar a hablar de migraciones, empezar a hablar de racialización, empezar a hablar de provincia, ¿no?, tradición indígena” (Choqollo, 2021).

Esta reflexión de Choqollo como resultado de sus experiencias con el activismo político, es relevante porque sugiere la necesidad de generar espacios de otra índole. Al mencionar que en base a esa se ha abierto a la idea de generar nuevos espacios que puedan cuestionar lo disidente en el ámbito rural y del campo, que se ha dejado de lado desde este imaginario más blanco y alienado de lo LGTB, revela la deuda histórica que ha posicionado ambos imaginarios como opuestos y el trabajo pendiente por vincularlos. Por ello, como se entrevé en el testimonio de le artista, no es casual que actualmente su objetivo sea el de posicionar “Choqollo” como una agenda cultural y política, donde las voces que enuncien estos cuestionamientos no sean solo de la ciudad sino de contextos rurales, como menciona:

“Sí. Pero sí, o sea, Choqollo como que es un significante que a mí me gusta mucho ahora, por el tema de que siento esa necesidad de... intersectar, de ser homosexual y ser de esta región ¿no? creo que hay mucho por descubrir, por explorar, politizar, por... es como... ese nombre no... ese nombre no me lo cambio (Risas)” (Choqollo, 2021).

Estos cuestionamientos no son recientes, ya que a la fecha son emergentes algunas colectivas disidentes vinculadas a lo artístico y lo rural, que al igual que Choqollo, buscan configurar otros espacios y sentires acordes a esta postura crítica. Por ejemplo, este es el caso de “Cholacontravisual”, “Rosa Rabiosa”, “Diversidad Wanka”, “Kachkaniraqmi Cusco”, entre otras.

Por su parte, Carlita Uchu tiene otro tipo de experiencias vinculadas a los colectivos y movimientos políticos. Como ella mencionó con anterioridad, el inicio de su práctica artística fue encaminado, en parte, gracias a sus vínculos con otros artistas escénicos con motivo de las movilizaciones políticas antifujimoristas de la época, lo que le brindó el soporte de lo que posteriormente buscaría desarrollar en sus acciones. Sin embargo, su participación en colectivas activistas posteriormente se vio limitada debido a desencuentros discursivos alrededor de la sexualidad femenina que tuvo en ciertas oportunidades. Por ejemplo, CarlitaUchu considera que sus acciones algunas veces no son percibidas como “adecuadas” en los espacios o colectivas políticas vinculadas al feminismo, como comenta en la siguiente

cita, debido a que en algunos de estos espacios de con perspectivas más conservadoras se erigen discursos moralistas sobre la sexualidad, como señala:

”Eh... sí me molestó, después de un tiempo, eh... y me sentí bastante incómoda, y creo que por eso también abandoné un poco a CarlitaUchu, eh... porque, en el sentido de que el feminismo empezó a... a cobrar más este... más importancia, empezó a cobrar más presencia, eh... había como una especie de marcar una distancia entre lo que se considera la construcción del imaginario erótico y sensual de la mujer y de considerarlo que es una construcción hecha únicamente por el patriarcado. Como únicamente, una construcción hecha por el... del hombre hacia... a la mujer y... yo creo que, aunque esto tenga un gran contenido de... de certidumbre, eh... es difícil que podamos decir que esto es una construcción plena del hombre, o que esa es una construcción plena de la mujer, porque la seducción vendría a ser un movimiento, una forma, una forma de... eh... es una forma de poder, es una forma de capturar al otro (...)” (CarlitaUchu, 2021).

Estos desencuentros que describe pueden deberse en parte a la configuración de un feminismo⁵ con principios más delimitados en lo que respecta la sexualidad femenina, que rechazan tajantemente la visión “patriarcal” de esta, pero, en este camino recaen en un estereotipo sobre la sexualidad y el erotismo femenino. Lo mencionado, conlleva a que acciones como la suya y de otras artistas latinoamericanas del performance se mantengan ininteligibles o mal vistas por la concepción hegemónica que se ha construido sobre la sexualidad, más allá de las críticas y cuestionamientos urgentes que son necesarios desde este lugar sobre la violencia y la sexualidad, es importante para ella cuestionar y repensar las bases del mismo para que no recaiga en violencia ni exclusión en nuestros propios espacios, como refleja su testimonio:

“(...) cuando volví de este viaje de Canadá, del festival de Canadá. Eh... me quedé con un... muchas interrogantes, o sea, se me vino nuevamente, las preguntas de... de "¿qué estoy haciendo?" "¿qué es esto?" m... "necesito como... más explicaciones sobre esto, más teoría sobre esto" Eh... empecé a cuestionar eso y también me pasó que el auge de digamos de... de esta eh... de este nuevo feminismo, de estas chicas más jóvenes que yo, eh... no... pensaba yo, intuía que no... iban a comprender de lo que yo estaba hablando (...) yo comprendo que... la fuerza que

⁵ Decimos “un feminismo” para referirnos a uno entre tantos, ya en la práctica existen varios “feminismos”, lo cual refleja y visibiliza la existencia múltiple y diversa del feminismo en nuestra localidad y en el mundo.

estén teniendo las feministas en esta época es necesaria. Necesaria, porque es urgente. Se necesita, digamos, detener un nivel de violencia (...) Pero... creo que también debemos de replantearnos y repensar eh... hacia dónde va... este feminismo y.... repensarnos a nosotras también” (CarlitaUchu, 2021).

Esta percepción o estereotipo de la sexualidad femenina, que describe, ha generado que sus propuestas sean incluso discriminadas en los pocos lugares destinados a cuestionar estos. De ahí, que estas experiencias hayan limitado su pertenencia a colectivos o grupos activistas afines, como el feminista. Independientemente de lo señalado, es importante mencionar que CarlitaUchu sí identifica sus acciones de performance como feministas, ya que, como mencionó en una entrevista realizada por Héctor Acuña (2015), sus acciones reflejan la multiplicidad de formas que puede adoptar la sexualidad de la mujer, debido a la represión sexual que experimentamos. Si bien, sus vínculos con el activismo son ínfimos, por no decir inexistentes, en su práctica lo artístico no está alejado de lo político (CarlitaUchu, 2017).

En suma, en la experiencia y trayectoria de ambxs artistas han existido tránsitos y críticas importantes al activismo peruano LGTB y feminista. Estas críticas pasan por cuestionar los lenguajes artísticos más funcionales a objetivos políticos concretos que promueven estos colectivos, los estereotipos de la sexualidad femenina que se replican en estos espacios y la poca apertura a estas prácticas estéticas, más fronterizas y transgresoras. De ahí que surja una importante reflexión sobre la necesidad de generar nuevos espacios para cuestionar la sexualidad y lo disidente desde otras perspectivas.

2.1.3. Consolidación de Choqollo y CarlitaUchu

Luego de indagar sobre los vínculos políticos en espacios activistas como fuentes pedagógicas de la práctica estética que desarrollan ambxs artistas, en el presente capítulo se abordará a profundidad cómo estas y otras experiencias resultaron en la consolidación de ambxs como referentes del tema abordado en esta investigación. Entre estos aspectos destacan los vínculos con otros artistas de arte vivo y performance que ayudaron a definir sus lenguajes, temáticas, etc.

Al respecto, CarlitaUchu menciona que empezó a interesarse en el performance al formar parte del colectivo de performance “CONTAC-TO”, lo que ocurrió aproximadamente entre

los años 2001 y 2002. En este espacio conoció a Juan Carlos Castillo y es en esta interacción donde empieza a evaluar la performance como una alternativa a lo escénico con una vinculación más directa e inmediata con el público y con lo que se deseaba transmitir:

“O sea, en el 2001, que fue con Juan Carlos Castillo eh... que hicimos un trabajo que se llamó "Instrucciones para la oscuridad" eh... este fue la primera vez que escuché sobre performance (...) y ahí empecé a ver yo algo más que tenía que ver con una... digamos, con una improvisación, con una acción en relación con el público eh... y así, empecé a relacionarme a otra cosa que no era la actuación (...) y me parecía que ese tipo de acciones que n... no terminaba de comprenderlas, me daban más velocidad. Y me gustaba también la... eh... (o sea), la... la poética de la performance eh... la metáfora de esa acción ¿no? eh... eso me... me enamoraba más que el teatro (en sí)” (CarlitaUchu, 2021).

De acuerdo a lo explicado por la artista, la velocidad y la poética de la performance, en sus palabras la “metáfora hecha acción”, fue lo que la motivó a profundizar en esta práctica. Dicha observación corresponde a una noción de performance que reconoce al cuerpo como un lugar susceptible al cambio y transformación, lo cual es posible debido al intercambio inmediato de discursos y sentires que ocurren a partir del contacto con el otro (Barboza, 2007). Asimismo, Delgado (2013) considera que la performance tiene la capacidad de producir la remoción, reversión y cuestionamiento de sentidos “generando formas poéticas y al tiempo literales modalidades de alteración del orden público” (2013, p.71). Es por ello, que la performance fue el lugar escogido por la artista para abordar sus propios cuestionamientos y sentires.

En estas experiencias, como describe en la siguiente cita, empezó a diseñar y crear sus propios personajes y realizó los vestuarios de estos, los cuales, llamaron bastante la atención en el medio y fue convocada por otros contactos para realizar la confección de los vestuarios:

“Empecé a hacerme mis vestuarios y... la gente con la que trabajaba, digamos, estas agencias de publicidad, a partir de ahí, a pedir vestuario, porque les gustaba los vestuarios que me hacía, y me empezaron a decir "Oye, ¿puedes hacerte un vestuario algo así?" "¿Puedes hacerte un vestuario asá? Y después, ya era "¿Puedes hacerle un vestuario..." "¿(Podrías hacerme) unos tres vestuarios para este evento?" Y empecé a hacer yo vestuarios (...) porque... bueno, eran como bien originales ¿no? mis vestuarios pintados a mano, y como soy, digamos, bien creativa para eso,

pues, les ponía de todo ¿no? a los vestuarios: cosas eh... digamos, para ah... cosas para la cabeza, tocados gigantes eh... y... a la vez, también, maquillaje” (CarlitaUchu, 2021).

De esta manera, es a partir de sus vínculos con otros artistas escénicos con preocupaciones políticas relevantes en la época que encontró en el performance un espacio de enunciación acorde a sus intereses. Por ello, no es casual que, luego de esta experiencia en el colectivo, sea otro vínculo el que complementa este trabajo en proceso de su práctica artística. Este es el caso de Héctor Acuña (Frau Diamanda), a quien conoce en el 2004 y con quien colabora en repetidas ocasiones hasta el 2009. Como detalla en sus palabras:

“Después este... me encontré con Frau Diamanda, que recién estaba empezando y... y quiso trabajar conmigo (inaudible) y empecé a trabajar con Frau Diamanda ¿no? como su partner y, hacía improvisaciones eh... en las performances que hacía Frau Diamanda ¿no? y ese fue un encuentro, para mí, con, digamos, que fue un encuentro con la... con una mujer relacionada con el... con una mujer negada ¿no? con una mujer relacionada con... con la vedette, que... con la showwoman” (Carlitauchu, 2021).

Como señala, por esa época Héctor Acuña se encontraba también asentando las bases de su trabajo de performance y este le brindó diversos espacios para trabajos conjuntos de performance, lo que le otorgó importantes herramientas para entender y trabajar los conceptos de “drag”, “artificio”, “mujer”, “show woman”, etc. Como se puede ver en la *Figura 3*, estas colaboraciones le permitieron recoger y poner en práctica elementos conceptuales importantes que trabajaría después en su propia práctica, y, que los empezó a abordar en la performance junto a Frau Diamanda. Esta experiencia le permitió revestir de contenido la idea de “mujer” que fue elaborando para desarrollar su propio personaje de CarlitaUchu; valiéndose de estos conceptos y apropiándose de la idea de “mujer negada”⁶. De esta afirmación, se puede inferir que, es a partir de esta vinculación que el trabajo corporal y conceptual del performance que caracteriza a la artista empieza a adoptar sus

⁶ En una entrevista con Gabriela Wiener (2017), CarlitaUchu habla de esta idea de “mujer negada” a partir de la noción de “bruja”, usada según ella para referirse a una mujer que no se comporta como la sociedad pretende. De ahí, que la idea de mujer negada, tenga que ver con estos aspectos que son categóricamente rechazados de la noción conservadora de “mujer”.

particularidades, incluyendo recursos y artificios similares a los empleados por vedettes⁷ y drags⁸ para sugerir y evitar al mismo tiempo una proximidad riesgosa de lxs espectadores.



Figura 3. Frau Diamanda y CarlitaUchu en el “Frau Show” en el Centro Cultural de España, s/f.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10152745531316913&set=t.657289055>

Esto, nos lleva a reflexionar acerca de las implicancias adicionales que sugiere el trabajo de performance donde el cuerpo y la sexualidad no hegemónica tienen un papel importante. En otras palabras, cuando la sexualidad y el cuerpo como herramienta y soporte se colocan

⁷ De acuerdo con Renán Claudio Valdivieso (s/f), la vedette peruana es un personaje femenino, erótico y mediático, cuya presencia en el espacio público ha variado con el tiempo hasta trasladarse en los años 80 y 90 al contexto televisivo. Para el autor, las vedettes se encuentran completamente conscientes de su potencial erótico y de su estatus de “mercancía” y hacen uso de su supuesta “instrumentalización” corporal como fuente de empoderamiento. Si bien, esto puede entenderse como una mera auto cosificación, la autonomía y dominio que estas ejercen sobre su cuerpo invierten la relación de poder, y son ellas quienes lo ejercen.

⁸ Según (Villanueva, 2014) lo drag puede entenderse como la feminidad que se materializa en el cuerpo de la drag queen, desbordando la imagen de mujer a partir de una serie de recursos estilísticos y performativos.

en escena y acción, en interacción con quienes observan, son necesarias otras estrategias y dinámicas corporales ambivalentes que hablen de lo erótico femenino desde un rol activo y que permitan generar mecanismos de autoprotección y empoderamiento. De ahí, que el trabajo corporal en performance ligado a lo sexual no hegemónico sea esencial, más aún cuando la intención pasa por cuestionar, invertir, dinamitar los roles de poder, estereotipos, nociones, etc.

Asimismo, a la par de estas colaboraciones, la artista comenta que realiza una acción colectiva sobre las esterilizaciones forzadas en el 2011 en una marcha anti-fujimorista, que tuvo bastante repercusión en medios: “Mi cuerpo no es un campo de batalla”, una propuesta de Carol Fernández a través de una convocatoria en Facebook, donde la artista aportó principalmente con parte de la indumentaria, en específico, la imagen intervenida de un útero criminalizado y esterilizado como se aprecia en la *Figura 4*, donde, la mancha de pintura roja simbolizaba la sangre que emana del crimen cometido en este:

“Entonces, Carol dijo “Bueno, a la que no le guste que proponga otra cosa” Entonces, ahí yo propuse la idea del propio útero esterilizado ¿no? y mi dibujo ¿no? hago una silueta de mi propio útero, de mis caderas ¿no? De mis caderas, de mi pubis (...) y dibujo un útero médico con dos tipos de esterilización. Pero ya, cuando llegamos... había que hacerlo para todas y, la verdad es que yo no lo hice para todas... es que yo imaginé que iban a ir 30, 40 chicas. Entonces dije “¿qué hago?” Entonces, dije “Vamos a ver qué pasa ¿no?” Por eso es que, cuando fui solamente llevaba el mío y... y lo que hicimos con Carol, en ese momento, fue pues hacer la... las reproducciones en cartulina. Había cartulina... en cartulina lo hicimos, Carla hizo un estencil Y yo le di ese... o sea, a los úteros les di ese... un salpición de sangre como de crimen ¿no? eso ¿no? Y, después, fueron llegando las otras chicas y salimos” (CarlitaUchu, 2021).

Esta acción que detalla la artista en su testimonio puede considerarse un antecedente importante de la acción recurrente en movilizaciones afines denominada “Empolleradas”, la cual, se reapropió de la imagen del útero criminalizado y esterilizado para la propuesta que a la fecha es utilizada en las emblemáticas marchas anti-fujimoristas y feministas en favor de las mujeres esterilizadas forzosamente por el gobierno entre los años 90 y 2000. Luego de estas tres experiencias, es en el 2012 cuando se atreve a realizar trabajos más arriesgados, y, es en su participación en el primer festival Post-Porno (2012) gestionado por Frau Diamanda que CarlitaUchu hace su primera aparición como tal. Para dicha presentación nos comenta

que trabajó alrededor de unos cuentos de Arguedas sobre la sexualidad que en su niñez leyó y que los relacionó con la pubertad y la sexualidad:

“(...) Sí, en un festival que hizo Frau Diamanda, en su casa, ese, su festival post-porno... ahí, donde, digamos, el tema que abordé eh... justo ahí se estaban celebrando los... este... 100 años de Arguedas eh... y yo trabajé un cuento de Arguedas. Eh... un cuento de Arguedas que... digamos, estaba relacionado también conmigo, con el hecho de... nuevamente de la pubertad, como mi primera vez, (creo) (inaudible) el hecho de la pubertad con este... con la sexualidad eh... Entonces, eh yo tenía unos cuentitos de... de Arguedas, donde Arguedas había recopilado eh... se llama "Cantos y cuentos quechuas", se llama eh... donde él recopila historias de los campesinos. Y son cuentos de fantasmas, este... de amantes... y... en general, los que traían cuentos así este... de amantes eran cuentos muy bizarros” (Choqollo, 2021).

Luego de esta experiencia se fue configurando la práctica estética de CarlitaUchu con las acciones que son parte de la trayectoria de esta artista como “Mhiel en los labios”, “Única”, “Bosque Blanco”, etc. Que abordan las transiciones entre las etapas de vida como la infancia, la adolescencia y la adultez vinculadas con la sexualidad y el deseo femenino, entre otros temas. Como menciona, todo este proceso fue constituyendo las acciones y temáticas que desarrollaría posteriormente en su trabajo personal de performance, y, de lo anterior se puede inferir que es a partir de esta vinculación con Frau Diamanda que las temáticas y tácticas que CarlitaUchu desarrolla en sus acciones, en relación a la idea de “mujer negada”, empezaron a consolidarse.



Figura 4. Registro de la acción “Mi cuerpo no es un campo de batalla”, 2011. Foto por Jimena Ledgard

Fuente: <https://www.facebook.com/photo?fbid=10150188291799482&set=a.10150188285604482>

Por su parte, Choqollo señala que fue Soledad Piqueras⁹, junto a Juan Javier Salazar, caracterizada por una trayectoria artística de intervenciones en el espacio público para cuestionar temas de la clase, quien fue a Arequipa a dar un taller en el 2014 y en ese espacio lo orientó a adentrarse al ámbito del performance o el arte vivo en el espacio público:

“(...) como te cité a Soledad, que vino a dar un taller de creaciones colectivas en el espacio público, un poco anterior a eso quizá sí, el tema de los plantones ¿no? donde... donde hacíamos alfombras rojas. Y, generalmente, en espacios simbólicos ¿no? tipo eh... iglesias, tipo Poder Judicial eh... eh... pero como que empezar a no sé cómo a complejizar el tema de la acción, el tema de... de qué elementos estamos usando... fue a partir de Soledad ¿no? que fue como el patadón, el patadoncito, el empujoncito para poder animarse y.... armarse de coraje y hacerlo” (Choqollo, 2021).

⁹ Soledad Piqueras fue una actriz y directora de teatro. Profesora de danza contemporánea, danza teatro y gestora de proyectos de desarrollo a través del arte. Fue fundadora del grupo CON-TACTO (1986 – 2014).

De acuerdo con el portal arequipeño El Buho (2014), el taller al que hace referencia el artista fue “Creaciones Colectivas en Espacios No Convencionales: Taller-Montaje Teatro Fuera del Teatro”. Este, fue dirigido por Soledad, la dirección artística estuvo a cargo del pintor y artista visual Juan Javier Salazar y fue llevado a cabo gracias a la Asociación Cultural Construye y la Alianza Francesa de Arequipa. Asimismo, este taller tuvo como objetivos la intervención de espacios no convencionales, la creación de personajes, la interacción y creación colectiva y la exploración de diversos lenguajes corporales para la intervención de espacios públicos en la ciudad de Arequipa. De acuerdo con el artista, esta experiencia le ayudó a reafirmar su interés por intervenir locaciones importantes para la identidad arequipeña haciendo uso del cuerpo bajo la noción de arte vivo. Como se puede observar en la *Figura 5*, Soledad Piqueras junto a Choqollo realizan el rito yatiri como parte de la acción “Sodocracia” (2015), una de las primeras acciones que realiza en el espacio público.



Figura 5. Choqollo y Soledad Piqueras en el rito *yatiri* de la acción “Sodocracia” (2015)

Fuente: Archivo personal de le artista

Asimismo, el encuentro en el espacio El Galpón¹⁰ con la colectiva chicana de la Pocha Nostra de Artes Vivas¹¹, por una afinidad temática ligada a la migración y la diversidad sexual del cotidiano, fue revelador para definir sus lenguajes. El encuentro, al que hace referencia se trata del “Laboratorio Trans-Continental de Arte Vivo de la Pocha Nostra en Lima” del 2016, el cual, estuvo enfocado en el trabajo del cuerpo como lugar de creación, re-inención, memoria y activismo y tuvo como cierre una presentación que se llevó a cabo en febrero del 2016 (El Galpón, 2015).

Ambas experiencias, en palabras de le artista, fueron relevantes para la consolidación de su práctica hasta la fecha. Tanto en lo que se refiere a las herramientas y soportes, como al corpus temático de su interés. De ahí que, para ambxs haya sido fundamental contar con estos vínculos y colaboraciones pedagógicas y artísticas para la configuración de su práctica.

2.2. Definición de sus prácticas estéticas, lenguajes y temáticas

Después de abordar los antecedentes y proceso de consolidación artística de ambxs artistas, en los siguientes apartados se indagará sobre cómo este proceso resulta en la configuración estética de sus acciones en general y cómo ésta se encuentra inmersa en un contexto artístico particular como el peruano, el cual, sostiene ciertas relaciones de poder en el ámbito de la producción estética, incidiendo así en su trayectoria artística. Para ello, se tocarán aspectos alrededor de la definición de las prácticas estéticas que realizan, sus motivaciones personales y la importancia del cuerpo y la sexualidad en estas.

2.2.1. Nociones de “arte vivo” y “performance”

¹⁰ ElGalpón espacio es una asociación cultural independiente y autogestionada conformada por artistas comprometidos con el desarrollo del arte y la cultura en ámbitos interdisciplinarios. Con interés en performance art o arte acción en relación a otras propuestas fronterizas, realizan talleres, conversatorios, presentaciones de portafolios y de video y promueven encuentros de performance, residencias y laboratorios de creación que vinculan el trabajo de diversos creadores entre sí y con la comunidad.

¹¹ La Pocha Nostra es una de las tropas de performance más importantes en América. Se inició como un grupo de performance escénica y actualmente la pedagogía se ha convertido en una de sus actividades más importantes. Sus talleres consisten en fomentar la rebeldía en la práctica artística alrededor de temas como la diversidad de género, raza, disciplina, generación a transgresión de fronteras como las culturales, de género, sexo y raza.

Para iniciar con esta sección se trabajarán las nociones que ambos artistas han manifestado sobre el tipo de práctica estética que realizan y sus implicancias en relación a la práctica estética denominada “performance”. En principio, la práctica estética del performance la entendemos como una puesta escénica de un conjunto de gestos y acciones en público que suele acoger elementos de la improvisación, provocación, entre otros que se caracterizan por generar en quienes observan impresiones y reacciones diversas (Pérez, 2013). Para Pérez (2013) una de las principales características de esta práctica es la participación activa, inmediata y reflexiva del público, donde el discurrir de estas acciones suele variar dependiendo del contexto, tiempo y espacio donde se desarrollan y tener una innumerable variedad de formas de abordarse.

Choqollo define sus acciones como “Arte vivo”. Este interés por emplear dicha definición surge de la experiencia que tuvo en un encuentro en “El Galpón” con otros artistas que cuestionaron la nomenclatura inglesa de “performance” y se propuso en su lugar, a manera de resistencia, la noción de “arte vivo”. Noción que traslada al imaginario estético otras prácticas afines como la brujería y chamanería. Descolonizando de esta manera, términos y formas ajenas para nombrar su práctica estética, como señala:

“Sí, justo... justo con un encuentro... el encuentro de la carne en el Galpón también y me encontré con unos activistas... no activistas, artistas, artistas también (inaudible) (Risas) Este... eh... estaban replanteándose el tema de performance, porque, generalmente, siempre también eh... lo decimos en inglés, porque generalmente, lo nórdico ha teorizado, ha conceptualizado todo esto, pero siento que hay mucha conexión también con la chamanería con... con prácticas más ancestrales que... que no necesariamente tendríamos por qué avocar, digamos, este... esa teoría o esa academia más nórdica ¿no? Y... y desde ahí, me gustó que empezaran a usar el término de artes vivas, en vez de performance, porque... es muy elitista también, a veces, lo performance es como que “¿qué es eso?”. O sea, es inglés, y tienes que pasar no sé... como tienes que ir a Nueva York para poder hacer eso, una cosa así (Risas) y está presente ¿no? está presente. Yo encuentro mucha similitud entre la brujería, chamanería este... prácticas este... más cotidianas” (Choqollo, 2021)

Dicha noción, en sus palabras, es distinta a la de performance debido a que su nomenclatura difiere de aquella con proveniencia anglosajona al incorporar elementos más situados al imaginario latinoamericano, como los mencionados, entre otros. Esta suerte de

traducción, adaptación o reappropriación del término va acorde a las preocupaciones que caracterizan al artista, por ello, no es casual que sienta afinidad en emplearlo para nombrar su práctica estética.

En concordancia con la práctica de Choqollo, Sedeños (2010) analiza la performance artística de Ron Athey, relevante exponente de la performance norteamericana que experimenta con los límites del dolor corporal y empleando iconografía religiosa. Al respecto, la autora menciona que en la performance de este artista hay un interés por ejercer el rol de intermediario o chamán que involucra a quienes observan la acción con esta. Estos términos no son casuales en ambas prácticas, ya que la presencia de ritos, iconografía religiosa y exploraciones de prácticas contra sexuales sugiere se cuestionen dichos límites.

En una reflexión similar, el concepto de performance que maneja CarlitaUchu no es fijo. Como señala en su comentario, al principio entendió el término como arte/acción, es decir, como una poesía visual que se relaciona de manera más directa con quienes la observan:

“Mira, con respecto a la performance, yo, primero, creo que la performance, primero, se va moviendo y se sigue moviendo, que no está... eh... digamos, este, fija en una definición de qué cosa es performance y qué cosa no es performance. (...) en un principio, lo iba entendiendo como un arte acción, como... una... poesía visual, que se relaciona directamente con el... con el espectador o con el público, eh... pero... en algún momento, yo empecé a conflictuarme con el tema de la representación y qué cosa es representación y qué cosa no es representación, porque, a veces, tenía como muchas discusiones este sí lo que estaba haciendo tenía demasiado de representación, eh... y que ya eso no era performance, y es ahí donde empiezo a entrar como en el terreno de lo... simbólico, del símbolo” (CarlitaUchu, 2021).

Sin embargo, como denota lo mencionado, en ese proceso empezó a cuestionarse sobre el papel de la representación en la performance, sobre lo que es, y, si lo que ella estaba produciendo tenía que ver más con una representación y no tanto con la performance en sí. Esos cuestionamientos, no son casuales, ya que en la consolidación del trabajo artístico de la artista se configuró un interés claro por subvertir ciertos estereotipos y símbolos de lo femenino, lo cual opera más acorde al ámbito de la representación (Verano, 2020). Es así que, a partir de estos cuestionamientos, se involucra más en el terreno de lo simbólico, como un eje que interrelaciona ambas esferas de representación y performance. Donde lo simbólico, visto desde la noción del “poder del símbolo” de Jodorowsky que la artista emplea,

adquiere una dimensión no objetual que reviste de lo simbólico a los artificios que son usados en la performance de CarlitaUchu, lo que resulta en la definición de su práctica estética particular (Chiappe, 2011).

En otras palabras, para la artista, el poder del símbolo, antes que un objeto verídico concreto y literal, es lo que impregna a los objetos de carga significativa y los convierte en “artificio”, y, tienen una afectación igual de potente que el objeto “real”, develando los límites difusos entre la ficción y lo real. De esta manera, se puede afirmar que la noción de símbolo en relación a la noción particular que tiene CarlitaUchu sobre la performance es lo que conecta la trayectoria y las propuestas que ha venido realizando hasta la fecha en su performance. Es en este aspecto también en el que entran a colación los símbolos e iconografía que emplea en sus propuestas, como los que son de interés de la presente investigación de iconografía cristiana.

En concordancia con lo expuesto por ambxs, las nociones empleadas para nombrar las prácticas estéticas que ejecutan son amplias e innovadoras. Tal es el caso de la noción de “arte vivo”, que a diferencia de la performance vincula el imaginario latinoamericano más acorde a los intereses de Choqollo. Por su parte, CarlitaUchu emplea nociones complementarias que la ayudan a apropiarse de la palabra performance para incorporar otras nociones que revisten de un sentido más completo a la performance, como símbolo, artificio y representación.

2.2.2. El cuerpo y la sexualidad en la performance

Luego de definir en palabras de ambxs artistas el tipo de acción que realizan, en este apartado se incorporarán discusiones sobre su percepción respecto a la importancia del cuerpo y la sexualidad en el arte vivo y performance. En otras palabras, como perciben, colocan y emplean el cuerpo y la sexualidad en su práctica estética.

Para Choqollo, existe en su trayectoria una clara intención de reescribir los ritos obligatorios que el cristianismo ha impuesto en la subjetividad de las personas, que conocemos como el bautismo, la comunión, la confirmación, el matrimonio, etc. Estos ritos confluyen con etapas emblemáticas de transición de la vida, y se perciben como necesarios para llevar una vida acorde a la moral y valores que nuestra sociedad ha acordado como necesarios en el plano hegemónico, lo cual tiene efectos claros en las vidas y subjetividades

que no se ajustan a dichos acuerdos. Por ello, su intención de reescribirlos a través del cuerpo y la acción, fue un hallazgo revelador en el proceso de consolidación de su práctica, como manifiesta en este comentario:

“(…) todos los ritos de validación de la vida, están coactados por el monopolio de la iglesia. Eh... ah igual, yo también crecí en un colegio católico, donde igual este... te bautizan... bueno, o tienes que hacer la confirmación, una serie de ritos ¿no? igual, cuando te casas, el tema del matrimonio, la muerte... Entonces, digamos, toda una serie de etapas de nuestra vida están como reguladas o validadas por esa institución aún, y naturalizadas también. Entonces, desde las artes vivas, yo encontré esa riqueza de poder decir "pucha, también se puede reescribir desde el rito, desde el cuerpo, desde la acción” (Choqollo, 2021)

Esta vinculación cuerpo, rito y etapas de la vida que relata, son el eje central de sus propuestas. Por ejemplo, su primera acción afín, “Apostasía” (2014), cuestionó el hecho que todas las fechas conmemorativas que se celebran en su ciudad, Arequipa fueran en su mayoría católicas o referentes a la nación. En adición, “Sodocracia” (2015), tuvo como intención reivindicar el ano frente a lo fálico, en la cual recorrió las Iglesias de la zona arrancando con su boca y escupiendo páginas de la biblia con pasajes misóginos y homofóbicos, y, se introdujo una cruz en el ano. La vinculación de estos elementos, que le artista hace en sus propuestas es lo que nos expresa la importancia de colocar el cuerpo y las sexualidades no hegemónicas en interrelación con los símbolos y gestos que representan aquello que desea reescribir, ya que el cuerpo, en intersección con otros planos es el lugar privilegiado donde se instalan mandatos como el de la heterosexualidad (Rubín, 1989). En la siguiente imagen *Figura 6*, por ejemplo, se observa que la acción de “Sodocracia” como describe le artista integra estos elementos entre otros gestos, como el recorrido que realiza de rodillas por el centro histórico en forma de “O”, colocando al cuerpo como el móvil principal de su propuesta.

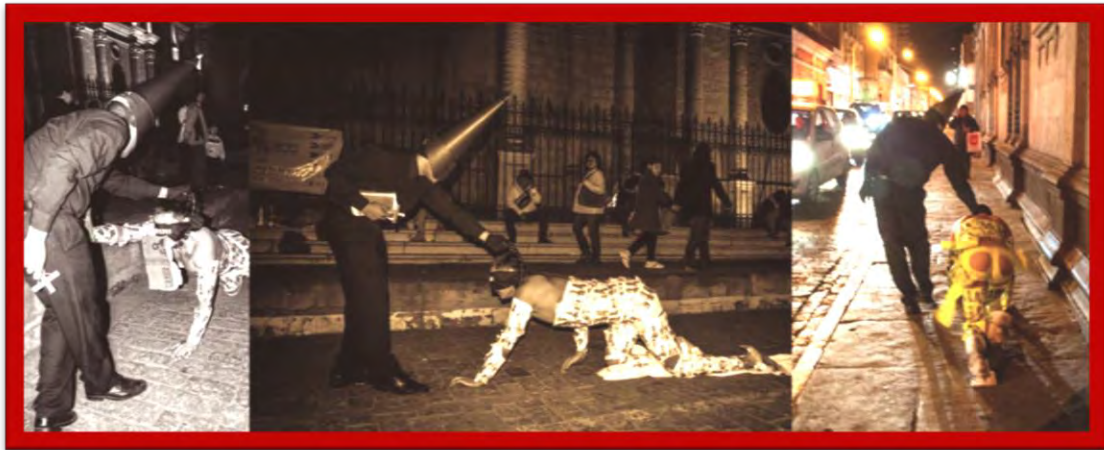


Figura 6. Recorrido en forma de “O” por las iglesias de la ciudad de Arequipa como parte de la acción “Sodocracia” (2015) de Choqollo.

Fuente: Archivo personal de le artista

Por su parte, para CarlitaUchu, cualquier cuerpo en la acción de por sí tiene un efecto en quién observa. Sin embargo, señala, al tratarse de un cuerpo femenino el que se muestra, sus efectos se vuelven más potentes. Ya que, a la fecha el hecho de mostrar, develar el cuerpo o partes del cuerpo asociadas a lo femenino, cobra bastante relevancia por los pesos simbólicos que tradicionalmente se le han adjudicado a este:

“¿cuánto revuelo causo y sigue causando, no, el hecho de mostrar eh una parte del cuerpo femenino y una parte que, digamos, que no solo es erótica, sino es parte de... de su cuerpo y es parte de la maternidad, también? Entonces, este el solo hecho de mostrar el cuerpo... o sea, el solo hecho del desnudo femenino tiene ya una carga, porque ya hay como mucho peso. (Inaudible) el cuerpo de la mujer tiene demasiado peso. El cuerpo de la mujer no puede ser visto. Es más, solo es visto eh, en términos de... de ciertos personajes que la sociedad acepta que los cuerpos sean vistos (...) el cuerpo que no está dentro de la norma, no debe ser mostrado eh entonces, el hecho de que una mujer en una performance esté semidesnuda o esté desnuda eh ya tiene... o sea, ya está siendo trasgresor. Porque está mostrándose ¿no? mostrando ese cuerpo que no debe ser mostrado eh y creo que eso tiene bastante importancia, con respecto al cuerpo de la... de la mujer, de un cuerpo en acción” (CarlitaUchu, 2021).

Para la artista, como se aprecia en su testimonio, hay cuerpos que por nuestras convenciones sociales pueden ser vistos y mostrados, debido a la cosificación e

hipersexualización a la que están sometidos los cuerpos que encajan en el estereotipo de mujer como objeto de deseo masculino. Sin embargo, señala, los cuerpos que no encajan en dichos supuestos no deben o no se acepta, bajo este acuerdo social, sean mostrados ni vistos. Por ello, cobra relevancia aún en la actualidad mostrar y develar los cuerpos y la sexualidad que nuestro imaginario ha excluido del deseo. Lo mencionado, está claramente ligado a cómo nuestra sociedad organiza el afecto y el deseo, donde aquello que se encuentra por fuera de dichos esquemas, incomoda y perturba el orden impuesto (Boehler, 2014). De ahí que, incorporarlos genere desajustes a dicho sistema.

En adición, en todas las performances de CarlitaUchu, como manifiesta, incorpora la sexualidad femenina como propositiva, mas no receptiva o pasiva como ocurre en rol o estereotipo que ocupa la mujer o lo femenino/feminizado en el acto sexual. En sus propuestas los personajes femeninos pueden alternar y ocupar diferentes roles y por ende variando la gestión del poder:

“(…) en todas las performances de Carlita Uchu se trabajaba una mujer que propone, (…) una mujer que no necesariamente va a estar todo el tiempo de lado de la mujer que propone, sino que puede alternarse también entre una mujer se propone y una mujer que es receptiva, eh porque bueno, considero que una puede participar, puede estar en diferentes roles ¿no? y los diferentes roles, por ejemplo, de una mujer receptiva o de una mujer sumisa eh, para mí, no necesariamente es una falta de poder, no necesariamente, esto significa que el otro tenga el poder. Porque también, desde la pasividad, se puede tener poder” (Carlitauchu, 2021).

Esto, tiene que ver con que la sumisión para CarlitaUchu, no significa necesariamente falta de poder, como se entiende desde códigos más hegemónicos, ya que desde la pasividad como menciona también se puede ostentar poder y eso es lo que busca a partir de sus acciones. Al respecto, recuerda una frase de Frau Diamanda: “yo domino con el culo” para ejemplificar esta afirmación. Es por ello que, en las acciones de ambxs los roles que son usualmente categorizados como sumisos (mujer, homosexual, etc.), no se presentan subordinados al poder, ya que, desde este lugar aparentemente de obediencia y docilidad, también se puede ostentar poder, pero, un poder distinto. En la *Figura 7* se observa a CarlitaUchu participando de un evento realizado por el cumpleaños de Frau Diamanda en el Yacana Bar (2007), esta fue una de sus primeras experiencias realizando acciones de este tipo, y se puede ver cómo ya desde esos momentos hay un interés por cuestionar los roles de

poder. De ahí que su intención en muchas de sus acciones alrededor de la sexualidad femenina, tenga que ver con repensar cómo desde una posición receptiva o “pasiva” se puede potencialmente cuestionar, a partir de la alternancia, los roles que se ejercen en la sexualidad (Preciado, 2016).



Figura 7. CarlitaUchu en evento por el cumpleaños de Frau Diamanda en el Yacana Bar, 2007.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10153148925751913&set=a.10153148917621913>

En suma, en las prácticas estéticas de ambxs artistas el cuerpo y la sexualidad, a la par de otros elementos del plano simbólico, ocupan un lugar esencial para repensar las estructuras que los condicionan. Ya que, como han manifestado, esta intersección que resulta en las

prácticas estéticas es la que promueve se generen cuestionamientos en quienes observan. Este hecho ocurre también porque en la performance de los últimos cuarenta años, como comenta Sedeños (2010), el empleo del cuerpo para la deconstrucción/construcción de la identidad ha sido una de sus principales características. De esta manera, el cuerpo se erige en esta práctica estética como un espacio que encarna las relaciones sociales a la vez que emerge como lenguaje y soporte artístico relevante.

2.2.3. Motivaciones, temáticas y proceso creativo

Otro aspecto esencial que constituye la intencionalidad de las prácticas estéticas que ambxs realizan, tiene que ver con las motivaciones personales alrededor de las temáticas que abordan como parte de su proceso creativo. Por ejemplo, para Choqollo una de las motivaciones principales que lo condujo a abordar críticamente lo religioso, fue la necesidad de liberarse de aquello que más le molestaba de la religión: la coerción que ejercen sobre el deseo y la sexualidad, y, que sentía le afectaba particularmente, como relata:

“No lo sé, pero... y eso... era... era como erotizar, comenzar a erotizar, homosexualizar, homoerotizar todos estos símbolos que te han oprimido o que se te han negado ¿no? se te ha negado algo de tu libertad, algo de tu deseo, algo de tu identidad también, sí, claro” (Choqollo, 2011).

Si bien, como describe, en su experiencia de vida no ha existido una identificación ni obligación previa con la religión, la culpa y el miedo es una carga o rastro de lo religioso que permeaba lo social y se extiende a su vida. De hecho, mucho de lo que el discurso pastoral en la historia y en la actualidad ha impreso en nuestra subjetividad tiene que ver con el control de lo afectivo y reproductivo, entre otros aspectos (Abad, 2012). Es por ello, que a través de sus acciones busca generar espacios de liberación, para exorcizar la culpa y el miedo, entre otras cargas, que son colocadas por el discurso pastoral en los cuerpos y subjetividades. En otras palabras, en estas acciones hay una necesidad por despojarse de esas huellas.

De esta manera, su práctica artística ha sopesado la urgencia por verbalizar, enunciar y conceptualizar sus experiencias, sexualidad, cuestionamientos, etc. De ahí que, para le artista

las artes vivas sean un puente para sociabilizar sus experiencias de renuncia con otras personas que piensan de manera afín, lo cual motiva procesos colectivos de cuestionamiento y renuncia social frente a esta normativa. Esto cobra relevancia en su localidad, ya que como mencionó con anterioridad, es un locus particular donde la religión opera con mayor fuerza.

Esta urgencia que Choqollo va desarrollando a través de su práctica estética se traduce en temáticas pertinentes para consolidarla. Por este motivo, afirma que las artes vivas, en particular, se vuelven el lugar escogido para su práctica estética ya que le permite reconocer lo somático del cuerpo, entender este como soporte y cuestionar cómo está regulado por el sistema:

“(…) de ahí, parte esa necesidad de empezar a reescribir la historia, a partir de los símbolos ¿no? y... y, bueno, a nivel personal, eh una cuestión más de... de lo somático, el cuerpo, eh... justo, cuando yo empecé a abordar artes vivas, este... mi cuerpo como soporte ¿no? como el lienzo, es que me voy... me voy dando cuenta también que eso está inscrito sobre el cuerpo” (Choqollo, 2021).

Lo descrito es pertinente ya que los ritos de validación de la vida están coactados por el monopolio de la Iglesia, por esta razón, hay una serie de ritos religiosos que tiñen sin mayores cuestionamientos las etapas de la vida, regulándolas y validándolas. Por ello, este proceso de reconocimiento creativo a través del cuerpo y la herramienta de las artes vivas es lo que emplea le artista en sus producciones (Garín, 2018).

En adición, señala que, a partir de un acercamiento suyo al feminismo a través de su vínculo con una compañera feminista, con la que también realizó acciones, empezó a politizar su práctica estética. Asimismo, como se mencionó con anterioridad, luego de su experiencia en una formación artística tradicional de la Escuela de Arte de Arequipa, complementó sus estudios en una escuela francesa artística más laica y más flexible en tanto a temas conceptuales. Y es en este tránsito que encontró otros lenguajes, como las artes vivas, para cuestionar las instituciones, ya que en este espacio inicial de su formación no se hablaban de temas de su interés referidos a lo LGTB, el feminismo y la cuestión de lo racial. Esto se debe principalmente, a que en los discursos conservadores de la enseñanza en el arte rechazan la inclusión de componentes políticos y sociales de la idea que tienen de “obra de arte”. En otras palabras, esta transición de espacios hegemónicos del arte hacia espacios políticos

feministas y más contemporáneos en el Arte, le ayudó a descubrir otros lenguajes como el performance, el objeto arte, etc.

Luego de todo este proceso de politización de su práctica artística y los lenguajes empleados, es que define sus temáticas de interés, tales como, el género a través del travestismo, diversidad sexual relacionada a los fluidos y el homoerotismo, y, el tema de la migración que ha cobrado su interés con la intención de homosexualizar y travestir la imagen del campesino o “lonqo” propia de su localidad, Arequipa.

Por su parte, el proceso de conformación de CarlitaUchu, que inició desde el 2012, en sus palabras, fue un proceso arduo y amplio de recolección de conceptos, tácticas y estrategias corporales que vinculó con experiencias personales, específicamente de la pubertad y adolescencia, acerca de la represión sexual, la percepción de su cuerpo como ajeno al estereotipo de mujer sensual y la sensación de contención que experimentó en esta etapa de su vida:

“(…) en la misma vía de la exploración de la mujer, de mí mujer, de mí femenino, eh... está ese encuentro con. con el drag queen. Y empezar a probar este... a recrear eh... a recrear esa mujer que yo sentía que estaba siendo prohibida ¿no? prohibida socialmente, eh... y prohibida hasta por mí misma. En el sentido de no cons... eh... al ser tan flaquita considerarme que no entraba dentro de la norma de la mujer híper sensual y darme cuenta e ir aprendiendo que eso no estaba solamente en el cuerpo, digamos, físico, sino... era una forma de ser. Y ahí viene el tema de la seducción...” (CarlitaUchu, 2021).

De acuerdo a lo mencionado, la represión sexual que experimentó la artista y su rechazo a ser condicionada a esta fueron aspectos sublimados y elaborados a partir de las propuestas de performance que desarrolló como CarlitaUchu. En otros términos, su interés por reescribir su rol como mujer en la sociedad, y, por ende, cuestionar la sexualidad femenina como un aspecto únicamente relacionado con la reproducción en este contexto, fue el motor principal que movilizó su práctica artística inicial. Al respecto, la artista considera que los eventos que marcan la etapa de la adolescencia son la menstruación y la primera relación sexual, en tanto significan ritos de paso y de cambio trascendental, pero, de lo que muy poco o nada se habla con el objetivo de reprimir y silenciar estas experiencias.

De esta manera, este silenciamiento o censura sobre la sexualidad femenina, en muchos ámbitos del desarrollo de nuestra subjetividad, provoca vacíos epistemológicos que recaen en el desconocimiento que experimentamos sobre nuestros cuerpos y nuestra sexualidad. De ahí que, a través de sus propuestas la artista busca revestir de contenido estos vacíos para cuestionar tanto la represión/negación de la femineidad y el estereotipo de sexualidad y erotismo que se ha configurado desde una perspectiva falocéntrica (Kristeva, 1988).

Actualmente, sus exploraciones se han movilizado hacia la investigación de los estados alterados de conciencia. Donde los cuestionamientos de la identidad, los símbolos se mantienen, así como el tipo de aproximación que suele tener para encontrar los temas que desea abordar, el cual, es a partir de rastrear cuestiones que la perturban, la incomodan, etc. Por ello, para la artista estar atenta a las conexiones y vínculos que tiene esto con sus experiencias personales, símbolos, etcétera, es lo que caracteriza su proceso creativo:

“me dejo llevar por una especie de sincronía. O sea, una vez que yo empiezo a entrar en un tema, que... se empiezan a dar una sincronía... en la cual yo... me pongo muy atenta y empiezo a recoger. Y es así, como ciertos temas empiezan a encontrar este, una unión en donde... probablemente, otras personas no encontrarían” (CarlitaUchu, 2021).

En estos procesos como el que describe CarlitaUchu, encontramos temáticas comunes y recurrentes que son de su interés, como la vida, la muerte y el erotismo, las cuales, se retoman en la mayoría de sus propuestas de manera interrelacionada. Tomando como punto de partida los aportes de Bataille (1997), para dicho autor desde la concepción existen vestigios de la muerte, por ejemplo, la muerte de los espermatozoides que no fecundan el óvulo. Esto se traduce en una lectura dialógica entre vida, muerte y erotismo, donde la muerte se concibe como parte de la vida.

En adición, para la acción de Bosque Blanco, lo que le motivó principalmente a llevarla a cabo fue el trabajo que quería realizar sobre la menstruación a partir de su encuentro con el documental “La luna en ti” y por su identificación con el personaje de “mala mujer” o “mujer indecente” de Blanche DuBois en la obra “Un tranvía llamado deseo” de Tennessee Williams. Ambxs referentes fueron elementos disparadores que constituyeron la propuesta de Bosque Blanco. En otras palabras, la resignificación de la menstruación, la sangre, la

sexualidad y su identificación con esta representación particular de mujer trasgresora, fueron los puntos de partida para dicha acción.

Tras indagar sobre las motivaciones, temáticas y procesos creativos de CarlitaUchu y Choqollo, encontramos que ambos tienen la intención de generar espacios y propuestas estéticas para cuestionar el miedo, la culpa y la represión ejercida por los discursos pastorales, entre otras esferas. En el caso de Choqollo, estos cuestionamientos han sido facilitados por su vínculo con espacios activistas y feministas y por la transición que experimentó de un espacio de enseñanza en arte conservador hacia uno laico y contemporáneo que le permitió explorar otros lenguajes como “el arte vivo” para desarrollar sus propuestas. Este proceso además posibilitó la politización de su práctica artística y los lenguajes empleados, para luego definir sus intereses alrededor del género, el travestismo, la diversidad sexual relacionada a los fluidos y el homoerotismo, y, recientemente el tema de la migración.

En el caso de CarlitaUchu su trabajo ha consistido en recolectar conceptos, estrategias corporales y experiencias personales vinculadas a la represión sexual. De ahí, deviene su interés por resignificar su rol como mujer y la sexualidad femenina como un aspecto únicamente relacionado con la reproducción, cuestionando la represión/negación de la femineidad y el estereotipo de sexualidad femenina que se ha configurado desde una perspectiva hegemónica. Las temáticas que son de su interés, abarcan la vida, la muerte y el erotismo, la resignificación de la menstruación, la sangre, la sexualidad y los estados alterados de conciencia.

CAPÍTULO III. NARRATIVAS APÓSTATAS Y OTRAS HEREJÍAS: “AREQUIPA ES CHOQOLLO” Y “BOSQUE BLANCO”

En esta tercera parte profundizaremos en las acciones de arte vivo y performance que convocaron la presente investigación: “Arequipa es Choqollo” de Jesús Álvarez (Choqollo) y “Bosque Blanco” de Carla Montalvo (CarlitaUchu). Con este objetivo abordamos las narrativas que componen ambas acciones, asimismo, estas se analizan a través de la noción de “giro icónico” para dar cuenta de la rescritura a los significados que proponen lxs artistas sobre la iconografía cristiana empleada y se complementa lo mencionado con la descripción de otras acciones afines realizadas por ambxs artistas para afianzar las afirmaciones realizadas.

Además, aquí se desarrollan los cuestionamientos alrededor de los factores a nivel estético que posibilitan se representen sexualidades no hegemónicas mediante el uso de la iconografía cristiana. Estos aspectos se encuentran en torno a la intención por problematizar aspectos del discurso pastoral que definen y limitan la sexualidad, pero, a su vez develan la relación porosa entre los aspectos aparentemente opuestos de discurso pastoral y sexualidades no hegemónicas.

3.1. Narrativa de las acciones

Por narrativa en esta sección nos referimos al resultado que produce la capacidad de las acciones de performance y arte vivo de relatar de manera visual historias, sucesos, experiencias, etcétera, a partir de los elementos significantes que las componen como la indumentaria, los gestos, los lugares, los artificios, el tiempo, el sonido, etc. En esta parte se buscará relatar en palabras de lxs artistas en qué consiste cada acción, qué temáticas abordan, de qué maneras se representan y qué cuestionamientos realizan a partir de estas.

En concordancia con lo mencionado, las narrativas analizadas en esta sección las entendemos como producciones estéticas visuales que al ser feministas o afines al feminismo y al ser generadas como síntoma del discurso pastoral, nos permiten comprender y problematizar el orden social y sexual de la sociedad, percibir el poder que éste ejerce sobre las personas con sexualidades no hegemónicas y dignificar las producciones estéticas que revierten, cuestionan y subliman dicho orden (Mendez, 2007).

3.1.1. Arequipa es Choqollo

La acción de arte vivo “Arequipa es Choqollo” fue realizada por Jesús Álvarez “Choqollo” en el 2018 y fue registrada y editada en video por le artista, teniendo como resultado un archivo visual de video performance subido a la plataforma de YouTube, el cual, se analizó en el presente texto. “Arequipa es Choqollo” es, además, un compuesto de acciones/exploraciones artísticas homoeróticas con la Catedral de Arequipa, es decir, esta acción tiene variantes además de la analizada. Por ejemplo, hay una acción registrada en fotografía donde le artista emplea la indumentaria de un policía. Asimismo, una edición de la acción en vídeo fue expuesta en la exhibición colectiva “Outside 5: Identidad inconclusa, en crisis, en construcción” en la Alianza Francesa de Arequipa, curada por Milko Torres en diciembre del 2016 y clausurada una semana después de su inauguración por presiones externas y conservadoras en desacuerdo con parte del contenido de la muestra.

En la video performance podemos observar a le artista con una indumentaria propia de prácticas sexuales subalternas como el BDSM¹², compuesta por un pantalón negro, el torso desnudo, y una máscara tipo pasamontañas que cubre rostro, cuello y cabeza, a excepción de ojos y boca, con orejas de conejo. Asimismo, en la escena final en vez del pantalón se le ve usando un suspensorio¹³ color negro. Este personaje se encuentra ubicado en lo que parece la cima de una escalinata de estilo colonial, típico del centro histórico de la ciudad de Arequipa, cima hacia la cual la cámara apunta en un plano fijo, desde un eje visual inferior, teniendo como resultado una vista en contra picada de la acción. Este plano visual está compuesto por el personaje, un cielo celeste despejado característico de la ciudad y por lo que podemos inferir es la cúspide de la torre de la Catedral de Arequipa¹⁴.

El vídeo registro tiene una duración total de 1 minuto con 57 segundos. A los 3 segundos de iniciada la reproducción con el encuadre totalmente en negro, empieza a reproducirse la

¹² BDSM es un anglicismo empleado para nombrar a un grupo de prácticas eróticas cuyas siglas significan: Bondage; Disciplina y Dominación; Sumisión y Sadismo; y Masoquismo. Estas prácticas se caracterizan por una indumentaria particular y por un ju

¹³ Suspensorio, suspensor o jockstrap, es una prenda íntima tipo slip que es ligera y se caracteriza por sostener los genitales masculinos en una bolsa de tela delantera y dejar al descubierto los glúteos para realzar su forma con unas ligas. Si bien inicialmente esta prenda se creó con fines deportivos, también se usa de otros estilos como básicos; suspensorios transparentes; leather; fetish.

¹⁴ Santuario religioso principal de la ciudad de Arequipa.

introducción al himno de Arequipa escrito por Emilio Pardo del Valle y musicalmente compuesto por Aurelio Díaz Espinoza en 1939. Inmediatamente después se observa a le artista llevando a cabo la acción mientras continúa reproduciéndose el coro y la primera estrofa del himno¹⁵, la cual, se divide en tres momentos claves: la simulación de una felación rápida (*Figura 8*), de una estimulación oral lenta (*Figura 9*) y de sexo anal (*Figura 10*) a la cúspide de la torre de la catedral. En ese sentido durante la acción podemos identificar 3 elementos importantes que son: a) la edición del sonido total del vídeo que corresponde al coro y a una estrofa particular del himno de la ciudad de Arequipa, b) las prácticas homo eróticas que simula le artista a la torre de la catedral a manera de falo, y c) los cambios de velocidad entre el montaje de las acciones que se realizan en el vídeo de acuerdo al ritmo del himno.



Figura 8. *Screenshot* de la video performance “Arequipa es Choqollo”, 2018. Felación 1.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=I0ICHkmezi0>

¹⁵ En el vídeo registro, el himno de Arequipa se reproduce en el siguiente orden: primero el coro, luego la primera estrofa y para finalizar el coro una vez más. La letra dice lo siguiente: “Entonemos un himno de gloria a la blanca y heroica ciudad. Cuatro siglos forjaron la historia del baluarte de la Libertad. Tierra hermosa de excelsas virtudes nunca pierdas tu cálida fe; que por siempre tendrás juventudes que renueven laureles de ayer”.



Figura 9. *Screenshot* de la video performance “Arequipa es Choqollo”, 2018. Felación 2.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=I0ICHkmezi0>

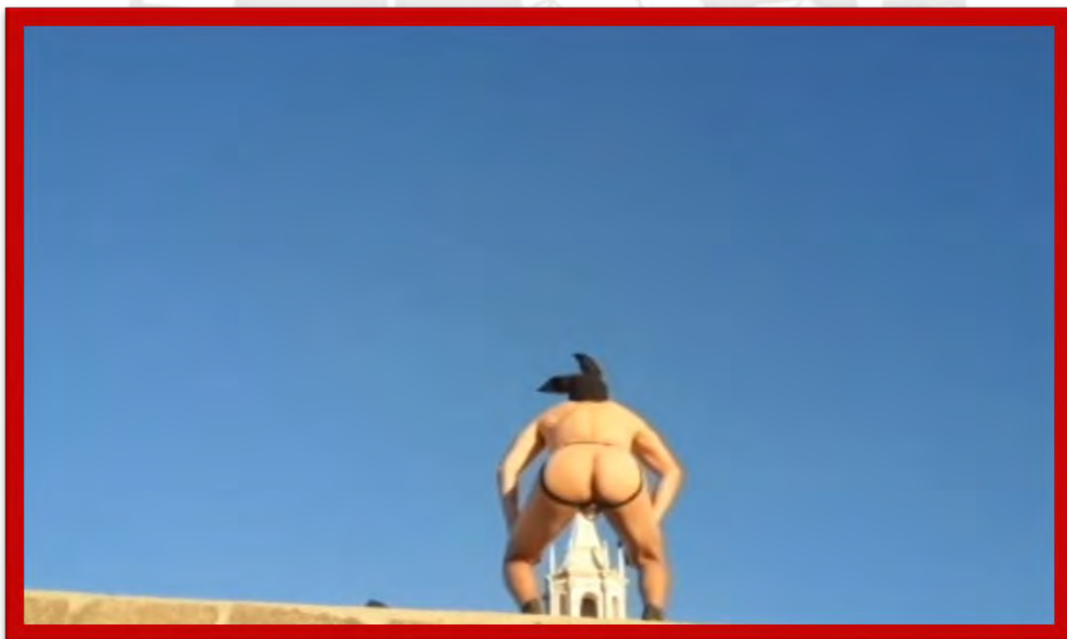


Figura 10. *Screenshot* de la video performance “Arequipa es Choqollo”, 2018. Sexo anal.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=I0ICHkmezi0>

Para su ideación inicial le artista señala que fue motivado por unas pintas realizadas en el centro histórico de la ciudad por unas compañeras feministas, donde escribieron “Arequipa es trans y lesbiana”, y en el himno de Arequipa donde percibe se reitera la blanquitud racial de esta ciudad. A su vez, señala, tenía cuestionamientos previos rondando en su imaginario sobre la palabra inglesa “gay” y un interés por incluir el enfoque interseccional¹⁶ y decolonial¹⁷ a sus propuestas a partir de la reflexión sobre nociones propias del imaginario indígena de su localidad que también nutrió esa intención. De ahí que, en esta propuesta y en el nombre “Arequipa es Choqollo” es crucial la intención de intersectar su homosexualidad con su pertenencia a la región de Arequipa.

Esta acción de arte vivo registrada en vídeo y editada, de acuerdo con le artista, trata de abordar cómo lo religioso niega el deseo homosexual. Como parte del desarrollo de muchas de las propuestas de Choqollo, como señala en su testimonio, existe un interés transversal por cuestionar los condicionamientos impuestos sobre la sexualidad desde el discurso pastoral a través de la reescritura de diversos elementos, entre ellos, su nombre “Jesús”:

“(…) el discurso religioso (inaudible) yo lo sentía muy presente (inaudible) esa represión sobre el cuerpo y la... constante negación a mi nombre desde ya, porque mi nombre es “Jesús”. Y cuando me renombro (Risas) justamente es un poco para escapar de eso ¿no? Cómo se inserta la identidad desde el nombre, desde el género, desde diferentes dispositivos... Entonces, cómo sacarle la vuelta (...) porque en el hecho de nombrarme como Choqollo también estoy reescribiendo mi nombre, mi identidad” (Choqollo, 2021).

Esta reescritura que menciona implica una necesidad clara en la acción por obtener una venganza simbólica o de terrorismo simbólico sobre el significado y el peso de los elementos emblemáticos que son empleados en esta con el objetivo de reescribir el nombre, la tradición, e identidad que traen consigo dichos símbolos. Esta necesidad de venganza simbólica o ajuste de cuentas no es aislada. Desde una lectura que vincula la noción de agencia a las prácticas

¹⁶ El enfoque interseccional de género (Crenshaw, 1990) parte de la premisa que el género y la raza se unen resultando en diferentes experiencias de vida. De acuerdo con Symington (2004) las personas vivimos identidades múltiples y por ende diferentes tipos de opresión y discriminación que ocurren como consecuencia de la interacción de raza y género. El objetivo de este enfoque implica ser sensibles a las diferencias y similitudes que hay en las experiencias de discriminación y así establecer condiciones más justas.

¹⁷ El pensamiento decolonial busca resignificar la forma en que comprendemos el mundo de manera crítica a los procesos moderno/coloniales occidentales y analizar y transformar los efectos de la experiencia colonial es territorios como América Latina (Donoso-Miranda, 2014).

estéticas, el concepto de “cuerpo vivido” (Kogan, 2007) nos remite a la capacidad de los sujetos en superar lo biológico y negociar o resistir creativamente a los mandatos culturales e institucionales de su sociedad, es decir, tienen la capacidad en mayor y menor medida de actualizar y proponer estrategias frente a dichos mandatos a partir del entendimiento de la importancia de la acción social y su iteración por medio de la performatividad en esa resistencia. De ahí, que esta agencia en la práctica estética pueda traducirse en un acto significativo de venganza que emplea símbolos y ritos, tradicionalmente usados para el sometimiento de los cuerpos, como bastiones de su cuestionamiento.

Asimismo, la doble lectura que tiene esta video acción tiene que ver con, por un lado, con la reescritura de los símbolos y ritos especiales para cada etapa de la vida coactadas por el cristianismo, y, por otro, con la resignificación de una experiencia personal sobre su primera relación homosexual, la cual, fue una felación en un baño público a una persona desconocida. Para el artista, aunque esta experiencia fue de goce, fue traumática debido al miedo que le provocaba el desconocimiento y estigmatización impuestos sobre su propio cuerpo, las relaciones homo eróticas y el virus del VIH sida. Entonces, señala, también hubo una intención por reescribir el trauma y la idea hegemónica de sumisión que se le suelen adjudicar a las prácticas sexuales homo eróticas, encasilladas como sucias y pasivas:

“(…) y fue traumático, porque yo... desconocía mi cuerpo, fue como una sensación media extraña ¿no? y curiosamente este... cuando yo le hago a la torre, la felación se reproduce eso... bien autobiográfico eso, porque... fue como... por un lado hablar de la sumisión de la gente hacia la religiosidad, porque una mamada puede ser vista como una especie de sumisión ¿no? como que estás como... como metiéndote algo, que es lo fálico, y... por otro lado, también podría ser visto como... o el sexo anal también con la torre ¿no? este... puede ser visto como lo anal asociado con algo sucio, pero, en realidad, nosotras las mariconas lo vemos como un órgano de goce” (Choqollo, 2021).

Esto nos lleva a reflexionar, a través de la lectura a su testimonio y a las experiencias y manifestaciones estéticas de Choqollo, y en el caso específico de la video performance “Arequipa es Choqollo”, que su proceso creativo relacionado a estos temas son entendidos como actos de exorcización. En otras palabras, a través de la reapropiación de la iconografía cristiana, en este caso la catedral de Arequipa, busca despojarse del adoctrinamiento del cuerpo impreso por estos sistemas de creencias que calan en el archivo personal que

manejamos como lo son nuestras historias de vida. Esta reflexión sobre el paralelo entre el despojo y la exorcización como efectos es relevante debido a las implicancias terapéuticas, de sanación o elaboración frente a procesos dolorosos que movilizan las prácticas estéticas afines. En este caso, la exorcización se convierte en una metáfora de la capacidad de agencia e inventiva a través de la producción estética frente a las experiencias de culpa en un contexto de constante estigmatización, discriminación y exilio. En términos de Judith Butler (1993) la agencia se traduce como una cualidad amenazante y revoltosa de lo que se ubica en el ámbito de lo abyecto. Al ser prácticas reiterativas operan como dispositivos de resignificación radical en permanente crítica a los sistemas regulatorios de la sexualidad.

De esta manera, acciones como “Arequipa es Choqollo” se erigen como procesos constantes de elaboración para visibilizar, denunciar y dar cuenta de ciertas experiencias afines para interpelar los efectos del discurso pastoral en la subjetividad. De ahí, que la intención en términos generales de “Arequipa es Choqollo”, entre otras acciones de arte vivo de le artista, sea la de reescribir la historia de las disidencias, en tanto estas han crecido bajo una suerte de orfandad sobre las memorias y las herencias femeninas y LGTBIQ+, como detalla en la siguiente cita:

“Me parece bacán que cojas esto justo de Arequipa cho... es Choqollo, porque es una voluntad de reescribir la historia ¿no? O sea, siento que... eh... tanto las mujeres, las disidencias, todo lo que está por fuera del poder eh... eh hemos crecido un tanto en la orfandad. Orfandad, en el sentido de que, muchas veces, no se nos han transmitido las memorias eh... las herencias propias de la... de la mirada femenina, de la mirada LGTBI ¿no?” (Choqollo, 2021).

En otros términos, su testimonio refleja la importancia de reescribir la historia en códigos travestis. Esto, cobra una relevancia particular al tratarse específicamente de la ciudad de Arequipa, ya que el imaginario arequipeño es notoriamente fálico, racista, religioso, conservador, etc. Por ello, reescribir la historia en estos códigos nos remiten al importante trabajo de Giuseppe Campuzano y su “Museo Travesti del Perú”, la cual, representa una manifestación cultural importante al buscar incorporar y reescribir la historia de la comunidad travesti, proponiendo un territorio itinerante para la reflexión y la exhibición de manifestaciones estéticas (Campuzano, 2008).

En suma, al igual que el “Museo Travesti del Perú”, entre otras prácticas estéticas afines, “Arequipa es Choqollo” se inserta en medio de una ausencia de las sexualidades no hegemónicas en la representación, es decir, le artista al reconocer su incapacidad de poder reconocerse en los símbolos arequipeños que marcan la identidad de esta ciudad, como lo son la catedral en la vídeo performance analizada, entre otros que le artista ha intervenido en otras prácticas (bandera, escudo, etc.), devela su interés por reescribir la historia a partir de la reapropiación de símbolos considerados por le artista como trofeos de la colonización y la imposición de un orden. Orden que es muy notorio y particular en su ciudad natal. De ahí que, ambas prácticas estéticas puedan ser reconocidas como producciones solidarias que buscan reparar el silenciamiento impuesto a las sexualidades no hegemónicas que, al ser prácticas ininteligibles, emplean la reapropiación y reescritura, en este caso de la iconografía cristiana, para reparar simbólicamente sus experiencias de vida, memorias y subjetividades (McCullogh, 2016).

3.1.2. Bosque Blanco

La performance “Bosque Blanco” de CarlitaUchu fue realizada en tres oportunidades y con ligeras variaciones entre sí. Primero, fue realizada en el NewKitsch bar en Lima en el 2014, luego, en “Pornifero festival versión mochera” en el festival iberoamericano post porno realizado en el “Salón Dada” de Trujillo en marzo del 2014, gestionado por Héctor Acuña, y en el ciclo de performances ”C/E: Experimentos y desordenes” como parte de un festival internacional de performance realizado en la Galería 80 M2¹⁸ en agosto del 2015 y curado por Ana Izquierdo. Siendo la última presentación la que analizamos en la presente tesis.

Dicha acción cuenta con un amplio registro fotográfico más no con un registro en vídeo, lo que implica que en esta sección se le da un énfasis particular a su descripción y al registro en fotografía sobre el discurrir de la acción. Por otra parte, la particularidad de la versión analizada radica en el empleo adicional de una cruz invertida que se encontraba en el lugar

¹⁸ 80 M2 Livia Benavides es una galería de arte contemporáneo conceptual latinoamericano. Abre en el 2012 en respuesta a la necesidad de infraestructura para las artes en Lima. Esta se ubica en el distrito de Barranco y se ha abocado a generar reflexiones y críticas sobre temas contemporáneos. Extraído de: <https://liviabenavides.com/acerca-de/>

donde la artista decidió sea realizada la performance. De acuerdo con CarlitaUchu la presencia de este elemento fue crucial para la elección del emplazamiento y para completar el sentido de la performance.

Esta, como se puede ver en la *Figura 11*, comienza con la aparición de la artista vistiendo un traje similar al de una novia y con un velo que cubre totalmente su rostro. La indumentaria de novia es color blanco tradicionalmente escogido por simbolizar la pureza, lo inmaculado y lo virginal en el discurso pastoral. Luego, se va aproximando a lxs espectadores para ir susurrándoles sutilmente al oído frases eróticas de “alto calibre”.



Figura 11. Registro fotográfico de “Bosque Blanco”, 2015. Frases de alto calibre al oído. Foto por Daniela Sánchez

Fuente: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10154330626564460&type=3>

En un tercer momento, se traslada hacia un espacio donde hay un triángulo de sal en el suelo que simboliza lo estéril, donde no crece nada. La artista se para en la punta de este triángulo y en vez de descubrir el velo de su rostro, que es lo que se espera ocurra a semejanza del rito del matrimonio, levanta la falda de su vestido mostrando que lleva en el pubis una

prótesis de una vulva dorada “enmascarada”. Esta prótesis o artificio¹⁹, como le llama la artista, ha sido empleada en otras acciones como “Mhiel en los labios”. Para mostrarla al detalle se recuesta en el jardín con las piernas abiertas y dobladas con los pies en el suelo, de la misma manera que ocurre en un chequeo ginecológico, permitiendo así que lxs espectadores observen de manera amplia el triángulo que forman las piernas y que dejan al descubierto el artificio de la vulva de oro, como se puede apreciar en la *Figura 12*. Este triángulo que conforman las piernas es inverso al triángulo de sal, dibujando con el cuerpo en el espacio una forma en “v”, signo atribuido a lo femenino. Inmediatamente luego de adoptada esta postura la prótesis de vulva dorada dispara chorros de líquido rojo que emula la sangre y que salpica el triángulo blanco de sal, “llenando ese campo estéril de vitalidad”.



Figura 12. Registro fotográfico de “Bosque Blanco”, 2015. La vulva dorada que dispara sangre. Foto por Daniela Sánchez

Fuente: Archivo personal de la artista

¹⁹ En “El arte como artificio” Shklovski uno de los mayores representantes del formalismo ruso, propuso que el artificio nos propone no concebir nada como natural y en ese sentido el arte debe ser un medio para la desnaturalización de la percepción automática de lo que observamos, y obligarnos a reconstruir y decodificar lo contemplado de manera que obtengamos una percepción inédita de aquello que damos por sentido o conocido (Chiappe, 2011).

Luego, se incorpora del lugar, recoge más pintura de la vulva en un recipiente blanco y extrae una manzana que llevaba consigo para comerla, la cual, simboliza el pecado en el discurso pastoral, pero, también los placeres y sexualidad de la artista. Y, se dirige nuevamente al triángulo de sal que ha sido fertilizado/vitalizado por la sangre/pintura roja, para representar el sexo como una fuente de vida y de ánimo. Al llegar nuevamente al triángulo, como se ve en la *Figura 13*, se agacha para verter la sangre recogida y remover la sal mezclada con el líquido rojo. Luego, en la *Figura 14* se observa como después de remover la sal con la pintura roja, descubre unas letras hechas con cera que conforman la frase: “La muerte es lo opuesto al deseo”. Una frase que menciona el personaje Blanche DuBois en la obra de teatro de Tennessee Williams, “Un tranvía llamado deseo”.



Figura 13. Registro fotográfico de “Bosque Blanco”, 2015. Vertiendo sangre en el triángulo de sal. Foto por Daniela Sánchez

Fuente: Archivo personal de la artista



Figura 14. Registro fotográfico de “Bosque Blanco”, 2015. La muerte es lo opuesto al deseo. Foto por Daniela Sánchez

Fuente: Archivo personal de la artista

Finalizando la acción, la imagen del personaje inicial de la “novia” se transforma radicalmente porque su traje se encuentra desordenado y desarmado, y porque sus gestos corporales cambian emulando la apariencia y presencia de otra mujer, una que intimida y atemoriza. Este momento se puede apreciar en la *Figura 15*. Después de descubrir la frase en el triángulo de sal, se va retirando del espacio con posturas sexualmente sugestivas, mientras come la manzana con gestos voraces y riendo. Para culminar enciende las mechas que tiene en los pezones de las prótesis de pechos que lleva puestas, que son una réplica en cera de los pechos de su hermana cuando daba de lactar, en otras palabras, voluminosos y congestionados, para representar el fuego y el deseo encendido que resulta de la sucesión de acciones vistas en la performance de “Bosque Blanco”, como se observa en la *Figura 16*.



Figura 15. Registro fotográfico de “Bosque Blanco”, 2015. Pezones encendidos. Foto por Daniela Sánchez

Fuente: Archivo personal de la artista



Figura 16. Registro fotográfico de “Bosque Blanco”, 2015. Comiendo la manzana prohibida. Foto por Daniela Sánchez

Fuente: Archivo personal de la artista

En palabras de la artista la propuesta surge de unir tres ejes temáticos. Uno acerca de los interrogantes que se plantea acerca de la menstruación, los cuales, emergen a partir de la visualización del documental “La luna en tí²⁰” sobre menstruación consciente, donde, señala, la menstruación adopta un valor distinto al que normalmente se le adjudica con el objetivo de cambiar la percepción sobre esta:

“(...) digamos, la intención de la propuesta tiene que ver con esta idea de mirar a la menstruación de otra manera que podría ser como algo no... debilitante, sino como una potencia también. Eh... una potencia que yo la... digamos, la hago en ese acto de una vagina que... dispara sangre. Eh... bueno, nosotras no disparamos la sangre, la goteamos ¿no? Pero esa imagen de la sangre disparada eh... para mí, tenía que ver con esa fuerza que puede tener la menstruación” (CarlitaUchu, 2021)

A partir de ejercicios, entre otros recursos visuales, fue planteando la observación y la exploración de su ciclo, como se ve en la *Figura 17* que corresponde a un registro fotográfico de dichas exploraciones con su sangre menstrual. De ahí, que en este primer eje de la propuesta la artista busque resignificar la menstruación no como algo debilitante sino como una potencia que desarrolla posteriormente a través del performance en el acto de artificio de la vulva que dispara sangre, por la fuerza que la artista considera tiene la menstruación.

²⁰ “La luna en tí” es una película documental dirigida por Diana Fabiánová y estrenada en el 2010 en España, que trata acerca del tabú de la menstruación incorporando una mirada sensible y situada a esta y cómo afecta socialmente a mujeres y hombres, a partir de testimonios, experiencias personales y colectivas.



Figura 17. Exploración pictórica de CarlitaUchu con su sangre menstrual. Ejercicio de autoobservación.

Fuente: Archivo personal de la artista

La autoobservación y resignificación de la menstruación a través del arte no es una práctica aislada. De acuerdo con Eva Valadez (2018) existe en espacios feministas la preocupación por hacer del cuerpo y su carácter cíclico un tema de estudio y militancia feminista. De ahí que, emerjan un grupo relevante de propuestas que buscan entender el ciclo menstrual desde una mirada distinta al modelo médico-científico y cultural hegemónico. Colocando así la menstruación como un importante campo político de discusión (Guillo, 2013). En el ámbito estético, de acuerdo con la autora, la menstruación como campo político es potencialmente un espacio de creatividad y resistencia, donde el “arte menstrual”²¹ promueve la reflexión/acción de las personas menstruantes frente a las nociones impuestas sobre la sangre menstrual.

²¹ El “Arte menstrual” es entendido por Elsa Valadez (2018) como una herramienta clave del “Menstruativismo” un neologismo propuesto por la autora que define las prácticas que intersectan menstruación, arte y activismo. Por un lado, el arte menstrual implica la elaboración de dibujos y pinturas usando la sangre menstrual como tintura, y por otro, abarca otras modalidades que retoman de una u otra manera el proceso de menstruación, el cuerpo de las personas menstruantes y la sangre menstrual.

Otro eje desarrollado por la artista en esta acción, está relacionado al vínculo entre los conceptos de fertilidad e infertilidad, y, por último, trata acerca del entendimiento del deseo y el sexo como fuentes de vida, no vinculada a la reproducción. En el primero la artista retoma como punto de partida su experiencia personal relacionada a su infertilidad causada por miomas uterinos, lo cual implica que en términos hegemónicos sea leída como una mujer “incompleta”, “disfuncional” a su “propósito” en el marco del discurso pastoral, que ubica a la femineidad únicamente en su rol de madre. La maternidad en ese sentido, ha sido una característica intrínseca a la femineidad que se ha ido transformando a lo largo de la historia, constituyéndose en un aspecto socialmente esperado a ser cumplido por las personas con capacidad de gestar. Asimismo, es importante mencionar que este estereotipo ha limitado la manera en que las personas con capacidad de gestar experimentan su sexualidad y su acceso a derechos básicos como la educación sexual integral. Aspecto en el cual, los grupos conservadores y religiosos han incidido reiterativamente para que la vida sexual como la conocemos se perciba como únicamente dirigida a la procreación, mas no en el disfrute de esta (Barrantes y Cubero, 2014), como comenta la artista en su testimonio:

“Entonces, es la razón ayudada por la iglesia católica, también reformada por la iglesia católica, quien va a dividir lo femenino, en una parte eh que... dadora de vida eh este... noble, dadora de vida, en... virginal, santa, mientras que esa otra que es dadora de muerte, demoniaca, loca” (CarlitaUchu, 2021).

Esta experiencia que relata, es resignificada en la acción al proponer el deseo y la sexualidad, que no tienen como fin la reproducción, como fuentes de energía y vitalidad en oposición a los significantes vacío, yermo, estéril que trae consigo la “infertilidad” en términos convencionales. En este proceso, la artista emplea el lenguaje erótico como un elevador de la libido. A manera de lo que ocurre en el preámbulo del acto sexual, las frases eróticas son empleadas al inicio de la performance para expresar e incentivar el deseo en quienes observan. De acuerdo con la artista, el lenguaje en la performance de “Bosque Blanco” a través de las frases eróticas, opera como una reapropiación activa del goce de parte del personaje de la mujer vestida de novia. Esto, como comenta, puede leerse como una acción de desacato y provocación frente a los discursos moralistas que catalogan como obsceno e indecente que una mujer se exprese de esa manera, y, como un cuestionamiento a los roles diferenciados de poder pasivo/activo en el ámbito erótico:

“(…) no te imaginas eh... el lenguaje erótico cómo puede... cómo puede ser este... eh subidor de la... elevador de la libido y... de las cosas que podríamos decirnos durante el acto sexual. Eh... y de que la mujer también goza de ese lenguaje ¿no? cada una dentro de su... dentro de sus parámetros y de sus placeres, pero, a veces es como que... hay frases. O sea, hay cosas que “no dice una señorita” ... o que “no tendrían por qué gustarle a una señorita” (CarlitaUchu, 2021).

Para la idea de emplear las frases eróticas de “alto calibre” como disparadores de estos cuestionamientos, la artista se basó en la trayectoria de la actriz norteamericana de los años veinte, Mae West²², quien fue reconocida por su estilo trasgresor al emplear frases con doble sentido sexual que escandalizaron a la sociedad ultraconservadora de la época y le provocó censuras constantes a sus propuestas escénicas e incluso su arresto. El acto de decir frases eróticas al oído las relacionó también al mito griego de la diosa menor de la mitología griega que posteriormente fue negada por el cristianismo, Baubo²³, acerca de la risa del vientre que simboliza el orgasmo y el goce femenino como fuente de vitalidad. En este mito, Baubo le cuenta a Démeter frases y chistes subidos de tono que la hicieron reír cuando se encontraba triste por el rapto de su hija y la llenaron de ánimos y vida para emprender su búsqueda. De ahí que el goce femenino, en Bosque Blanco, provocado por las historias y frases subidas de tono, sea entendido como fuente de vitalidad y sanación otras palabras, la capacidad del sexo de dotarnos de energía (Boehler, 2014).

Para CarlitaUchu el enunciado “la muerte es lo opuesto al deseo” que emplea en la performance es una alusión clara a la resistencia que impone su personaje hacia el mandato de obediencia y buen comportamiento en la sociedad adjudicado a las mujeres, al igual que experimentó Blanche Dubois a lo largo de su historia de vida en la obra. En ese sentido, esta frase representa en la obra “Un tranvía llamado deseo”, la marginación que sufre Blanche Dubois al ser considerada promiscua, ninfómana, etcétera, por el deseo y atracción que sentía hacia chicos jóvenes, estudiantes suyos, como una manifestación de su rechazo al envejecimiento y proximidad a la muerte, y, que manifiesta abiertamente en varias

²² Según Chávez (2015) Mae West era el seudónimo de la actriz, cantante, comediente, guionista, escenógrafa y dramaturga estadounidense Mery Jane West (1893-1980). Participó en más de una decena de obras cinematográficas como actriz protagonista y se caracterizó por desafiar continuamente los códigos morales establecidos en la época escandalizando al público al exhibir sus voluptuosas formas en poses provocativas y por su humor de doble sentido.

²³ En el mito Baubo es una humilde sirvienta que sacó a la diosa Démeter madre de su depresión, consecuencia del rapto de su hija Perséfone por Hades, el dios del submundo (Boehler, 2014).

oportunidades de la obra, lo que era escandaloso y mal visto por tratarse de tabúes. De este referente también se puede inferir que la lectura que se provee del deseo en la obra de Tennessee Williams, y en específico de la frase reapropiada por la artista, es de vida y revitalización femenina a través del sexo.

En adición, en la presentación que ocurrió en 80 m², hay elementos adicionales que tomó en consideración para llevarla a cabo. Estos elementos son el jardín y una cruz inversa y derrumbada que se encontraba ya colocada en el local. El jardín fue escogido por semejanza al mito de la creación y por su cualidad de fértil, y la cruz inversa y derrumbada como símbolo de su rechazo a las ideas de la iglesia católica alrededor de la sexualidad.

En suma, la performance de Bosque Blanco resulta de entrelazar símbolos y ritos cercanos al discurso pastoral como lo son el traje de novia, la manzana y la cruz, con experiencias de vida de la artista, lo cual resulta en su intención por cuestionar la sexualidad femenina hegemónica a partir de su identificación y representación de una mujer trasgresora que no cumple con los estereotipos que se le imponen alrededor de su sexualidad. Donde la trasgresión no pasa por moralizar o privar del deseo a esa representación sino por repensar el rol activo de lo femenino en el acto sexual que lo llena de vitalidad y lo transforma.

3.2. Giro Icónico

Belting (2007) señala que en la actualidad hay una discusión latente entre la relación medio-imagen-cuerpo, sin embargo, considera que esta pierde de vista las imágenes que circundan fuera del locus tradicional del objeto artístico. Independientemente de su status como arte, estas imágenes actualmente coactan la atención e interés de estudio de diversas ramas como la antropología visual, ya que esta estudia las condiciones en las que se crean, utilizan y archivan, en otras palabras, lo que hacemos con las imágenes y cómo lo hacemos en función a una identidad colectiva y rol social. Para este autor en la actualidad las fronteras entre las imágenes y sus medios es difusa, asimismo, afirma que la tecnología de las imágenes, haciendo una lectura a lo propuesto por Derrida, ha transformado la percepción que tenemos de estas y por ende los usos que les damos. Si bien Derrida plantea una diferencia clara entre las imágenes producto de esta tecnología y aquellas provenientes de la interpretación del ser de una cultura visual particular, la permeabilidad entre ambas esferas nos permite analizar los factores de la función de las imágenes producidas desde una perspectiva vinculada a lo social,

político, etc. Esta lectura es relevante para la presente investigación, puesto que, en ambas acciones de arte vivo y performance hay un interés por resignificar símbolos y significados atribuidos socialmente a imágenes de culto a través de ciertas operaciones visuales que los desplazan y transforman. Asimismo, el estatus de “obra de arte” de las prácticas estéticas analizadas es difuso, en tanto, corresponden a producciones no objetuales y efímeras, por lo que su lectura como imágenes producidas en un contexto y condiciones particulares es crucial. De esta manera, el giro icónico e interpretativo nos es útil porque nos posibilita analizar las imágenes y producciones estéticas como reacciones frente a un síntoma social.

En sintonía con lo descrito, para Moxey (2009) en este contexto el análisis del objeto “obra de arte” ha dejado de lado la mera interpretación, característica del régimen anterior, para abocarse a un análisis más sofisticado. En este contexto la categoría de obra de arte se abre paso a la inclusión de una amplitud de producciones estéticas que captan la atención de diversas disciplinas. Esta situación sugiere prestar atención al trabajo sobre las imágenes y a las reacciones que provocan en quienes las observan, tomando en cuenta las propiedades físicas de las imágenes y su función social. En otras palabras, la importancia del giro icónico de acuerdo con el autor, radica en el hecho de que este tipo de análisis no se restringe al estudio de imágenes catalogadas en la noción cerrada de “arte”, ya que, señala que estas no son el único tipo de producciones meritorias de reconocimiento.

En adición, el giro icónico, nos refiere a una nueva forma de aproximarnos a la imagen poniendo énfasis en su potencial propio. Es así, que los términos “giro icónico” y “giro de la imagen” se refieren a un esfuerzo por aproximarnos a las producciones estéticas o artefactos desde un enfoque ontológico donde la “presencia” de la imagen tiene un papel importante que nos exige un acercamiento más directo y sensible (Moxey, 2009). Esta reflexión es relevante para las prácticas analizadas, ya que implica que nuestro acercamiento a éstas superen el régimen interpretativo para analizarlas en contexto poniendo atención a sus procesos particulares de significación y proponiendo miradas múltiples a los factores que hacen posible se presenten en el ámbito estético estas reapropiaciones a imágenes, íconos propios del cristianismo.

Finalmente, y en concordancia con lo propuesto por Belting (2007) y García (2015,) para los acápites siguientes se empleará el “giro icónico” para develar las resignificaciones resultantes del trabajo sobre la imagen a través de estrategias como “apropiación” y “montaje” en diálogo con teoría pertinente que dé cuenta de este proceso. Asimismo, se pondrá especial énfasis a las formas particulares de significación y de crear sentido que

emplean los artistas para proponer estrategias estéticas de “exorcización” de los efectos del discurso pastoral sobre los cuerpos. Por último, es importante mencionar que el presente enfoque se desprende de la reflexión sobre el régimen privado del arte contemporáneo en el que se basa esta investigación. En tanto el nuevo régimen diluye las fronteras rígidas de lo que se considera arte entre lo que no, las imágenes, sus usos y análisis situados, cobran relevancia al devenir prácticas estéticas que tienen como objetivo el desplazamiento de imágenes e íconos.

3.2.1. Felación y sexo anal a la catedral de Arequipa

En “Arequipa es Choqollo” la imagen icónica empleada para su reescritura a partir de la acción corresponde a la torre de la catedral de Arequipa. La catedral está compuesta de dos torres, y es una de estas la que le artista emplea para su acción, como se ve en la *Figura 18*. Para el artista esta imagen simboliza la noción fálica que considera central a muchos aspectos del discurso pastoral.



Figura 18. Fotografía de una de las torres de la Catedral de Arequipa

Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/f0/5a/b0/f05ab054227bcc59805415f8234c4b49.jpg>

Si bien, señala, el imaginario religioso cristiano está cargado de travestismo y símbolos fálicos en su iconicidad, esta manifiesta con reiteración su urgencia por negarlo y rechazar el deseo homosexual. Develando, como se puede inferir de su comentario, el doble discurso que traen consigo sistemas religiosos rígidos como el cristiano-católico, entre otros afines:

“(…) la religión, este... niega el deseo homosexual, pero curiosamente, este... eh... no sé, siento que hay mucho travestismo dentro del imaginario religioso también... que se ve... Entonces, eh... ¿cómo... cómo, digamos, darle vuelco al deseo? ¿Cómo dejar fluir el deseo eh... con esos mismos símbolos?” (Choqollo, 2021).

De esta afirmación, se puede dilucidar que hay un reconocimiento previo por parte de le artista de aquellos aspectos contradictorios y ambiguos que conforman el discurso pastoral. Es decir, comprende que la iconicidad que es parte de una tradición religiosa y conservadora, desde tiempos memorables, ha estado cargada de homoerotismo y se han hecho una serie de esfuerzos por ocultarlo. Esta afirmación nos remite al “goce lacaniano” como síntoma que se produce a partir del entendimiento de lo que es instalado como “abyecto” o “residual” en los cuerpos por los dispositivos de control (Jaime, 2015). Este entendimiento/sufrimiento tiene como posible efecto una acción que busca desplazar el sentido, como ocurre en este caso con la torre de la Catedral de Arequipa en la performance “Arequipa es Choqollo”.

Por ejemplo, como se puede apreciar en la *Figura 19*, la manera en la que está representado el personaje de Jesús en la pintura “Cristo con la corona de espinas” de Rubens denota un gesto o postura sugerente y erotizada frente al dolor que le infringe la corona de espinas, difiriendo de otras representaciones que enfatizan de una manera más acorde esto último. Al incorporar este gesto sugerente y residual en la representación de Jesús, su sentido usual se desplaza. Como se mencionó con anterioridad, esto nos revela cómo la práctica estética leída como dispositivos de goce tiene la capacidad de alterar la operación del significante como parte de un proceso político y social frente a los discursos pastorales. Asimismo, nos conduce a pensar, que, si bien los discursos pastorales entre otras instituciones se han valido de ciertas estrategias de control como el “dispositivo de sodomía” para justificar la regulación de los cuerpos y sus afectividades, dependen de la existencia y marginación de las sexualidades no hegemónicas y residuales para mantener las disposiciones actuales de poder que gestionan (Jaime, 2017). De esta manera, la producción estética como dispositivo de goce tiene la capacidad de incorporar el residuo para desplazar el sentido de

las representaciones e imágenes en respuesta a los discursos, como el pastoral, que cumplen un rol importante en la conformación de subjetividades hegemónicas.



Figura 19. “Cristo con la corona de espinas” por Pablo Rubens, 1612.

Fuente: https://elpais.com/elpais/2011/09/15/album/1316069329_910215.html#foto_gal_2

Al respecto, le artista señala que la pregunta que se hizo para plantear la acción, tomando en cuenta los hallazgos mencionados, fue: cómo podía detentar introducir el deseo abyectado por el discurso pastoral con esos mismos símbolos. Es decir, de qué manera podía volcar su deseo en este símbolo emblemático para develar la presencia del travestismo, el deseo homosexual, etcétera, que subyace en el imaginario del discurso pastoral:

“Entonces, eh... darle vuelco a mi deseo, a partir de eso, era como esa posibilidad de... de visibilizar, quizá, lo que está ahí, pero que no quieren verlo. Porque, bueno, sabemos que, dentro

de la religión, pues, hay mucho (homoerotismo) ¿no? basta con... este... ver todo... todos... toda la tradición religiosa de los mismos artistas” (Choqollo, 2021)

De acuerdo a lo mencionado por Choqollo en el testimonio anterior, la intención de la propuesta fue la de homo erotizar y reescribir los símbolos, que han sido usados en la historia para reprimir y castigar ese deseo, en otros términos, resignificar un ícono de opresión y develar que ese imaginario homo erótico, que la iglesia niega, es parte de esta. De ahí, que la catedral considerada como un bastión y trofeo de una cultura que ha dominado durante mucho tiempo territorios, como el de la identidad nación arequipeña, haya sido el ícono empleado para esta propuesta. Reapropiándose así de esta importante imagen para reescribir la herencia y el capital religioso, espiritual, católico y cristiano.

En añadidura, le artista señala que había una intención de por medio por descentralizar el falo como el objeto de deseo privilegiado en este discurso, para democratizar el cuerpo y configurar su propio deseo e identidad. A partir del montaje²⁴ de la acción de la penetración anal con la torre, menciona, hay un impulso por reivindicar el ano como un órgano sexual y de deseo que si bien puede ser convencionalmente leído como un insulto o falta de respeto, porque el ano es leído como próximo a lo “sucio” y a las “heces”, desde su perspectiva, este acto al contrario es un gesto de amor valioso y sagrado:

“Pero para nosotras, las homosexuales, mariconas, es más bien nuestro órgano de goce ¿no? de placer... (...) Entonces, (...) lo que me pareció interesante es que podía ser leído como un insulto por un hetero... alguien heterosexual, porque lo anal es asociado con lo infame, lo sucio, lo prohibido ¿no? por las heces. Eh... entonces, meterte la torre es como faltarle el respeto a la torre ¿no? a lo... a ese símbolo, pero, para mí, era más bien, al contrario. O sea, yo decía "es un gesto de amor" ¿no? (...) para mí, no era más bien una falta de respeto, sino era como algo sagrado... o, no sé si sagrado, pero, en todo caso valioso. O sea, sagrado, desde los conceptos religiosos” (Choqollo, 2021).

²⁴ Para García (2017) el “montaje” es una estrategia estética crítica empleada para revelar el carácter ilusorio de lo “natural” en una imagen, en otras palabras, como “crítica ideológica” busca el “desenmascaramiento de las ilusiones naturalizadas del discurso” (p. 136). Esto, a partir de la decodificación de procesos artísticos o discursivos, la desnaturalización de lo considerado “fijo” y el entendimiento del trabajo que hay de por medio en el diseño de una economía del deseo.

En relación con lo anterior, afirma que es posible que haya un vínculo entre el fetiche cultural que existe en nuestra sociedad alrededor de lo fálico, cuya presencia puede advertirse en muchos elementos icónicos, no necesariamente religiosos, que simbolizan el poder, como los rascacielos, los monumentos, las armas, etc. Y, también encuentra una relación con el estadio oral, el cual es desarrollado por Freud, y donde la lactancia de la leche materna puede asemejarse a la ingesta de semen. En tanto ambos son entendidos como fluidos corporales con similitudes, la lactancia o ingesta de semen pueden leerse como un acto de nutrición de ese capital simbólico y cultural que es la iglesia.

Estas intersecciones significantes entre la iconografía cristiana y los gestos de felación, penetración anal, lactancia e ingesta de semen son posibles ya que, el montaje realizado entre estos significantes aparentemente divergentes e impensables de encontrarse en el discurso pastoral aprovecha los resquicios de este para desplazar el sentido usual ligado al ícono, develando su porosidad y transformando su significado. Es así que, el discurso pastoral produce tanto asimilación/padecimiento (goce), como una respuesta (performance) que incorpora lo residual para transformarlo.

En el caso de la versión de la performance que se observa en la *Figura 20*, en la que le artista usa el traje de policía, la propuesta se enriquece porque en este caso buscó unir los significantes de dos instituciones emblemáticas sobre el control de los cuerpos que en la práctica confabulan en detrimento de las sexualidades no hegemónicas: lo religioso y lo policial. De ahí que en esta acción la lectura sea la de una relación sexual homoerótica, pero también, incestuosa entre ambas instituciones. En tanto, en la institución policial también existe una notoria presencia del homoerotismo, a pesar que es negada en el discurso, consideró importante denotar el vínculo entre estas.



Figura 20. “Arequipa es Choqollo” en traje de policía, 2018

Fuente: Archivo personal de le artista

En suma, la configuración que Choqollo propone sobre las imágenes o iconografía cristiana empleada, que corresponde a la cúspide de la torre de la Catedral de Arequipa, comprende la resignificación de un ícono que simboliza la opresión a través de la incorporación del ano como un objeto de deseo, para develar que al interior del discurso pastoral y las imágenes que ha producido a lo largo de su historia de evangelización está presente el homoerotismo. En otras palabras, esta reescritura elaborada a partir del “montaje” implica la homoerotización de imágenes que han sido usadas en la historia para reprimir y castigar el deseo homosexual. Asimismo, existe una intención por descentralizar el falo como representación hegemónica del deseo en este discurso, donde la emulación de la penetración anal con la torre, menciona, es crucial para introducir el ano como un lugar sagrado y afectivo en este orden.

3.2.2. Infertilidad, deseo y vida

En la performance “Bosque blanco” la manzana es empleada en esta acción y en otras acciones de la artista porque guarda relación con una vivencia personal, ya que relata que en su experiencia con una planta psicoactiva llamada “maestrín” tuvo una visión con este elemento. Dicha planta tiene un efecto vinculado al estado de sueño, ya que al tomarla induce inconscientemente al letargo y se pierde de vista la diferencia entre este y la realidad. En ese lapso, comenta, tuvo una visión en la que experimentaba una violación:

“Entonces, estaba teniendo yo relaciones en ese sueño con alguien con... o sea, no alguien conocido ¿no? (...) lo que pasó era una violación, en el sueño. Entonces, yo dije "bueno, creo que voy a... voy a no ponerme tan... este... digamos, tan dura o tan recia... a rechazar tanto a ese hombre, no vaya a ser que me pase algo", dije yo ¿no? en la situación. Pero, me me causaba, o sea, repugnancia el hombre este eh... y en un momento, más bien yo empiezo a sentir placer en medio de esta violación. Y, cuando yo empiezo a sentir placer, digamos, es como que empiezo a entrar en una acción, yo estaba más este... porque (inaudible) tenía más placer yo que él y él se asusta de mí” (CarlitaUchu, 2021).

Como narra en este sueño mientras ocurre la violación decide no moverse para no ser lastimada por el agresor, sin embargo, hay un cambio crucial en este dónde el hecho empieza a producirle placer generando rechazo y miedo a su agresor. Cuando esto ocurre, el agresor le imputa que hay algo dentro de ella, y, al auto examinarse al interior de su vulva con los dedos extrae media manzana. Para la artista, este cambio de papeles que se dio en la visión y que le produjo una sensación de extrañeza en su momento representa un intercambio entre los roles de victimario y víctima, donde una situación tan adversa como lo es la violación cambia de sentido a partir del placer e infundiendo terror y miedo en su victimario debido a este intercambio repentino de poderes. De esta manera, esta experiencia representa sus placeres rechazados tanto por la sociedad como hasta por ella misma.

La media manzana o manzana cortada a la mitad aparece inicialmente en la mitología palestina, donde el corazón de la manzana partida, símbolo de la vida o la muerte, que es entregada por la diosa Hebe a su pareja Abdiheba para que la coma como metáfora del acto sexual, simboliza el órgano sexual femenino, la juventud y la vida eterna (Sanyal, 2012). Contraria a la palestina, en la versión judeocristiana que está más internalizada en nuestra sociedad, la manzana de Eva representa su relación con el pecado y lo prohibido. En la

pintura de Jacopo Tintoretto (*Figura 21*) la composición y la forma en la que están interactuando los cuerpos sugieren que es Eva quien propone cometer pecado, mientras que Adán se ve hostigado por ella. Por este motivo, la manzana es empleada por la artista en esta y otras acciones que hablan sobre el deseo y el placer que asusta y perturba, trasladando este contenido como conector.



Figura 21. El pecado original por Jacopo Tintoretto, s/f

Fuente: <https://library-artstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/asset/28162320>

La transformación en esta imagen ocurre en el acto de comer vorazmente la manzana. La carga simbólica con reminiscencia judeocristiana que nos es familiar de este elemento es apropiada²⁵ por la artista para resignificarla en el acto de comerla con vertiginosidad en una relación más activa y voluntaria hacia el deseo y el pecado, como la sexualidad que la artista desea representar. De esta manera, la manzana que estaba encasillada en lo prohibido por su

²⁵ Para Belting (2007) la apropiación tiene que ver con el interés por renovar imágenes ajenas con el objetivo de transformarlas y mantener vigente la discusión sobre estas. De esta manera, la apropiación permite resignificar y dotar de nuevos sentidos una imagen.

relación con el cuerpo y el cuerpo femenino especialmente reivindica su sentido anterior como metáfora de alimento, energía y vida eterna (Sanyal, 2012).

Para Boehler (2014), teóloga feminista, esta urgencia por reescribir el sentido de las imágenes y símbolos del cristianismo desde una mirada feminista está vinculada a la creatividad o agencia que implica “presentar” lo que antes no se miraba, denunciando así las opresiones y violencias a las que están sometidos los cuerpos y sexualidades no hegemónicas para proponer estrategias de elaboración frente a sus impuestos. Ciertamente, de acuerdo con la autora, los discursos pastorales han tenido y tienen mucho que ver con el horror que se nos ha impuesto sobre la sexualidad, femenina principalmente, que no tiene como fin la reproducción sino el placer.

En adición, el rito cristiano del matrimonio como rito de paso a la vida en familia y alianza, pero, también a la vida sexual enfocada a la reproducción, es resignificado en esta acción. En este caso, el vestido y velo de novia que viste, simbolizan, de acuerdo con la artista, en el imaginario católico y otras culturas y religiones antiguas la representación del estereotipo de pureza que debe encarnar lo femenino en este rito:

“El velo de la novia eh... digamos que eh... tiene que ver con que el rostro de la chica, de la virgen eh... o sea, digamos, desde el imaginario más eh... más antiguo... de de de de lo que significa este velo ¿no? eh... se le guarda el rostro a la mujer ¿no? se le guarda el rostro a la virgen” (Choqollo, 2021)

De acuerdo a lo mencionado, el velo simbolizaría bajo esta perspectiva una intención de guardar, cubrir, reservar la identidad del rostro de las mujeres vírgenes, el cual, solamente puede ser descubierto por el varón con quien se case. En otras palabras, la identidad y rostro de la mujer solo podrá ser visto por primera vez por un hombre al que se le va a sujetar en esta noción tradicional del rito matrimonial. Si el velo en términos hegemónicos simboliza el encubrimiento de la identidad femenina, al descubrir el “velo” en el área de la vulva la artista resignifica el gesto de sujeción con la develación de la vulva, una vulva dorada y disparadora. A través de esta imagen nos habla de cómo a través del sexo y las relaciones sexuales, otra identidad puede revelarse.

Boehler (2014) haciendo una lectura a lo postulado por Nancy Cardoso (2006), nos recuerda la importancia de realizar una reflexión crítica sobre el “horror” que el discurso

pastoral ha impuesto sobre la imagen de la vulva. A diferencia de lo ocurrido con el análisis e interpretación de otras producciones estéticas que han empleado la imagen de la vulva, como el origen del mundo de Coubert y su objetualización/instrumentalización como fetiche, el “rescate de la vulva” implica “mostrar la vulva” como lo hizo Baubo, “es de la risa liberadora y solidaria, que encuentra sentido sacro en los deseos que pulsan como benditos” (2014, p. 26).

Asimismo, en lo que el empleo de la imagen de la cruz respecta, CarlitaUchu comenta que halló en este elemento que ya se encontraba en el espacio, una carga simbólica importante para enriquecer el sentido de la acción de “Bosque Blanco”. Ya que, para la artista, la acción tiene que ver con la idea de una mujer que desarma, transgrede la idea de la virginidad y pureza que se le atribuye al personaje de la “novia” en el imaginario católico:

“Pero... este... estaba interesada yo, cuando vi esa cruz, en que ese sea un lugar para... para hacer el acto de esta mujer que, digamos, desarma a la mujer, a esta novia virgen, entre comillas ¿no? que aparece y el acto que va a hacer, que va a ser un acto trasgresor de varios estereotipos de la mujer, ocurra, con un acto que se derrumba, con una cruz que ya se ha derrumbado” (CarlitaUchu, 2021)

De esta manera, la cruz como símbolo de este imaginario en caducidad, convierte la acción en un acto de trasgresión del estereotipo femenino en el discurso pastoral con acciones asertivas a una sexualidad enérgica y voraz en presencia de una cruz caída, derrumbada. Es así que la utilización de este símbolo devela también la intención de la artista para resignificar y cuestionar las doctrinas del cristianismo que recaen sobre el cuerpo y la sexualidad femenina.

Afin a esta perspectiva, el discurso teológico feminista apunta a introducir lo erótico como deseo, impulso y fuerza permitiendo así que las mujeres sean protagonistas de su propia historia (Boehler, 2014). Contraria a una visión teológica que ha privilegiado el imaginario heterosexual masculino, desde esta perspectiva se busca emplear una crítica a la demonización del cuerpo y el erotismo femenino, impuesto por los discursos pastorales (Cardoso, 2006). De igual manera, esta nos permite observar con sospecha cualquier sistema de consumo que prive de la sensualidad y el erotismo a lo femenino para instrumentalizarlo

(Lorde, 2003). Esto porque en esta acción, se reivindica lo erótico y la sensualidad como poderes que perturban y aterran, donde lo erótico se vuelve:

“(…) un recurso dentro de cada una de nosotras que descansa en un nivel profundamente femenino y espiritual, firmemente enraizado en el poder de sentimientos no expresados o no reconocidos. Para perpetuarse, toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder, en el interior de la cultura del oprimido, que puedan proporcionar energía para el cambio”.

(Lorde, 2003, p. 37)

Sobre lo mencionado, se puede afirmar que propuestas como las de CarlitaUchu proponen un doble giro sobre la imagen del sexo femenino en el discurso pastoral, por un lado, hacia una crítica a la demonización y exclusión del erotismo femenino y por otro, una crítica al sistema de consumo patriarcal que expropia la sensualidad y el erotismo con fines de consumo masculino únicamente. Asimismo, nos conduce a reflexionar que la performance “Bosque Blanco” de CarlitaUchu y la apropiación de símbolos ligados al discurso pastoral, tiene como efectos la resignificación de imágenes e iconografía cristiana que han sido empleados para estereotipar, encasillar y controlar la sexualidad femenina, introduciendo gestos como la masticación voraz y la acción de mostrar la vulva, entre otros, para reivindicar el sentido de estos símbolos de una manera más conciliada con el deseo, el erotismo y la sexualidad femenina, y cuestionar las doctrinas del cristianismo que recaen en estos.

3.3. Otras exorcizaciones

Luego de analizar a través del “giro icónico” ambas prácticas estéticas de arte vivo y performance, en esta parte buscaremos aproximarnos, a modo de cierre de este capítulo, a otras producciones estéticas que lxs artistas han realizado en concordancia con el tema. Esto, para connotar que no son manifestaciones aisladas, sino corresponden a un esfuerzo mayor por manifestar una preocupación sobre los efectos que los discursos pastorales mantienen sobre la subjetividad sexual. Asimismo, en esta parte estableceremos un paralelo de estas acciones con las producciones estéticas que he realizado en sincronía con lxs artistas y que

he generado durante la primera mitad del año 2021 en diálogo con esta investigación. Esto, porque considero de vital importancia expresar el vínculo que me introduce a investigar este tema y a reflexionar sobre mi producción en una relación necesaria con Choqollo y CarlitaUchu.

Por ejemplo, Choqollo comenta ha realizado en otras oportunidades acciones que han empleado iconografía cristiana, además de “Arequipa es Choqollo”, debido a que, desde inicios de su práctica estética, sostiene un interés particular por reescribir esos símbolos. En *Apostasía* (2014) emplea el cáliz, el vino, las uvas y un rosario, mientras que iba haciendo un rito de renuncia a la Iglesia, a partir de la lectura de un manifiesto. Las interacciones de estos símbolos en la acción pueden apreciarse en la *Figura 22*. La intención de esta propuesta, entonces, fue la de romper con el pudor del cuerpo desnudo y renunciar a los mandatos de la iglesia a partir de un rito de apostasía.



Figura 22. Registro fotográfico de “Apostasía de Jesús” realizado por “Arequipa Secular”, 2014

Asimismo, en Sodocracia (2015) la acción en el espacio público consistió en realizar un rito Yatiri²⁶ de bendición por el año nuevo (ano nuevo) y transitar las principales iglesias de la ciudad de Arequipa, con un recorrido en forma de “O”, leyendo pasajes misóginos y homofóbicos de la biblia a su paso para luego arrancarlos con la boca, masticarlos y escupirlos en la entrada de estas. Esta acción también estuvo acompañada de arengas que pusieron en contexto la acción para los presentes.

El objetivo de acuerdo con le artista fue, por un lado, reescribir la tradición de “año nuevo” por “ano nuevo” para intersectar el imaginario andino, el homoerótico y el discurso pastoral generalmente falocéntrico para reivindicar los cuerpos y orificios reprimidos: los sodomitas y el ano. En la *Figura 23* se observa a le artista leyendo en voz alta los pasajes misóginos y homofóbicos y escupiendo las páginas arrancadas con la boca en el frontis de estas.



Figura 23. Registro fotográfico de Choqollo en la acción Sodocracia, en el Centro Histórico de la ciudad de Arequipa, 2015.

Fuente: Archivo personal de le artista

²⁶ Según Mayta (2019) el “yatiri” es reconocido como un maestro en el mundo aymara, es decir el sabio, el especialista, encargado de realizar cualquier tipo de ritual. Asimismo, este ejerce su profesión en particular mediante el uso y el análisis de la hoja de coca.

En adición, señala que en otras oportunidades ha empleado la cruz en sus acciones y ha sido utilizada como un dildo, por su forma fálica. En una oportunidad se la introdujo al ano, y, en otra, también le realizó una felación como parte de sus exploraciones afines al tema.

En esta misma línea, CarlitaUchu ha realizado diferentes acciones de performance para hablar acerca de la sexualidad femenina. Para la artista en todas sus propuestas ha existido una preocupación por de construir el imaginario sexual hegemónico atribuido a lo femenino, el cual, ha sido instrumentalizado con fines ajenos al disfrute de sí misma. De esta manera, es consciente del impacto por generar producciones estéticas donde la mujer pueda reflejar su sexualidad sin tapujos, ya que, para la artista, este ha sido un aspecto negado y expropiado, situando su erotismo en un territorio abyecto (CarlitaUchu, 2015). Si bien, no hay referencias de otras acciones en las que haya empleado explícitamente la iconografía cristiana con este fin, este tema es transversal a sus propuestas, lo que hace inevitablemente la discusión sobre el vínculo entre el discurso pastoral y el erotismo femenino negado del que habla.

Tal es caso de la performance “Con la Mhiel en los labios” (2014), la cual, trata acerca de las exploraciones eróticas de la artista en su infancia y adolescencia. Ella considera que, en esta etapa de su vida ciertos programas, reportajes e imágenes que vio alimentaron su imaginario sexual con escenas mentales que la erotizaban, pero, quedaron olvidados en el tiempo al ser identificados por sí misma como peligrosos y abyectos. Entre estos están: la portada de un LP con una mujer desnuda, sonriente, recostada y bañada en miel y el reportaje a la trabajadora sexual emblemática “La chucha de oro”, reconocida así por sus clientes y por su éxito en ese rubro.

En esta acción ella retoma esas imágenes iniciales y otras experiencias de vida, y las convierte en elementos significantes de su propuesta. El elemento principal es el uso de la miel y el de una prótesis de una vulva dorada como se observa en la *Figura 24*. En esta acción ella busca reivindicar ese erotismo olvidado por su peligrosidad y exponer una sexualidad a plenitud (CarlitaUchu, 2015).



Figura 24. Performance “Con la Mhiel en los labios”, por Carlita Uchu, 2015. Foto de Max Clau.

Fuente: Archivo personal de la artista.

En este proceso de análisis conjunto de las acciones con lxs artistas de arte vivo y performance, Choqollo y CarlitaUchu, retomé la reflexión sobre mis prácticas estéticas. Releyendo proyectos antiguos próximos a los analizados y generando nuevas producciones que me colocaron más cercana a lo observado. Como mencioné con anterioridad, mi práctica estética es afín, ya que, también he cuestionado el impacto de los discursos pastorales en mi subjetividad, retomando experiencias de vida, los símbolos e iconografía cristiana.

Por ejemplo, en el 2013 realicé una acción que fue registrada en foto y en vídeo acerca de la situación de trata de menores, principalmente niñas en el país: “Mi cuarto propio”. Para ello me basé en una noticia acerca de una red de trata en la Amazonía peruana que empleaba a una niña estudiante escolar como gancho para involucrar a otras menores en la trata, lo cual me llevo a reflexionar acerca de mi experiencia en un colegio católico y de sólo mujeres. Recordé la nula enseñanza sobre nuestra sexualidad y cómo esto nos hacía vulnerables a la violencia de género. Empleando la metáfora de “Una habitación propia” elaborada por

Virginia Woolf, la contrasté de manera irónica con la instalación de un cuarto como símil a los espacios de reclusión donde las menores víctimas de trata son forzadas a ejercer, como se puede observar en la *Figura 25*, donde la acción consiste en una interacción agresiva y repetitiva con elementos personales alrededor del colegio y una tina con líquido rojo que, conforme se va realizando reiteradamente la acción, va tiñendo la indumentaria y cuadernos blancos.



Figura 25. Registro fotográfico de la acción “Mi cuarto propio”, 2013. Foto realizada por Diego Orihuela.

Fuente: Archivo personal

En la misma línea, se encuentra la instalación “La vulva y lo sagrado” (2014). Esta tuvo como objetivo evidenciar cómo el discurso pastoral diseña la subjetividad femenina como mancha, suciedad, flujo, excreción, etcétera, expulsándola de lo sagrado y de culto. En la *Figura 26*, se observa la instalación de ambas piezas. A través del uso de la iconografía cristiana en yuxtaposición a mi propio cuerpo y vulva, busqué denunciar esta expulsión a través de la representación de mi cuerpo como fluido que se drena por el desagüe, pero, donde el gesto de mi rostro refleja una expulsión y experiencia placentera. Además, para la ideación de este proyecto retomé mi experiencia de vida y tránsitos por la enseñanza y militancia pastoral.



Figura 26. Fotografía de la instalación “La vulva y lo sagrado” en el Centro Cultural de la PUCP, 2015

Fuente: Archivo personal

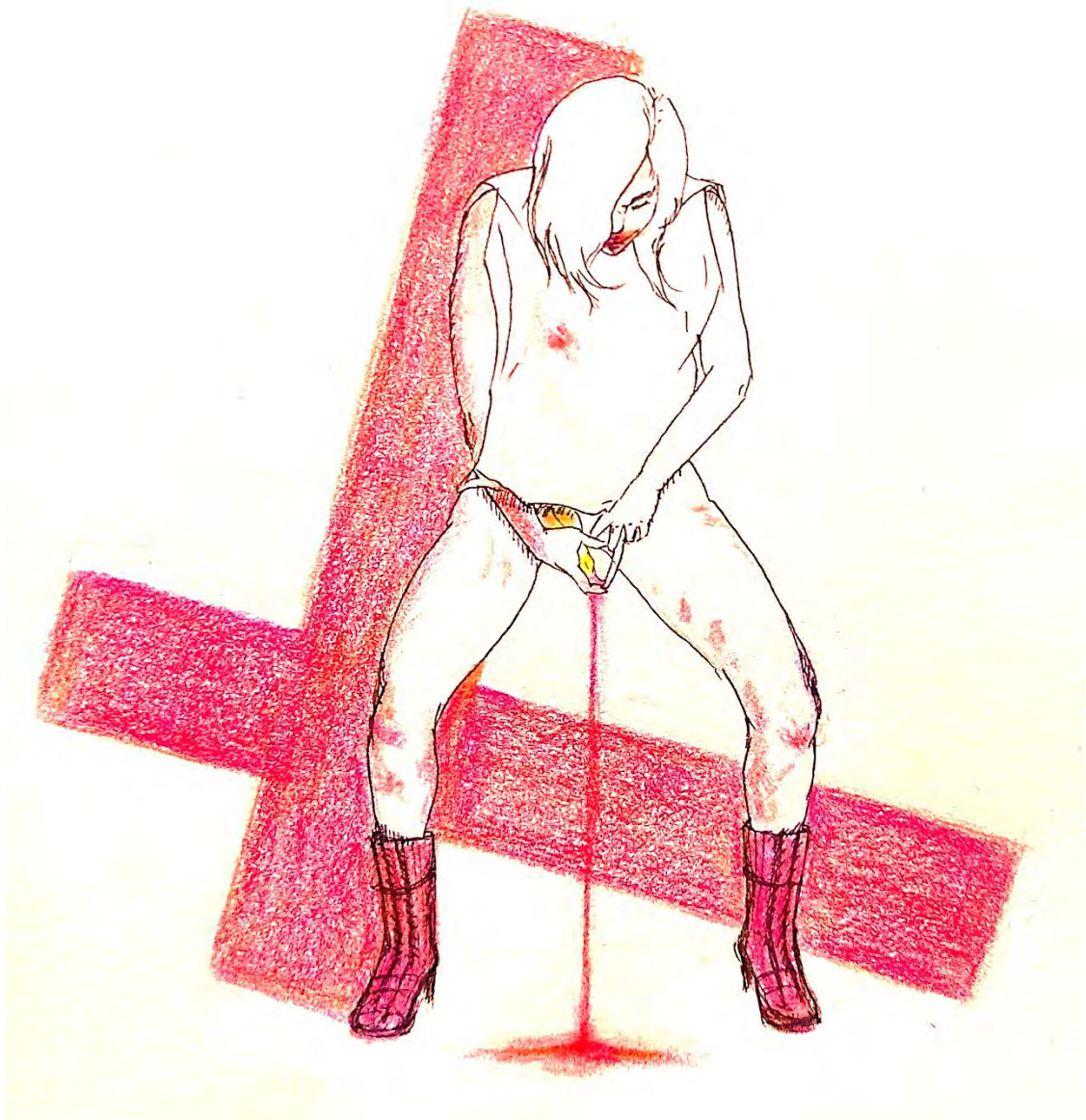
Finalmente, desde marzo del 2021, he retomado algunas exploraciones movilizadas por las conversaciones que tuve con CarlitaUchu durante esta investigación. Sus intereses e indagaciones me ayudaron a constituir un proyecto de registro de la sangre de mi período menstrual, como se puede apreciar en la *Figura 27*. Debido a los cambios que venía experimentando a nivel emocional y mental durante la pandemia, me animé a observar intuitivamente las manchas que producía el flujo menstrual de las mañanas de mi tercer día de menstruación, encontrando correspondencias en el color, la densidad y textura con mis emociones y experiencias durante el ciclo.



Figura 27. Registro menstrual de agosto-setiembre del 2021. Rojo intenso – mucoso- abundante.

Fuente: Archivo personal

Si bien, este último no se vincula directamente al problema de investigación, consideramos importante indagar sobre el estatus de la “mancha” y “fluido” en mis últimos procesos en relación a las exorcizaciones presentadas como parte de un conjunto de manifestaciones estéticas que emergen en respuesta a los efectos del discurso pastoral en las subjetividades. En este caso, sobre la relevancia del autoconocimiento a través de la menstruación, la cual, por mucho tiempo ha sido relegada por esta estructura como una excreción objeto de vergüenza, suciedad y exilio. Esto, me lleva a plantear la urgencia de diálogos que permitan repensar nuestros procesos y el de otrxs en el marco de lo que moviliza esta investigación. De ahí que pensarnos como productorex de un conjunto de prácticas estéticas que responden en mayor y menor medida al constreñimiento que constituyen los discursos pastorales sobre las sexualidades no hegemónicas nos permite rastrear la soberanía de estos sobre nuestros cuerpos y territorios.



CAPÍTULO IV: RELATOS Y NARRATIVAS SOBRE EL CRISTIANISMO: RITOS DE OPRESIÓN ANTES DEL EXORCISMO

Otro de los aspectos que movilizaron el interés por abordar el tema de investigación propuesto, fue el de relacionar o hallar respuestas en las experiencias de vida de lxs artistas sobre su intencionalidad por generar propuestas artísticas críticas al discurso pastoral, empleando las imágenes e íconos que el cristianismo usa tradicionalmente con un propósito evangelizador. En esta parte tomamos como aspectos importantes las creencias y relatos para responder a la pregunta sobre de qué manera la experiencia personal de lxs artistas se relaciona con su preocupación por emplear iconografía cristiana para cuestionar la subjetividad sexual.

Asimismo, consideramos relevante enfocar nuestra atención en los relatos y testimonios de opresión que reflejan sus experiencias alrededor de los efectos del discurso pastoral en sus trayectorias. En concordancia con lo mencionado, en los siguientes acápite se entreverán las respuestas a través de los relatos de vida y testimonios de ambxs artistas.

4.1. Creencias y (no)vínculos con la religión

En esta parte abordaremos el sistema de creencias que traen consigo cada unx de tal manera que podamos establecer un vínculo entre este y el interés de la presente tesis. En el caso de Choqollo, este señala que creció en una familia principalmente laica. Su padre es una persona escéptica y secular por su proximidad con el marxismo ruso y actualmente es activista secular, ya que siente la necesidad de politizar aspectos de su cotidiano. Por otro lado, su madre es católica creyente, pero, tiene una visión particular de esta religión, la cual, corresponde a una visión no castigadora ni violenta como la tradicional u ortodoxa, como la describe:

“Y mi mamá... ella sí es creyente eh... pero tiene una concepción de dios distinta a la tradicional ¿no? O sea, para para ella, dios no es este... no tendría por qué ser eh... violento, el castigador o etc.... o coaccionar libertades. Entonces, eh... sin embargo, siente que necesita de mantras, de esa conexión espiritual, religiosa... porque eso la llena, pues” (Choqollo, 2021)

Asimismo, señala que la forma peculiar que tiene de vivir su espiritualidad es a partir del arte. Si bien se considera ateo, ese vacío lo reviste a partir de su práctica estética, la cual es el espacio que ha escogido para repensar su identidad y su deseo a partir de esta visión más lúdica del arte:

“Entonces, en mi en mi caso... me haces acordar a Freud cuando dice que... bueno, que... que la religión, que su religión era el arte o que el arte va a ser la religión ¿no? un poco es eso lo que pasa creo en otros países más seculares. O sea, su forma de vivir su espiritualidad es a partir de las artes o de la literatura, de las artes plásticas, lo que sea... la creación. Y, un poco es lo que me pasa a mí. O sea, yo creo que ese vacío lo lleno a partir de eso... de, un poco, de repensar mi identidad, de estar en esa constante de jugar con... porque es muy lúdico eso de la exploración de las artes. Es muy... muy de lo niño, es como muy rico en ese sentido, porque es como.... sacarse un poco la verdad de la cabeza (...)” (Choqollo, 2021).

Continúa comentando que si bien en su infancia tenía cierta afinidad con el catolicismo porque rezaba y comulgaba al igual que sus pares, la presencia de su tío, hermano de su papá quién también era marxista, lo motivó a plantearse cuestionamientos sobre este sistema de creencias desde temprana edad. Esto, nos dice que Choqollo creció en un entorno particular y divergente al común de su ciudad, donde hubo cuestionamientos claros promovidos por sus figuras de cuidado sobre la religión entre otros temas, que le permitieron generar sus propios discursos sobre su sistema de creencias y práctica artística. Esta manera independiente o particular de experimentar la religiosidad en su entorno familiar, a pesar de vivir en una localidad mayoritariamente católica, se debe a que el proceso de secularización que experimenta América Latina y el Perú tiene como efecto la expansión de la diversidad de creencias, lo cual implica que la religiosidad católica pueda vivirse de otras maneras (Gaytán, 2018).

Por su parte, Carlita Uchu señala que la presencia que tenía la iglesia católica en su infancia, le generaba extrañeza. A pesar, que su educación en casa era atea y no había sido bautizada, percibía cierta presión externa por esa falta de identificación con la iglesia entre sus pares:

“(…) cuando era niña, me fastidiaba y me hacía sentir, por ejemplo, extraña a mí, pero no me fastidiaba el hecho de sentirme rara porque yo no era católica y tenía que escuchar (inaudible) en el colegio, que me enseñaran religión ¿no? Pero, (…), me sentía un poco rara de niña, porque como no era católica eh, a veces, podía tener comentarios de los niñitos en el colegio de que “¿cómo? tú no estás bautizada”” (CarlitaUchu, 2021).

Estas presiones externas pueden deberse a cómo la religión católica, incluso en espacios aparentemente laicos, está instalada como una norma en nuestra sociedad, ya que esta monopoliza la idea de moral, decencia y buen comportamiento que el Estado y nuestra sociedad comparte. Asimismo, se puede inferir que esto ocurre debido a que la secularización, entendida como la libertad y autonomía de creencias, y la laicidad del estado vigente en nuestro país no se cumplen del todo, ya que en la práctica la interpretación y aplicación de normas que las regulan es deficiente y favorecen a ciertos sectores (Marciani, 2015). Esto se traduce en la discriminación por creencias, en la priorización de las agendas de ciertos grupos mayoritarios por su afinidad con el sistema de creencias dominante, etc.

Por otro lado, la artista en conversaciones con su madre es que supo de primera mano cuáles eran los efectos del cristianismo en la subjetividad femenina. A través de su testimonio es que supo cómo operaba la moral cristiana al regular la vestimenta y los códigos de comportamiento de las mujeres que aún en su generación se mantenían. Esto la condujo a mantener una distancia respecto al tema y a generar una mirada crítica y activa hacia esos patrones. En adición, la persona que intentó inculcarle lo católico fue su abuela, más no desde un enfoque restrictivo sino como una forma de afecto y transferencia de creencias.

De ambas experiencias podemos afirmar la importancia de los vínculos familiares flexibles frente a la religión. En otras palabras, tener dentro del núcleo familiar figuras de cuidado importantes y críticas al cristianismo o con una perspectiva alternativa, permitió que ambxs artistas desarrollaran una manera propia de entender la espiritualidad a pesar de las presiones externas. Esto, en relación a procesos sociales relevantes y pendientes, como lo son la secularización y la laicidad del Estado.

4.1.1. Narrativas sobre el cristianismo

Luego de indagar sobre el sistema de creencias que ambxs artistas comparten, buscamos profundizar en la percepción que tienen sobre el cristianismo, la iglesia católica o instituciones afines como la neo pentecostal. En otras palabras, la opinión que tienen sobre el pensamiento y actuar de estas instituciones y sus seguidores. Para ello, es pertinente recordar que el discurso pastoral es definido por Foucault (2019) como una forma de instaurar un gobierno que se vale de una serie de tecnologías cada vez más sofisticadas, con el objetivo de proliferar la individualización de las poblaciones y por ende de perpetrar la producción de individuos de subjetividad sujeta (Condoy, 2014). En esta estructura de poder influenciada por el discurso pastoral, el dispositivo de la sexualidad instala la dominación de las personas a través de determinaciones sobre el sexo y los cuerpos donde el Estado tiene el poder de clasificarlas a través de elementos como anatomía, conducta, placer, etc. (Barros, 2012).

En primera instancia, para Choqollo hay una suerte de encubrimiento intencional del travestismo en el imaginario católico a pesar que es notorio en la iconografía como en lo fastuoso de la ropa de sus personajes: divino niño, virgen, santas y santos, etcétera:

“(...) creo que he aprendido a convivir, porque siento que eh... creo que hay un encubrimiento detrás de todo esto. O sea, por ejemplo, cuando yo he abordado Yma Sumac y el travestismo, he encontrado mucho travestismo dentro de las vírgenes, dentro de esa... todo ese... toda esa exuberancia en el vestido de los cardenales, incluso, del divino niño. O sea, en realidad, está ahí, sino que no lo queremos... no lo quieren ver” (Choqollo, 2021).

Para Choqollo la primera drag de Arequipa es la Virgen del Chapi. Esto claramente tiene muchas similitudes con la pregunta que se hace Giuseppe Campuzano (2009) sobre la virgen María: “¿Quién más travesti que la virgen María?”. Como se mencionó con anterioridad, existe un reconocimiento por parte del artista, en confluencia con otrxs, de los códigos homoeróticos y travestis que comparten una serie de representaciones visuales que conforman el imaginario católico cristiano. Es por ello, que se han desarrollado una serie de mecanismos disciplinarios para regular esas representaciones, entre otras manifestaciones. De ahí que no sea casual la insistencia con la que los representantes de estas esferas y el Estado actúan en detrimento de las sexualidades no hegemónicas (Foucault, 1995; Pateman, 1999).

Esto nos conduce a refrendar lo mencionado sobre que aún no marcamos una distancia necesaria entre la Iglesia y el Estado, es decir, en sus palabras somos una “republicueta”, con

una estructura de sociedad moderna, pero, con pensamientos y discursos retrógradas que tienen claros efectos en la vida de las personas y el ejercicio de sus derechos. Por este motivo es necesario para le artista marcar ciertas diferencias en ambos espacios que impidan que la censura y los tabúes sigan operando en la subjetividad. De igual manera, señala, que cree puede haber reformas importantes en los pensamientos que parecen distar entre sí, como el feminismo y la religión. Considera que pueden intersectarse el imaginario religioso y el feminista de manera que convivan con mayor apertura ambos sistemas:

“O sea, toda esa diversidad está ahí. Entonces, siento que... ritualísticamente, simbólicamente, hay muchas cosas que no tendrían por qué perderse. Sin embargo, pues, este... hay algunos preceptos que, efectivamente, eh... generan mucho daño. Entonces, eh... yo sí creo que puede haber una reforma institucional. O sea, no creo que... yo creo que puede intersectarse el ser musulmana con ser feminista, por ejemplo, o ser católica con ser feminista. No tendrían por qué estar divorciados, porque, al final, este... creo que vivimos de ficciones. Entonces, al final, más allá de la verdad... pucha... hay legados. Vamos a... creo que hay mucha... mucha carga artística - espiritual, dentro de muchos eventos religiosos. Yo soy ateo, pero... pero digamos este... hay cosas que hay que rescatarlas y reescribirlas, a esto iba” (Choqollo, 2021).

Al respecto, comparte que el arte es de los pocos lugares donde deberíamos tener un ejercicio pleno de nuestras libertades para representar, en tanto posibilita esta convergencia y transformación sensible de pensamientos. Por ello, para le artista no pueden continuar los procesos de censura o represión de creencias por una única manera de entender el mundo, ya que, lo que le da movimiento y fluidez a los paradigmas y formas de pensar, es la función que cumple el arte en ese proceso de transformación y cuestionamiento. Si ese sistema, menciona, continúa siendo sesgado por una única forma de ver el mundo, no se puede afirmar que existe una democracia en la creatividad ni en el quehacer artístico.

Para CarlitaUchu, el cristianismo permea todos los ámbitos de la subjetividad. En este contexto, todo lo que está constriñendo a la sexualidad de la mujer, que ella aborda en sus propuestas, está estrechamente ligado al cristianismo. Si bien, esta no ha estado muy presente en su vida al pertenecer a un hogar de crianza atea, para ella ha sido inevitable percibir cómo este discurso afecta los cuerpos a partir de la represión y silenciamiento, como describe:

“También uno puede decir que, en cierta parte, hay una relación ahí con la religión católica que está presente. Sí, es imposible que no esté presente. Entonces para nosotros, quienes estamos viviendo en una sociedad súper católica, va a estar presente de todas maneras, en cualquier comentario, en cualquier estructura que sea moral, represora, tiene una relación con la Iglesia Católica (...)” (CarlitaUchu, 2021)

La artista señala que la religión católica tiene una noción bastante particular del sexo que no tiene fines reproductivos, ya que considera la religión le tiene temor y horror al sexo. Para ella la religión católica en particular ha demonizado y ha puesto como un pecado la sexualidad a diferencia de otros sistemas de creencias (Boehler, 2014). Sin embargo, y en similitud a lo que señala Choqollo, afirma que el dolor en las representaciones del discurso pastoral tiene una cuestión mística y puede leerse como como un portal para acceder a estados alterados de consciencia e introducir de una manera más activa el erotismo y el dolor como goce que practican diversas culturas:

“O sea, se utiliza el dolor no solamente en el cristianismo, sino también los yoguis, algunas prácticas de magia, de chamanismo, utilizan el dolor como guía para entrar en estados alterados de conciencia. Entonces, el dolor es una, el dolor también tiene una dimensión mística, (...) pero, este... según él, él lo ha dicho de esa manera también, que eso lo acerca la virgen. O sea, podría decirse que esa es como la vía de escape en este espacio que es mucho más represivo, del cristianismo. Pero, que también es un medio. Y que traten de ocultar que es justamente ese espacio en común con lo erótico, con todo aquello que dicen rechazar (risas). Pero, está en contra igual es como como el doble discurso de eso” (CarlitaUchu, 2021).

En adición, considera que la religión católica tiene bastante presencia en diversos espacios ejerciendo un refuerzo constante de sus símbolos y lo que significan con el objetivo de infundir miedo para regular y condicionar el comportamiento de las personas. A pesar que, actualmente se están cuestionando con mayor énfasis sus supuestos, esto no quita la vigencia de su soberanía, lo cual impacta en la falta de laicidad del estado y su influencia en la regulación de la reproducción. Teniendo como consecuencia la precarización de la sociedad al someter bajo sus creencias la autonomía sobre los cuerpos, sobre todo el femenino. Para ella, esta unión es funcional al capitalismo y se inserta con libertad en muchos espacios importantes, como el colegio, generando diferencias y violencia.

De ambas experiencias, podemos concluir que las percepciones alrededor del cristianismo y la religión católica que tienen ambos artistas es afín. En primer lugar, consideran existen cuestionamientos importantes alrededor de la influencia que los discursos pastorales tienen al encubrir y disciplinar la sexualidad que no forma parte de su sistema de creencias, a pesar que existen un número relevante de representaciones estéticas que en la historia visibilizan el vínculo de lo homo erótico y travesti en el imaginario católico. Asimismo, consideran que los discursos pastorales se valen de una serie de estrategias que promueven la violencia y exclusión sistemática de las sexualidades no hegemónicas y así legitiman la vigencia de su soberanía sobre el control moral y sexual de nuestra sociedad. Asimismo, ambos consideran que esta situación tiene notorios efectos sobre la producción artística y su constante censura en diferentes medios y espacios, demostrando la inexistente democracia en el quehacer artístico.

4.2. Relatos y testimonios de opresión y sanación a través del arte

El testimonio en esta sección es empleado en términos de Arfuch (2016) como un medio valioso para relatar de maneras muy diversas experiencias traumáticas. De acuerdo con la autora, cuando la expresión de la subjetividad cobra importancia en los procesos de reconciliación con la memoria pública en la actualidad, el testimonio se vuelve un elemento importante que plantea interrogantes necesarias en la construcción colectiva de memoria. Si partimos del supuesto que los discursos pastorales influyen en la subjetividad y las experiencias de vida, y de manera particular en las personas que participaron de esta investigación, sus relatos personales desde una perspectiva biográfica nos permiten cuestionar el límite artificial entre la esfera pública y privada, donde el testimonio individual se vuelve una “intimidad pública” al ser también reflejo de lo social (Arfuch, 2014).

Por estas razones, en esta parte nos aproximaremos a las experiencias de vida relacionadas a la opresión ejercida directa e indirectamente por aspectos relacionados al discurso pastoral entre otros afines para poder rastrear relatos de vida que nos hablen sobre la incidencia de este en la trayectoria de vida de Carlita Uchu y Choqollo. De aquí en adelante, reflexionaremos de manera empática sobre dichas experiencias priorizando los testimonios y las reflexiones propias de lxs artistas frente a dichas anécdotas y cómo estas son retomadas en sus prácticas estéticas.

Por ejemplo, al preguntarle al Choqollo sobre su infancia, utilizó el calificativo de “jodida” para referirse a esta, ya que, menciona, si hubiera crecido en un contexto más permisivo y sensible a los cuestionamientos sobre la sexualidad hubiera sido una mujer trans, es decir, con menos resistencias a ser tocado por lo femenino:

“Jodida, porque yo estoy seguro que, si hubiera crecido en una cultura más permisible, yo hubiera sido una mujer trans, hubiera sido alguien no.... más... que quizá sea más tocado por lo femenino ¿no? (...) a compañeros este... los abofeteaban por tener un arete o de pronto, pucha, no sé, en tu entorno cercano, dar muestras de feminidad en un cuerpo masculino este... era motivo de burla, de violencia” (Choqollo, 2021).

Esto nos dice que su permeabilidad hacia lo femenino es algo que tiene pendiente por desarrollar, ya que como también señaló conserva una misoginia interiorizada. En tanto ha experimentado en su infancia y adolescencia momentos en los que ha sido limitada su exploración sexual e identitaria, por la hipermasculinidad que privilegia la identidad arequipeña y la homosexual en su localidad. Sin embargo, continúa trabajando su proximidad hacia lo femenino a través de sus propuestas estéticas, por ello, ha ido de a pocos conciliando este interés. Como señalamos con anterioridad, el dispositivo de la sexualidad que ejerce la gubernamentalidad del Estado logra interferir en los deseos y comportamientos de las personas. Ocasionando, por ejemplo, experiencias limitadas en la conformación identitaria y exploración sexual.

La descripción acerca de la identidad arequipeña y su impacto en la historia de vida de le artista, está vinculada a la forma en que la ciudad constituye su identidad. De acuerdo con Jeffeerson Barreda (2018) la ciudad de Arequipa ha diseñado un modelo cultural que busca instaurar una identidad “única” como resultado del paradigma posmoderno de globalización. Asimismo, el autor señala que, si bien hay un aparente reconocimiento a la identidad de las personas migrantes, entre otras, hay un esfuerzo social cada vez más sofisticado por restringir y coactar las subjetividades de estas personas con el objetivo de vigilar y controlar sus características amenazantes sobre ese modelo cultural que se quiere imponer.

Al respecto, y como parte de sus memorias, Choqollo recuerda que el acto ritual de cortarse el cabello para poder ingresar a su colegio fue algo que le marcó mucho. Ya que simbolizaba esta femineidad negada en el acto de eliminar a través del corte de cabello pegado

al cráneo cualquier rastro de sospecha de femineidad. Asimismo, cuenta que de niño también le gustaba jugar con barbies, revelando un constante interés en esta etapa sobre lo femenino, pero que por esta carga discriminatoria frente a los “juegos de niñas” fue reprimiendo su conciliación con esto:

“¡Ah bueno! también me gustaba jugar con barbies cuando era niño... cuando era niño. Sí, también me gustaba jugar con barbies. Solo que recuerdo que igual... o sea, había mucho... marico... las mariquitas, con las barbies, o sea, me identificaba mucho más con lo femenino que con lo masculino ¿no? y quizá en algún momento, bueno, eh... seguramente ha habido muchos episodios que han hecho que no pueda seguir fluyendo... ¿no? y que tenga que reprimirlos” (Choqollo, 2021)

Al respecto, es importante mencionar que cuando empezamos a profundizar en experiencias de su infancia ligadas a la discriminación fue complejo aproximarnos a estas puesto que Choqollo no recordaba mayores anécdotas. Sin embargo, comentó tenía la impresión que ha olvidado de manera consciente y selectiva ciertas experiencias marcadas por el odio y la discriminación. Esto no es casual, ya que esto opera como mecanismo usual de defensa.

Sobre su infancia, le artista menciona que sus padres en varias oportunidades le comentaron era una persona más sociable en su infancia, mientras que al crecer se volvió más antisocial como un mecanismo de protección. Esto puede deberse a la violencia o discriminación que experimentó a lo largo de su vida que lo llevaron a ocultar y reprimir su sexualidad:

“Ah... bueno, me acuerdo que mi... mi papá, hace poco, dijo que yo de chibolo era bien sociable y que ahora me ve bastante este... ensimismado, un poco en mi gueto ¿no? me imagino que es una forma de autoprotección. (...) hay cosas que están somatizadas y que están presentes que uno pensaría que, porque discursivamente dice "Ah, ya pues, me liberé porque..." ¿no? pero en realidad, no. O sea, en la realidad hay muchas cosas ahí que uno no se permite, mucho... por miedo ¿no? por miedo” (Choqollo, 2021)

Asimismo, puede estar relacionado a que en esta etapa de su vida le artista señala no sabía lo que era ser gay en el colegio, es decir, no podía nombrarlo ni identificarse con ello porque no lo conocía; esto no se nombraba en los espacios por los que transitaba. En otras palabras, era un conocimiento de la identidad que le fue negado en esa etapa de su vida y que posiblemente detonó cierto malestar y sensación de incompreensión frente a sus pares. Esto, de acuerdo con Antonia Dorado (2015) es ocasionado principalmente por la normalización de la invisibilización y menosprecio de las sexualidades e identidades de género no hétero o cis en la sociedad y por ende en las instituciones como la escolar, lo cual provoca que incluso entre los miembros de la comunidad educativa exista este desconocimiento e incluso repudio. Es así que el dispositivo de la sexualidad que trabaja el pastorado cristiano o discurso pastoral, se emplea para exiliar a quienes se considera no respetan el conjunto de determinaciones sobre el sexo y los cuerpos. De ahí que, en palabras de la autora, exista la necesidad de prevenir, disminuir y erradicar “todo tipo de violencias por cuestiones relacionadas con las trasgresiones al sistema sexo-género, a favor del respeto y la dignidad, y de una educación libre de heterosexismo” (p. 97).

En confluencia con lo mencionado por Choqollo, CarlitaUchu describe su infancia como problemática, ya que desde niña mantenía una relación difícil con su madre. Esto, porque tenían muchas discusiones debido a que padeció desde los 5 años una condición extraña que le impedía consumir alimentos con normalidad. Ante una falta de soluciones médicas su abuela la lleva a su pueblo natal Chiclín, en el departamento de La libertad, con un curandero, un chamán. En el ritual, el chamán trazó una cruz en su frente con barro mezclado con hierbas, probablemente malva, y le brindó un amuleto parecido a las fotos de santos que se regalan como amuleto de protección que contenía el barro y las hierbas que empleó en el ritual, para que se lo ponga y no se lo saque nunca. Esta experiencia le generó bastante fascinación por el carácter mágico del ritual de sanación, de calma:

“Pero recuerdo que, al final del ritual, era hacerme una cruz en la frente con barro y con una hierba (...) yo salí con una cruz de barro, no una cruz cristiana, porque era una cruz de partes iguales, (...) en la cruz de Barro con hierba me dio un elemento católico, un cuadradito de plástico, donde meten una fotito de un santo (...) y me dijo que eso no me lo saqué nunca. Entonces, yo estaba tan fascinada con haber ido donde ese curandero que yo llegue a Lima y no quería que... Dice mi mamá que no quería que nadie me quite, no me no me lo quería quitar, ni para bañar. (...) Había mezclado malva con barro. Ahora, eso es una especie de programación o

de rastreo que él hizo de qué cosas podía a mi calmarme y ahora yo tengo, por ejemplo, una manera de calmarme, qué es la menta” (CarlitaUchu, 2021).

De esta manera, no es fortuito que la performance sea el espacio escogido por la artista para desarrollar posteriormente sus inquietudes. Al igual que el proceso de sanación que experimentó a través del ritual, la performance entre otras prácticas estéticas de acuerdo con Gutiérrez (2012) es afín a la acción performativa que opera en este, ya que para la autora permite desarrollar historias, sueños y conflictos propios para revestirlos de poder, materializando el proceso ceremonial de sanación. Es así que, la performance al igual que el ritual otorgan un espacio importante para “trascender y dotar de nuevos significados las historias, los recuerdos y los cuerpos” (p.150).

Asimismo, comenta que esta relación conflictiva con su madre se debía a que la percibe como una mujer fuerte y dominante, a diferencia de su padre, este vínculo con ella lo considera complejo puesto que sus caracteres son similares. Esto a su vez, es retomado por la artista como una cualidad que usó de referente para sus acciones. Una actitud femenina no estereotípica, más enérgica y absoluta en contraste con las experiencias de acoso y hostigamiento sexual que atravesó en instituciones educativas que transitó y en espacios públicos, ya que, de acuerdo con la artista esto la afectó mucho durante su infancia y adolescencia, que, al percibirse como una niña bastante frágil por su delgadez se sentía constantemente vulnerada y temerosa:

“(…) yo me sentí siempre como una chica muy fea eh usaba lentes, era muy flaca, no me venía la regla, no tenía tetas, era demasiado flaca (...) Entonces, este, digamos que no era considerada como una chica muy bonita ¿no? en el colegio, eh y me hacía eso sentir muy mal ¿no? y también este estar en un colegio donde se chocan, digamos... te chocas con... con chicos de clase muy alta eh (suspiro) son insoportables. Yo he sufrido mucho... he renegado, así, los he odiado porque son muy patanes. Entonces, sí se presentan muchos casos de clasismo en el colegio. (...). También, Siempre me he sentido como muy temerosa en la calle. Me acuerdo que regresaba del colegio, cuando pasaba por el costado del hospital del niño, porque yo vivía al costado del hospital del niño, como a unas 3 cuadras, siempre había hombres en esa calle, porque como no pasan muchos carros... jugando fútbol en la pista. Entonces, yo tenía pánico... tenía terror a los hombres, cuando estaban, así, en esos estados, así, de machos alterados” (CarlitaUchu, 2021).

En adición, señala que dibujar le salvaba la vida y por ello le dedicó bastante tiempo en su infancia adolescencia. Esto, le permitía sobrellevar la situación de opresión que experimentaba en el colegio. Ya que, si bien al entrar a un colegio alemán por una beca en secundaria, sus capacidades artísticas y críticas fueron repotenciadas y valoradas a diferencia de su colegio anterior, las dinámicas sociales que percibía entre hombres y mujeres, el clasismo y la discriminación era algo notorio y le generaban bastante incomodidad:

De ahí que no sea casual, que en las acciones de performance desarrolladas por CarlitaUchu exista un interés por resignificar también aquellas experiencias de represión sexual que experimentó en su trayectoria de vida. Esto nos conduce a reflexionar a partir de los aportes de Gutierrez (2012) sobre el potencial de las prácticas estéticas, como la performance, para elaborar las experiencias de violencia y resignificar hechos dolorosos, donde “el camino catártico consciente ofrecido por la performance como estrategia política para la denuncia y la confrontación, introduce los debates identitarios y las apuestas críticas para subvertir el orden hegemónico” (p. 151).

De acuerdo a lo expresado por ambxs artistas, podemos inferir que los relatos de ciertas experiencias tempranas de opresión y sanación que marcaron sus infancias y trayectoria, son retomados y reescritos a través de sus producciones estéticas. Por ejemplo, Choqollo continúa trabajando y apostando por el reconocimiento de su identidad femenina y combatiendo la falta de referentes de sexualidades no hegemónicas en su localidad a través de sus propuestas, y, en la misma línea, CarlitaUchu retoma sus experiencias de vida vinculadas a su salud y sexualidad para ser reelaboradas a través de la performance. Esto porque las prácticas estéticas como el arte vivo y la performance tienen la cualidad de ser un espacio importante para denotar la agencia de lxs artistas al reescribir sus experiencias de violencia, como estrategia de denuncia, confrontación y subversión, en este caso en respuesta a los efectos del discurso pastoral.

4.2.1. Limitaciones en la trayectoria artística

Como parte de la definición y hallazgo de los móviles de la práctica artística de ambxs artistas, en esta parte se visibilizarán las principales limitaciones que han experimentado en el proceso. Esto, porque en los testimonios de ambxs se observan experiencias de vida

alrededor del contexto artístico y social que han limitado su desarrollo y desenvolvimiento en ese contexto, las cuales evidencian las bases y el terreno desigual por el que transitan.

CarlitaUchu relata que, en lo que respecta a su trabajo artístico, ha tenido afortunadamente muchas oportunidades para desarrollar su carrera debido al soporte que le han brindado sus vínculos y conexiones en este contexto, y, a su capacidad de poder articular esta red de soporte. Sin embargo, considera que los espacios donde se ha desarrollado han sido limitados y han pertenecido a contextos contraculturales fuera del circuito del mercado del arte, ya que no hay una amplia variedad de lugares receptivos a sus propuestas:

“yo creo que, por un lado, me siento como bastante afortunada ¿no? (inaudible) porque eh... nunca me faltaba, a mí, actividad. O sea, me parece que o tenía un carisma o una suerte, pero... siempre encontraba a alguien que quería trabajar conmigo, que quería proponerme algún proyecto, que quería que participe de algo eh... eh... digamos, en ese sentido, me... me ha ido bien. Eh... pero, igual, no creo que... que sea tan fácil ¿no? No ha sido fácil tampoco para mí, porque eh... las puertas no están abiertas, digamos, de las galerías, para que... eh... el que quiera presentar algo pueda presentar y, además, no funciona así el circuito de galerías” (CarlitaUchu, 2021).

Dicha situación, se debe en parte a la falta en número de espacios contraculturales y auto gestionados que movilicen la visibilización de prácticas estéticas afines a las de la artista, que en otros espacios más tradicionales como museos y galerías tienen poca o nula cabida, lo cual recae en la limitada oferta de espacios con apertura y respeto a dichas prácticas (Ramos, 2018).

Asimismo, otra de las limitaciones que ha experimentado en su trayectoria es la importancia de la inversión monetaria personal que implica la puesta en escena de una performance. Al no haber una cultura de intercambio monetario justo por la acción realizada, los costos de llevar a cabo una performance son altos para la economía de quien la realiza. Si bien, esta falta de intercambio monetario justo se sopesa con las motivaciones de la artista, la situación nos revela las relaciones de desigualdad que aún existen entre las manifestaciones artísticas que encajan en el modelo tradicional de “obra” y las que no. Sin embargo, señala que hay excepciones en este contexto como lo ha sido en algunas ocasiones el “Centro Cultural de España”, entre otros.

En adición, otro de los obstáculos que considera importante de mencionar es la falta de acceso a información sobre la existencia y significado de esta rama de las artes visuales en la población en general. Considera que hay cierto hermetismo y recelo ejercido por una esfera de poder en el ámbito artístico peruano que impide o limita el acceso a estos códigos más contemporáneos en el arte, lo cual tiene claros efectos en el valor que se les otorgan a las prácticas estéticas no objetuales como el performance, el arte vivo, etc.:

“y el otro impedimento que creo (que sería) uno de los más fuertes, es el tema de... la información. O sea, yo, al comienzo, no tenía ni idea qué era performance eh... no había nadie que me comentara qué cosa era performance eh... Nadie te explica, acá en Lima, qué cosa es performance. Eh... hay como, dentro de esa argolla también, hay como un secretismo ¿no? como como lo estoy sintiendo también con el arte conceptual que, al comienzo, pues, iba a las galerías y no entendía nada eh... y no hay nadie que te explique, no hay nadie que te informe y... la verdad es que yo siento que el arte conceptual ¿cómo se acerca a... cómo se acerca a la gente? si... creo que sus herramientas no son buenas para tener una llegada eh... y no sé si están tan interesados, aquí, de tener más llegada o no. Eso es un poco extraño” (CarlitaUchu, 2021).

Como ocurre en el reconocimiento y práctica del arte conceptual, tiene la percepción que la esfera de conocedores o de personas que tienen el privilegio de interpretar y hacer uso de estos códigos limitan la proximidad de artistas autodidactas y espectadores a entender y a hacer uso del performance, fuera de los códigos preestablecidos. Esto, se refleja en la constante devaluación que existe por parte de la población en general del performance, entre otras prácticas estéticas, al no reconocerlas como arte, y, en la falta de un sistema que acoja en iguales condiciones que el arte objetual a estas acciones como parte del patrimonio cultural.

Asimismo, el miedo a la censura también ha sido un aspecto constante visto como limitación en su práctica, ya que antes y a inicios de consolidarse como CarlitaUchu se sentía muy cohibida y temerosa de ser cancelada e identificada como “fácil” al saberse fuera del orden de lo permitido o bien visto:

“Eh... eso sí me ha pasado siempre. Ahora, también me ha ocurrido que... alguna persona este... digamos, me hable por inbox. Eh... digamos, sobre todo hombres para hacerme alguna propuesta. Digamos, al hacerme alguna propuesta de querer o tener relaciones conmigo o querer

tener sexo conmigo eh... o a enviarme fotos este... de desnudos eh... o a creer que... digamos que soy lo que ellos denominan como una chica fácil (...)" (CarlitaUchu, 2021).

En este sentido, la artista descubre que la principal afectación que le ha provocado el discurso pastoral en Lima hacia sus acciones, es la percepción negativa que hay sobre estas y como esta percepción se transforma en hostigamiento y censura, ya que ejercen un nivel moderado de poder sobre lo que se muestra o no en galerías, museos, etc. Algo similar describe Choqollo, ya que este percibe en su proceso artístico, es decir, en el conjunto de acciones y piezas que ha realizado desde el 2014 a la fecha, una falta de linealidad o continuidad porque la censura que opera en su localidad marcan la capacidad de artistas como él de generar lecturas y archivos sobre su trayectoria:

"Igual, siento que... mi trabajo es como que no muy continuo. Es como que... a veces, me cojo de... no sé, como que cojo una cosa, cojo otra cosa... como que no.... y, probablemente, también es por un tema de que no.... no me... no me atrevo a presentarlo en lugares institucionales, que creo que eso también, a veces, marca, porque es como que ya tienes una linealidad ¿no? una continuidad. Por este tema de censura acá, al menos. Entonces, eh... una publicación haría... de alguna manera, marcaría un antecedente de esta continuidad de la que me hablas, de... de mi proceso de mis exploraciones y todo eso" (Choqollo, 2021).

En otras palabras, la censura opera como un dispositivo regulador que silencia aquellas manifestaciones contrarias a los discursos o acuerdos sobre lo que debe ser mostrado y lo que no afectando de manera intencional la historicidad de las prácticas estéticas disidentes. Esto no es una situación aislada o casual, de hecho, es posible rastrear cómo dicho dispositivo ha desplazado en la historia del arte peruano ciertas prácticas estéticas de su escritura, evitando su registro, continuidad y contribuyendo a su desaparición (Campuzano, 2008). Al respecto, Choqollo menciona que las pocas iniciativas que han existido por recuperar o poner en valor dichas prácticas en la historia provienen principalmente de fuentes extranjeras, que, al mostrar interés hacia su práctica legitiman su quehacer artístico, lo cual le genera cierta incomodidad por la alienación cultural que este hecho revela. Esto se refleja también en la ausencia de publicaciones recientes que den cuenta de sus procesos artísticos y el de otros artistas afines en su localidad.

En adición, y en relación a lo mencionado por CarlitaUchu, comenta que hay un discurso latente sobre lo que es arte o no promovido por teóricos y críticos de arte o con conocimientos al respecto, con pensamientos conservadores o tradicionales de la noción “arte”, como Avelina Lesper. Y es bajo esa noción limitada del arte que su trabajo ha sido criticado al no encajar en los estereotipos estéticos de lo considerado “bello” o por no poder ser leído bajo el paradigma moderno del arte plástico. De ahí que, la importancia de las prácticas estéticas y artistas escogidxs para esta investigación se encuentre en el desmontaje de las nociones y discursos conservadores sobre el arte que son cuestionados a partir de estas propuestas. Si bien, son contadas las exhibiciones que han cuestionado lo iconoclasta del discurso pastoral en el país, existen referentes importantes pero que han sido censurados.

4.2.2. Contexto y apreciación de sus propuestas

Lo mencionado con anterioridad, acerca de las principales limitaciones que han experimentado en su trayectoria artística, tiene que ver también con las estructuras de poder que operan en el terreno artístico local. Como se fue dilucidando en el acápite anterior, estas estructuras calan en los discursos de las instituciones y personas a cargo de gestionar lo que se muestra o no en los espacios destinados a reunir propuestas artísticas afines, vigilando y sancionando las expresiones que exceden los límites impuestos por estos discursos.

Para CarlitaUchu, el contexto artístico en el cual se desenvuelve es bastante limitado y restrictivo, ya que considera son pocos y repetitivos los temas que son abordados en la performance limeña. Esto provoca la conformación de temáticas modelo en el arte peruano que son empleadas para encasillar las producciones artísticas limitando el quehacer artístico:

“Mira, yo pienso que eh... es bastante limitado y bastante limitante eh... que se manejen muy pocos temas aquí. Eh... digamos que hay ciertos temas que se... que son los, como los abanderados de los temas este... del arte peruano y, luego, de ahí... no se sale, y.... muchos artistas, a mí me parece, que dejan de ser sinceros consigo mismos y.... están tras de usar los temas que tienen que usar para ser este... aceptados” (CarlitaUchu, 2021).

Estos esquemas provistos para la producción artística, tiene, su origen en la existencia de acuerdos entre personas ya reconocidas como parte del gremio artístico en Lima y en el Perú, lo cual da cuenta de lo limitado que es el acceso o reconocimiento en ese espacio por parte de otros artistas emergentes (Durand, s/f.). Esta colusión histórica, como se mencionó en la sección anterior, tiene como consecuencias la persecución e invisibilización de artistas y producciones que se encuentran por fuera de esos acuerdos y discursos generando un sistema artístico corrompido por conflictos de interés particulares que dominan los ámbitos de producción estética. Como ha ocurrido ciertamente en el caso de “Callao Momumental”, y en los recientes hechos de hostigamiento y persecución de artistas, por parte de galeristas y coleccionistas, luego de manifestar públicamente su rechazo a la candidatura presidencial del 2021 de Keiko Fujimori (La Mula, 2021), entre otras situaciones de censura, exclusión y difamación.

Asimismo, señala que la mirada o la posibilidad que el performance como arte sea visto en el país, en el extranjero o en espacios de confluencias con otros artistas del performance es limitada, como comenta:

“el arte peruano como que no se encarga de dar otra mirada eh... se quedan en.... en un victimismo que... que me parece que es bueno como denuncia, pero que no.... no permite otras miradas. (...) Lima se queda chiquita. No tiene espacios, no hay dónde presentarse, no hay lugares este... que estén activos, en la cantidad que uno quisiera y, también, el alcance que tiene el arte me parece (inaudible) tan corto eh... (o sea), me he sentido, por ejemplo, con la performance eh... el alcance es tan pequeño que sí me parece, a mí, decepcionante (...) a mí, me ha hecho (como) deprimirme un montón, que el alcance no sea más gran... más amplio” (CarlitaUchu, 2021).

Esto nos dice que el performance como una rama del arte visual aún se encuentra devaluada, por ello, los espacios dentro y fuera del país donde ocurren estos encuentros son ínfimos, más aún si se abordan temas alrededor del género, el erotismo y la sexualidad. Además, comenta que el trato y la apreciación que ha recibido por parte de algunos de sus pares hacia sus acciones, ha sido principalmente despectivo y cosificante, lo que demuestra que existe la percepción del performance, sobretudo el propuesto por CarlitaUchu, como inferior, bizarro, etc. De la misma manera, ha percibido tratos similares de parte de ciertos curadores, quienes no han tenido el cuidado necesario, en su opinión, para el tratamiento de su práctica y trayectoria. Dicha situación es preocupante, porque una vez más pone en

discusión las jerarquías y desigualdades existentes en los espacios de producción artística, lo cual recae con mayor énfasis en las mujeres, disidencias y representantes del arte contemporáneo de base.

Caso contrario, ha recibido comentarios interesantes y positivos por parte de mujeres quienes se han visto identificadas en su trabajo, que, luego de las acciones se le acercaron a conversar para hablar de lo observado y experimentado. Sin embargo, entre las percepciones del público que ha presenciado las performances de CarlitaUchu hay posiciones divergentes. Entre estas destacan aquellas que han sido positivas, en su mayoría mujeres, quienes se han visto halladas o cuestionadas por lo observado; y las negativas que se han debido al miedo o extrañeza de algunos espectadores y al acoso y hostigamiento sexual que estos han infligido a nivel presencial y en redes con propuestas sexuales no solicitadas hacia la artista:

“Mira, en el público, generalmente, a mí, me sorprendía, pero me agradaba muchísimo que... las chi... las mujeres eh... les gustaba bastante mi trabajo. O sea, bastantes mujeres, (sí) no me ha faltado que, después de una performance, eh... dos o tres chicas eh... se acerquen a mí, a querer conversar conmigo, a... desde... estar muy entusiasmadas con lo que habían visto, de sentirse, digamos, reflejadas, en lo que estaban viendo (...) Ahora, también me ha ocurrido que... alguna persona... digamos, me hable por inbox ¿no? eh... digamos, algo, sobre todo hombres ¿no? eh... hacerme alguna propuesta” (CarlitaUchu, 2021).

Esta diversidad de reacciones puede estar relacionada a lo que mencionaba la artista con anterioridad sobre el impacto e inmediatez que tiene como efecto la performance, desatando reacciones diversas, las cuales en el tiempo, la artista ha aprendido a gestionar a través de artilugios y tácticas provenientes de su experiencia en el trabajo del cuerpo femenino y la seducción en el espacio público. Asimismo, considera que las percepciones negativas de artistas y espectadores se debe a un mal entendimiento de la sexualidad femenina que quiere representar, la cual es entendida como cosificante e hipersexualizada desde una mirada reduccionista y conservadora.

Para Choqollo, la apreciación de sus propuestas en este contexto se encuentra estrechamente vinculada a los actos de censura cometidos contra sus producciones y que percibe son más cruentas en su localidad, Arequipa:

(...) vino también Micaela Távora, una vez, para hacer una intervención eh... colectiva, (...) la mayor parte de intervenciones que se han hecho han sido como censuradas, como... ha habido mucha confrontación... o sea, en ese momento, se la llevaron a la comisaría, me acuerdo (...) Yo siento que el arte en Arequipa está secuestrado. Yo te podría decir, bueno, por lo que he pasado, ¿no?, el tema de la censura qué fue en la alianza francesa y una censura de, las dos piezas que les incomodaron porque, porque era una muestra sobre racismo, homofobia, Sí, racismo y homofobia. Porque aquí en Arequipa son muy cho... chovi... Chovinistas, no sé si se llama así, nacionalistas, regionalistas” (Choqollo, 2021).

Para le artista, la mayor parte de intervenciones que se han realizado en el espacio público y que han tenido que ver con la crítica a la identidad arequipeña o la visibilización de minorías, como el caso de una intervención en un izamiento de bandera a cargo de Micaela Távora, tuvieron bastante represión, violencia y censura. De igual manera, ha ocurrido en espacios privados e institucionales del arte como galerías.

La censura, como comenta, es un dispositivo que parece ocurrir en reiteradas oportunidades cuando se trata de producciones artísticas afines a la visibilización de la misoginia, racismo, clasismo y homofobia que conforman la identidad arequipeña, especialmente cuando se emplean los símbolos nacionales y religiosos. En contraste con lo que le artista ha observado y experimentado en Lima, donde percibe hay cierta permisividad, en Arequipa la censura es más cruenta y sin aperturas al diálogo. Esto se ve reflejado en la ausencia de espacios contraculturales en la ciudad que posibiliten la exhibición de otras prácticas, en los limitados vínculos e intercambios que se tiene con otros artistas afines, en el rechazo que hay sobre estas prácticas en los colectivos LGTB, en la precarización estructural a la que están sujetxs como artistas cuando tratan estos temas que genera se haga uso del espacio público para llevar a cabo estas acciones y en los discursos de odio que provocan estas acciones.

De acuerdo con le artista, Arequipa es considerada la Roma de América por la notable presencia de lo religioso en muchos ámbitos. Esto, señala, se refleja por ejemplo en la cantidad de colegios confesionales que existen y que a la fecha inciden en la permanencia de tabúes sobre la sexualidad, sobre el aborto, etc. Y se refleja también en el dispositivo de censura que opera de manera violenta cuando se manifiestan cuestionamientos a la religión y a la identidad arequipeña. Es así, que se puede afirmar que la ciudad arequipeña está profundamente atravesada por la moral judeocristiana en ámbitos constitutivos de la subjetividad como el familiar, artístico, educativo, etc. Si bien, esto ocurre de manera general

en el país, en Arequipa la represión opera de manera particular y con mucha sofisticación en la violencia estructural que ejerce.

Esto claramente nos permite inferir que las políticas relacionadas al discurso sobre lo permitido o no en el arte en Arequipa, actúan con mayor violencia con el objetivo de proteger un aparato ideológico particular de la ciudad. Sin embargo, esta situación no evita que haya casos excepcionales en los surjan artistas, colectivos y espacios que se atreven a cuestionar este aparato ideológico. De ahí, que exista la urgencia de crear espacios autogestionados para que incrementen las confluencias y diálogos entre artistas alrededor de la disidencia sexual y de la cuestión racial, para configurar espacios alternativos que rompan con el centralismo artístico limeño y con el aparato ideológico que incide en lo permitido o no permitido en el arte y para que puedan tratarse temas coyunturales próximas al feminismo y críticas al racismo, xenofobia, clasismo y homofobia de Arequipa.

4.3. Experiencias de vidas relacionadas al discurso pastoral

Las experiencias de vida relacionadas a lo religioso en esta parte, las consideramos como los relatos que narran momentos personales de la vida de lxs artistas CarlitaUchu y Choqollo, donde estxs identifican una clara injerencia de los discursos pastorales sobre su sexualidad. Es por ello, que a continuación se analizarán dichos relatos y cómo se relacionan con la preocupación por generar propuestas artísticas críticas al discurso pastoral.

En primera instancia, Choqollo narra la anécdota sobre el trauma que devino de su primera relación sexual, la cual, fue una felación que realizó en un baño público. Esta experiencia es relevante para le artista porque el malestar que le provocó se debió principalmente a la falta de información y tabúes que tenía sobre las ITS. Por este motivo, cuenta, fue al psicólogo y es en esa experiencia en la que empieza a verbalizar con otra persona sobre su sexualidad:

“O sea, en ese momento, era una cosa muy traumática para mí, porque, además, tenía mucha desinformación con el tema de las ITS's ¿no? las infecciones de transmisión sexual y este... y nada, y mucha desinformación ¿no? me acuerdo que fue la primera vez que... o sea, después de esa felación, fui al psicólogo y ahí es cuando recién le cuento a alguien que era homosexual, que sentía atracción por los hombres” (Choqollo, 2021).

Esta experiencia es trascendental en su vida porque interseca sus memorias y relatos de vida con sus intereses en el arte, en específico del arte vivo, como una forma terapéutica de elaborar el trauma. A partir de la identificación del origen de su miedo es a través de la acción y las otras que fue realizando en el tiempo, que fue sobrellevando el temor. En otras palabras, realizar acciones como Arequipa es Choqollo, le permitió pasar de una posición de desconfianza hacia la dignificación de su cuerpo, su sexualidad y disfrute. Esto, cala de manera significativa en su subjetividad, puesto que la felación de la torre se vuelve una metáfora del proceso de pasar de un evento traumático a una posición de control y autonomía sexual disidente:

“en un momento traumático, que fue el tema de mi primera relación sexual que fue oral, una felación, que en ese momento me acuerdo que fui al baño, inmediatamente, a lavarme la boca, porque dije "ya estoy infectado, me voy a morir", tenía todos los síntomas, estaba súper traumatado. Y, de ahí, este... me gustó verme en esa posición de que yo estoy en una posición de control sobre eso, (inaudible) yo hago la felación a la torre. Porque es como que encontré el origen a la problemática y no le tengo miedo. Entonces, creo que es... fue una posición dignificante ¿no? O sea, de una posición de temor, a una posición de dignificar mi cuerpo y de mi sexualidad, mi goce. Entonces, creo que eso es lo que más recuerdo, ese paso de una relación sexual a mi felación a la torre ¿no? Como que encontré el origen y le saqué la vuelta (Risas) Entonces, eso fue como... lindo, sí” (Choqollo, 2021).

Esto cobra relevancia en tanto, de acuerdo con le artista, Arequipa es considerada la Roma de América por la notable presencia de lo religioso en muchos ámbitos. Esto, señala, se refleja por ejemplo en la cantidad de colegios confesionales que existen y que a la fecha inciden en la permanencia de tabúes sobre la sexualidad, sobre el aborto, etcétera, y, se refleja también en el dispositivo de censura que opera de manera violenta cuando se manifiestan cuestionamientos a la religión y a la identidad arequipeña a través de la producción estética. Esto ocurre porque en Arequipa, al igual que en otros territorios de américa latina con marcada experiencia colonial, se instalan procesos de erotización o romantización de la experiencia colonial y la configuración de nacionalismos con impactos claros en la subjetividad y por ende en la configuración de identidades nacionales excluyentes (Sommer, 2016; Nagel, 1998). Esta forja identitaria, de acuerdo con Iberico Ruiz (2017), también se

encontraría relacionada con cómo la identidad católica y regional arequipeña se consolidó hasta mediados del siglo XX como un distintivo de la ciudad.

Es así que se puede afirmar que en Arequipa existe una represión que opera de manera particular en su ciudad, con mucha sofisticación en la violencia estructural que ejerce. De ahí la importancia de retomar los símbolos que nos remiten al ámbito estructural de la homofobia y racismo propios de la ciudad para reescribir las experiencias de vida fruto de esas estructuras.

En adición, le artista de “arte vivo” señala que la reflexión sobre sus creencias como base de sus propuestas estéticas ha cobrado mayor relevancia en el contexto de encerramiento por la pandemia. Ya que esta experiencia en particular, le ha permitido entender estos procesos a nivel colectivo, como observa ocurre en la convivencia que mantiene con sus padres. En particular, el acercamiento a su madre le ha posibilitado profundizar sobre las creencias católicas y espirituales de su madre, su disidencia dentro de esta creencia y sus propios procesos personales como mujer, lo cual ha devenido en una relación más conciliada con los discursos pastorales.

En el caso de CarlitaUchu, su experiencia de lo religioso también ha sido cuestionada a través de la relación que tiene con su madre, sin embargo, con anterioridad habíamos referido que este vínculo era complejo y lleno de tensiones. La artista señala que la represión ejercida por este sistema de creencias fue transmitida hacia ella por su madre, a pesar, que ninguna se identifica con esta religión, su madre ejercía hacia ella bastante presión en lo que se refería a su comportamiento y pensamientos que estaban por fuera del estereotipo conservador de “mujer decente”. Como describe:

“(…) digamos esa represión que tenía mi mamá conmigo, tenía que ver con una influencia bien católica ¿no? que la había visto como que todas sus costumbres. Por ese lado, tenían que ver con el catolicismo eh este a pesar de que no esté visible en ella. Entonces, yo empecé a observar que, realmente, todas las cosas que me podía decir sobre el buen comportamiento de una chica, está relacionado con la... con la iglesia católica” (CarlitaUchu, 2021).

De acuerdo a sus palabras, es a través de esta que supo de primera mano cómo operaba la moral cristiana en regular la vestimenta y los códigos de comportamiento de las mujeres, que aún en su generación se mantenían. De ahí que la relación con su madre ha sido

complicada. Esto nos dice que, si bien el pertenecer o no a una religión es un acto voluntario, la religión católica trasciende hacia lo social imponiendo sus mandatos y regulando los campos de la sexualidad y la afectividad.

Al respecto, Blanco (2019) señala que la figura de la “madre” en el orden simbólico patriarcal se traduce en un vínculo afectivo, ambivalentes y potente, que trae consigo la enorme tarea de transferir el orden patriarcal y capitalista establecido, los sistemas de parentesco y los roles adjudicados a lo femenino. En el cumplimiento o no de este rol, señala la autora, es posible encontrarse con una diversidad de subjetividades maternas que han vivido y transmitido tanto las opresiones aprehendidas, pero, también relevantes modos de resistencia.

De ahí que, la autora afirme que las madres pueden transferir tanto los valores instituidos como la impugnación de los mismos, en otras palabras, “una herencia de prohibiciones, de habilitaciones y de prescripciones” (p. 212). Asimismo, lo mencionado nos devela la importancia de que la artista reelabore el vínculo con su madre y lo transferido por esta, a partir de las acciones de performance que realiza, donde, como se mencionó, la toma como un referente.

Por otro lado, CarlitaUchu menciona que un hecho de su vida que fue retomado para la propuesta de “Bosque Blanco”, fue que padece de miomas en el útero desde hace mucho tiempo, lo cual le impide tener hijos. Por este motivo, inferimos que la revitalización de la mujer a través del sexo desde una lectura mágica fue una idea que resignificó esa imposibilidad, en respuesta al supuesto de la reproducción femenina como único fin de la sexualidad, donde el orgasmo cobra relevancia como un elemento sanador y potenciador de vida.

De esta última parte, nos quedan claras las implicancias poderosas de intersectar las experiencias de vida vinculadas a los efectos del discurso pastoral sobre la subjetividad de las artistas con la reescritura propuesta en sus acciones. Por un lado, el hecho de retomar los símbolos y supuestos que nos remiten al dolor, trauma y sufrimiento que promueven los discursos de odio y represión motivados por este sistema de creencias para reescribir las experiencias de vida fruto de esas estructuras, y por otro, la apertura hacia el diálogo y resignificación de las experiencias, saberes y condicionamientos transmitidos por la figura materna. Que en ambas artistas, a pesar de relatarnos experiencias maternas divergentes, nos hacen repensar el lugar que ocupa el encuentro con las experiencias de vida de las madres y

otras figuras de cuidado alrededor del discurso pastoral: sus dones, legados y herencias “de aquello que se desea como propio y lo que debe ser dejado de lado” (Blanco, 2019, p. 223).



CONCLUSIONES

La presente investigación nos ha permitido profundizar de manera extensa en los procesos individuales y colectivos del desarrollo de las prácticas estéticas de CarlitaUchu y Choqollo. En específico el desarrollo de las prácticas de performance y arte vivo que han movilizadado esta discusión acerca de la representación de sexualidades no hegemónicas a través de iconografía cristiana: “Bosque Blanco” y “Arequipa es Choqollo”.

Las conclusiones halladas no detentan ser respuestas unívocas sobre lo investigado, al contrario, buscan ser aspectos relevantes a continuar profundizando para seguir indagando acerca de los lenguajes, trayectorias artísticas y de vida, que al igual que ocurre con lxs artistas y sus prácticas estéticas investigadas, proliferan la producción artística crítica con los discursos pastorales y su rol frente a la subjetividad sexual.

Como conclusión general, podemos afirmar que lo que ha posibilitado se representen las sexualidades no hegemónicas a través de la iconografía cristiana en las producciones de ambxs artistas son: el interés político alrededor de importantes diálogos y movilizaciones sociales motivadas, por ejemplo, por el feminismo; su participación o involucramiento en colectivas políticas; los vínculos amicales y productivos que han mantenido con otrxs artistas del performance y que han fortalecido y enriquecido su práctica; su formación educativa y artística laica y autodidacta; la intención que reflejan en su proceso artístico por cuestionar la soberanía de los discursos pastorales sobre la sexualidad y los roles que les son impuestos; la preocupación por develar los límites porosos entre las sexualidades no hegemónicas y las representaciones iconográficas del discurso pastoral a través de la apropiación y montaje del carácter residual de estos discursos; el entorno familiar laico o con creencias cristianas más flexibles; y las experiencias de vida que son retomadas por ambxs artistas en sus propuestas estéticas, relacionadas al poder que ejercen los discursos pastorales, tales como, la discriminación y la censura.

De sus testimonios se desprende su interés por involucrarse en mayor y menor medida con espacios colectivos y políticos afines al feminismo y a otras esferas, lo cual contribuyó a su sensibilización política y complementó su formación artística autodidacta. En esa misma línea, la formación que han recibido en artes visuales de manera autodidacta o en espacios académicos laicos y progresistas les brindó herramientas estéticas importantes para su praxis, sin embargo, han sido los vínculos y colaboraciones políticas con otrxs artistas del

performance y arte vivo, en la conformación de sus lenguajes y temáticas, los que han aportado sustancialmente a este proceso, como lo fueron Soledad Piqueras y Frau Diamanda para Choqollo y CarlitaUchu, respectivamente. Asimismo, en la trayectoria de ambxs artistas han existido tránsitos y críticas importantes al activismo peruano LGTBIQ+ y feminista, en específico, sobre la poca apertura o comprensión que reflejan sobre prácticas estéticas más fronterizas y transgresoras. De ahí que, surja la necesidad en ambxs por generar nuevos espacios y diálogos para cuestionar la sexualidad y lo disidente desde otras perspectivas que intersecten cuestionamientos acerca de lo racial y el erotismo.

Asimismo, otro aspecto que permite lo señalado se encuentra alrededor de los lenguajes estéticos escogidos para las producciones analizadas y que caracterizan a ambxs artistas, que son la performance y el arte vivo. Estas al ser prácticas estéticas contemporáneas, tienen el potencial de generar cuestionamientos más complejos y con mayor interacción/acción entre quienes observan, por lo cual son lugares idóneos para los temas y objetivos que trabajan. De ahí que la decisión por emplear estas ramas artísticas, sea un factor importante para las discusiones que proponen, donde el cuerpo y la sexualidad se retoman en estas como lugares necesarios para la reflexión sobre las estructuras que los condicionan.

Además, ambxs tienen la intención de generar espacios y propuestas estéticas para cuestionar el miedo, la culpa y la represión ejercida por los discursos pastorales sobre la sexualidad. A través de la politización de su práctica artística y los lenguajes empleados, ambxs definen sus intereses alrededor del género, el travestismo, el homoerotismo, la migración, el rol de la mujer, la sexualidad femenina, la reificación de la menstruación y los estados alterados de conciencia. La intencionalidad y las temáticas trabajadas por ambxs artistas son factores relevantes para definir, en este caso, la producción estética resultante de ambos procesos, como lo son las acciones “Arequipa es Choqollo” y “Bosque Blanco” de Choqollo y CarlitaUchu, respectivamente.

Particularmente “Arequipa es Choqollo” se inserta como un referente necesario en medio de una ausencia no accidental de las sexualidades no hegemónicas en la representación. Esto devela el interés de le artista Choqollo por resignificar el mandato de heterosexualidad del discurso pastoral a partir del montaje de símbolos de la iconografía cristiana como la cúspide de la catedral de Arequipa, la cual es considerada por le artista como trofeo de la colonización y la imposición de un orden, con gestos afectivos homo eróticos como la felación y la penetración anal.

Por su parte, “Bosque Blanco” resulta de la apropiación símbolos y ritos propios del discurso pastoral: el traje de novia, la manzana y la cruz; con experiencias de vida de la artista. De ahí que haya una intención por cuestionar la sexualidad femenina hegemónica a través de la representación en la acción de una mujer trasgresora que no cumple con los estereotipos que se le imponen alrededor de su sexualidad, repensando así el rol activo de lo femenino en el acto sexual que lo llena de vitalidad y lo transforma.

Ambas prácticas estéticas analizadas se erigen como producciones que sostienen la preocupación de lxs artistas por reparar el silenciamiento histórico forzado que ha sometido a las sexualidades no hegemónicas a la ininteligibilidad. Para ello, emplean la apropiación y montaje, en este caso de la iconografía cristiana junto con otros elementos, como estrategias para reparar simbólicamente sus experiencias de vida, memorias y subjetividades. Ello es posible, ya que el discurso pastoral produce tanto asimilación/padecimiento (goce), como una respuesta (performance) que incorpora lo residual para resignificarlo.

Esta reparación simbólica consiste en plantear un giro sobre el significado de las imágenes empleadas por lxs artistas. Donde, la capacidad del arte de trastocar los sentidos que las imágenes traen consigo es lo que permite que elementos como la iconografía cristiana puedan ser reescritos, lo cual es un factor relevante. Por ejemplo, la configuración que Choqollo propone sobre la cúspide de la torre de la Catedral de Arequipa, implica la resignificación de un ícono que simboliza la opresión como un objeto de satisfacción. En otras palabras, le artista emplea la homoerotización de imágenes que han sido usadas en la historia para reprimir y castigar el deseo homosexual, como la iconografía de la cúspide, para develar que al interior del discurso pastoral y las imágenes que este ha producido a lo largo de su historia de evangelización está presente el homoerotismo. A su vez, existe en esta acción un interés por descentralizar el falo como representación hegemónica del deseo. De ahí que la simulación de una penetración anal con la torre, se manifiesta como un acto afectivo que reivindica el ano como un órgano sexual y de goce en este orden.

En adición, propuestas como las de CarlitaUchu proponen un doble giro sobre la imagen del sexo femenino en el discurso pastoral, por un lado, pretende una crítica a la demonización y exclusión del erotismo femenino y por otro, una crítica al sistema de consumo patriarcal que expropia la sensualidad y el erotismo con fines de consumo masculino. De ahí que la intención de la artista apunte a la resignificación de imágenes e iconografía cristiana que han sido usualmente empleadas para estereotipar, encasillar y sobretodo controlar la sexualidad femenina, introduciendo nuevos gestos como la masticación voraz para reescribir el sentido

de estos símbolos de una manera más conciliada con el deseo, el erotismo y la sexualidad femenina.

Ambos procesos, si bien han sido casos puntuales escogidos para la presente investigación, implica que, al igual que ellxs existen otrxs artistas y un conjunto de prácticas estéticas que responden de diversas maneras al constreñimiento que constituyen los discursos pastorales sobre las sexualidades no hegemónicas, y, esto nos permite rastrear la soberanía actual de estos sobre nuestros cuerpos y territorios.

En relación a las experiencias de vida como ejes importantes a ser retomados para su elaboración a través de las prácticas estéticas mencionadas, de ambos testimonios se puede inferir que se comparte una visión transversal sobre la importancia de los vínculos familiares flexibles frente a la religión para el desarrollo de las propuestas estéticas analizadas. Esto nos dice que, si en el núcleo familiar existen figuras de cuidado importantes y críticas al cristianismo o que tengan una perspectiva alternativa, esto permite que ambxs artistas desarrollen una manera propia de entender la espiritualidad. Esto también va de la mano con procesos sociales relevantes e inacabados, como lo son la secularización y la laicidad del Estado, aspectos que, a pesar de estar más relacionados a lo social, igualmente calan en las experiencias personales de lxs artistas.

En adición, las percepciones alrededor del cristianismo y la religión católica que traen consigo ambxs artistas es similar. Consideran que existen cuestionamientos importantes a continuar realizando alrededor de la influencia que los discursos pastorales mantienen al encubrir y disciplinar la sexualidad que no forma parte de su sistema de creencias. En esta línea, señalan que a pesar que existen un número relevante de representaciones estéticas que en la historia visibilizan el vínculo de lo erótico, homo erótico y travesti en el imaginario católico, los discursos pastorales se valen de una serie de estrategias que promueven la violencia y exclusión sistemática de las sexualidades no hegemónicas para legitimar la vigencia de su soberanía sobre el control moral y sexual de nuestra sociedad. Situación que tiene notorios efectos sobre la producción artística y su constante censura en diferentes medios y espacios, demostrando la inexistente democracia en el quehacer artístico.

De igual manera, los relatos de ciertas experiencias tempranas de opresión y sanación que marcaron sus infancias y trayectoria, son retomados y reescritos a través de las producciones estéticas “Arequipa es Choqollo” y “Bosque Blanco”. Estas experiencias particulares son hechos importantes que son retomados y reelaborados a partir de las acciones de performance y arte vivo. Por ejemplo, Choqollo continúa trabajando y apostando

por el reconocimiento de su identidad femenina y combatiendo la falta de referentes de sexualidades no hegemónicas en su localidad a través de sus propuestas, y, en la misma línea, CarlitaUchu retoma sus experiencias de vida vinculadas a su salud y sexualidad para ser reelaboradas a través de la performance. Esto porque las prácticas estéticas como el arte vivo y la performance tienen la cualidad de ser potencialmente espacios ocupados por la agencia de lxs artistas, debido a que permite elaborar experiencias de violencia, por ejemplo, como estrategia de denuncia, confrontación y subversión.

Asimismo, las prácticas estéticas y artistas escogidos para esta investigación buscan el desmontaje de las nociones y discursos conservadores sobre el arte que son cuestionados a partir de estas propuestas. Si bien, son contadas las exhibiciones que han problematizado lo iconoclasta del discurso pastoral en el país, existen referentes importantes, pero, que han sido censurados. La censura, en este contexto, se vuelve un factor adverso pero importante que marca el devenir de trayectorias y propuestas artísticas afines a las investigadas. Donde la censura opera como un dispositivo de control que, por un lado, marca los límites de la permisibilidad frente estas acciones en el discurso sobre lo artístico y religioso en el país y por otro, constriñe estas manifestaciones en un ámbito ininteligible imposibilitando su escritura, permanencia o impacto. De ahí que exista la urgencia por generar espacios auto gestionados para que incrementen las confluencias y diálogos entre artistas que aborden estas temáticas, para configurar espacios alternativos que rompan con el centralismo artístico limeño y con el aparato ideológico que incide en lo permitido o no permitido en el arte. Para que puedan discutirse abiertamente temas coyunturales alrededor del feminismo, la cuestión del racismo, clasismo, homofobia, etc.

Por último, nos ha quedado claro, a partir de este diálogo entre las producciones estéticas y las experiencias de vida, las implicancias poderosas de intersectar dichas experiencias vinculadas a los efectos del discurso pastoral sobre la subjetividad de lxs artistas con la reescritura propuesta en sus acciones. Sobre lo mencionado, es un hecho trascendental la capacidad demostrada por ambxs artistas al retomar los símbolos y supuestos que nos remiten al dolor, trauma y sufrimiento, y que promueven los discursos de odio y represión motivados por este sistema de creencias, para reescribir las experiencias de vida fruto de esas estructuras. Asimismo, la apertura hacia el diálogo y resignificación de experiencias, saberes y condicionamientos infringidos por los discursos pastorales y transmitidos por la figura materna es un factor común. Que en ambxs artistas, a pesar de relatarnos experiencias maternas divergentes, nos hacen repensar el lugar que ocupa el encuentro con las experiencias de vida de las madres y con otras figuras de cuidado alrededor del discurso

pastoral: sus dones, legados y herencias. De tal manera, que esta transferencia realizada por la figura materna en ambos casos es relevante para reflexionar sobre qué cuerpos son afectados y cómo lo son por el discurso pastoral, así como, cuál es el impacto de esta afectación hacia los vínculos y relaciones que establecemos, y por qué es tan importante en el desarrollo de nuestra subjetividad que nos conduce a sintomatizarlo en otros ámbitos como el artístico.





BIBLIOGRAFÍA

- Abad, S. (2012). ¿Es el Perú un estado laico?: análisis jurídico desde los derechos sexuales y derechos reproductivos (1ª ed.). Lima: Católicas por el derecho a decidir.
- Acha, J. (1981). Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Aliaga, J. V., & Cortés, J. M. (2014). Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010, Egales Editorial, Madrid.
- Arfuch, L. (2014). (Auto) biografía, Memoria e Historia/(Auto) Biography, Memory and History. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1(1), 68-81.
- Arfuch, L. (2016). Narrativas en el país de la infancia. *Alea: Estudios Neolatinos*, 18(3), 544-560.
- Badawi, H. & Davis, F. (2012). Desobediencia sexual. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. 92-97.
- Barrantes, K. & Cubero, M. F. (2014). La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad. *Wímb lu*, 9(1), 29-42.
- Barros II, J. R. (2013). Pastorado crítico em Foucault: Serviço, sexualidade e apatheia. *Problemata: Revista Internacional de Filosofia*, 4(1), 213-230.
- Bataille, G., Duca, L., & Fernández, D. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (Vol. 3032). Katz editores.
- Bertaux, D. (1993). La perspectiva biográfica: validez metodológica y potencialidades. *La historia oral: métodos y experiencias*, 149-170.
- Blanco, R. (2019). Entre madres e hijas: discusiones feministas sobre el legado. *Millcayac: Revista Digital de Ciencias Sociales*, 6(10), 205-226.
- Boehler, Genilma (2014). El origen del mundo: La Teología Feminista y la subversión de lo erótico. *Revista Espiga*, (27),19-27. [fecha de Consulta 17 de septiembre de 2021].
ISSN: 1409-4002. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=467846260003v>

- Bourdieu, P., & Gutiérrez, A. B. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (No. 316Bour). Siglo Veintiuno.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora
- Bourriaud, N. (2009). Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo, 13-14.
- Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer, 11, 55.
- Campuzano, G. (2008). El museo Travesti del Perú. *Desicio*, --(20), 49-53.
- Campuzano, G. [CDAPC]. (3 de setiembre de 2009). BIOS - Trabajador@s del Arte - Giuseppe Campuzano. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zvvmgiNYVik>
- Campuzano, G. (2012). Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú. *Bagoas-Estudios gays: géneros e sexualidades*, 3 (04).
- Campuzano, G., Abalo, K. L., & Batista, A. R. (2011). Museo Travesti del Perú. *La Página*, (91), 135-154.
- Cardoso Pereira, N. (2006). Entre la erótica y la barbárie. Espiritualidad feminista en tiempos de mercado. En: *Con-spirando – Erotismo y espiritualidad*. No. 53, p. 4-10.
- CarlitaUchu, (2017). [Entrevistada por G. Wiener]. <https://redaccion.lamula.pe/2017/03/24/si-ser-una-bruja-es-ser-alguien-que-no-acepta-que-la-sociedad-le-diga-como-debe-ser-una-mujer-soy-una-bruja-total/gabrielawienner>
- Carpintero, E. (2013). Capitalismo mundializado y procesos de subjetivación. *Hic Rhodus*. Crisis capitalista, polémica y controversias, (4).
- CarlitaUchu Performance. (2015). Recuperado 11 de septiembre de 2021, de wixsite website: <https://carlitauchu.wixsite.com/carlitauchu>
- Chávez Giraldo, J. D. (2015). El simbólico vínculo entre el espacio doméstico y el rostro femenino.
- Chiappe, M. (2011). Usos de la teoría literaria en Viktor Shklovski. *Revista Luthor*, 1(5).
- Condoy, C (2014). Poder pastoral y subjetividad sujeta en Michael Foucault.

- Cosme, C., Jaime, M., Merino, A., Rosales, J. (2007). La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana. Lima: IEP.
- De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer, trad. *Alejandro Pescador*, México, *Universidad Iberoamericana*.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18 (2), 68-80.
- Donoso-Miranda, P. V. (2014). Pensamiento decolonial en Walter Mignolo. América Latina: ¿transformación de la política del conocimiento. *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 30(56), 45-56.
- Durand, J. (s/f). La experiencia de CHOLO, El Colectivo, Ambre y Espacio Abierto. Colectivos de arte, creación, gestión y comunidad en los barrios de Lima (2007-2013).
- Caballero, A. D. (2015). Construyendo la representación social de la diversidad afectivo-sexual (Doctoral dissertation, Universitat de Girona).
- Fernández, R. G. (2018). Hacia una construcción del sujeto en Michel Foucault. *Wímbalu*, 13(1), 9-26.
- Forte, J. (1988). Women's performance art: Feminism and postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217-235.
- Foster, H. (2001). Asunto: Post. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.
- Foucault, M., Varela, J., Álvarez-Uría, F., Frédéric Gros, Castro, E., Ulises Guinazú, Martí Soler Vinyes, Tomás Segovia, & Pons, H. (2019). *Historia de la sexualidad*. Tres Cantos, Madrid, España Siglo XXI España.
- García Varas, A. (2015). Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento.
- Garín, I. (2018). Living Arts: Definition, Controversies and Examples. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (43).
- Gaytan, F. (2018). La invención del espacio político en América Latina: laicidad y secularización en perspectiva. *Religião & Sociedade*, 38(2), 119-147.
- Giddens, A. (1995). La teoría de la estructuración. *La teoría social*, 49-76.

- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- González, J. J. M. (1989). Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte. *Cuadernos de arte e iconografía*, 2(3), 11-26.
- Grosz, E. A., & Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Guattari, F., & Agoff, I. (1996). *Caosmosis*. Manantial.
- Guillo Arakistain, M. (2013). La in-corporación de la investigación: políticas de la menstruación y cuerpos (re) productivos. *Nómadas*, (39), 233-245.
- Gutiérrez Cabrera, Á. B. (2012). Hacia la recuperación y sanación corporal: elaboración de violencias basada en artes de acción/ artes creativas. *Arte, cine y literatura*.
- Hernández Belver, M. & Prada, J. L. M. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 84, 45-63.
- Hernández Calvo, M., & Villacorta, J. (2002). Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo. Lima, Perú, *Pontificia Universidad Católica del Perú*.
- Hurst, J. (1998). La historia de las ideas sobre el aborto en la Iglesia Católica (lo que no fue contado). *Católicas por el Derecho a Decidir (CPDD)*.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI). (2018). Perfil sociodemográfico del Perú. Censos Nacionales 2007: XII de Población y VII de Vivienda y III de comunidades indígenas. Lima. https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1539/libro.pdf
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno* (Vol. 57). Ediciones Akal.
- Jaime, M. (2012). El dispositivo de la obscenidad: el discurso pastoral católico y las resistencias en torno al ejercicio de la sexualidad de las mujeres en el Perú. *Religión y mujer*.
- Jaime, M. (2013). *Diversidad sexual, discriminación y pobreza frente al acceso a la salud pública*. CLACSO.

- Jaime, M. (2015). Investigaciones cruciales: arte, diseño, imagen y cultura. *Memoria Gráfica*, (8), 28-31.
- Jaime, M. (2016). Discursos pastorales, políticas públicas y respuestas feministas: reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en Perú. In: M. Valdivieso, ed., *MOVIMIENTOS DE MUJERES Y LUCHA FEMINISTA EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE*, 1st ed. Buenos Aires: CLACSO, pp.123-180.
- Jaime, M. (2017). Colonialidad, multitudes maricas y comunidades espirituales en el mundo contemporáneo: Rutas de análisis.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural; escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Kogan, L. (2004). El lugar de las cosas salvajes: paradigmas teóricos, diseños de investigación y herramientas. *Espacio Abierto*, 13(1).
- Kogan, L. (2007). *La insoportable proximidad de lo material: cuerpos e identidades* (Doctoral dissertation).
- Kogan, L. (2010). *El deseo del cuerpo: mujeres y hombres en la Lima contemporánea*. Fondo editorial del Congreso del Perú.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos.
- Lacan, J. (1985). *Escritos 1 y 2*. Barcelona: Siglo XXI.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Lash, S. (1997). *Sociología de la posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortú.
- La Mula (2021). *Trabajadores del arte se pronuncian ante listas para atacar a quienes no apoyaron a Fujimori*. *La Mula*. <https://redaccion.lamura.pe/2021/06/14/trabajadores-del-arte-se-pronuncian-ante-listas-para-atacar-a-quienes-no-apoyaron-a-fujimori/redaccionmulera/>
- Leavy, P. (2009). *Method meets art: Arts-based research practice*. New York: The Guilford Press.

- Leavy, P. (2011). *Essentials of transdisciplinary research: Using problem-centered methodologies*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Leavy, P. (Ed.). (2017). *Handbook of Arts-Based Research*. Guilford Publications
- Lenzi, I. (2015). Looking Out: How Queer Translates in Southeast Asian Contemporary Art. *Intersections: Gender & Sexuality in Asia & The Pacific*, (38), 1-24.
- Lira, M. (2016). Bataclana se extirpa tetras en danza del vientre. En *Bisagra001*, (1), 74-83.
- López, M. A. (2014). Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo. En López, M. A. (Ed.), *Un cuerpo ambulante* (pp. 1.27). Lima, Perú: Mali.
- Lorde, A. (2003). Usos de lo erótico: lo erótico como poder. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, 37-46.
- Marciani Burgos, B. (2015). Los dilemas de la laicidad positiva: un análisis a partir del caso peruano.
- Mayta Pinto, Y. G. (2019). La “dulce misa” como ritual de prosperidad en el santuario de San Bartolome-Juli.
- Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. *Marcel Mauss, Sociología y antropología, Madrid, Tecnos*, 309-336.
- McCullough, R. (2016) ¿Puede ser travesti el pueblo?: Testimonio subalterno y agencia marica en la memoria del conflicto armado. En: *Dando cuenta: Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*, ed. Francesca Denegri and Alexandra Hibbett, 121-153. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- McNiff, S. (1998). *Art-based research*. London, England: Jessica Kingsley Publishers.
- Mendez, L. (2007). Narrativas visuales feministas sobre la diferencia sexual: cuerpos, sexos, género y sexualidad. *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*. VVAA, 41-53.
- Mércol, M. J. (2014). La ruptura del paradigma de la representación. Estrategias subversivas en la obra de Sarah Kane. *En Telón de fondo revista de teoría y crítica teatral*.
- Motta, A. (2019). La biología del odio. Retóricas fundamentalistas y otras violencias de género.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), 8-27.

- No Tengo Miedo. (2016). Nuestra Voz Persiste: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en el Perú. (p.266). Lima: *Tránsito - Vías de Comunicación Escénica*.
- Pateman, C. (1995). El contrato sexual. México. *Anthropos*.
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, (20), 191-210.
- Pinardi, S. (2013). Disposiciones políticas de las artes visuales venezolanas contemporáneas: archivos de la violencia. *Foro Hispánico*, 47.
- Preciado, P. B. (2009). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Debate feminista*, 40, 111-123.
- Preciado, P. B. (2016). *Manifiesto contrasexual* (Vol. 702). Anagrama.
- Quiroz, E. (2005). La identidad cultural arequipeña como camino de la identidad nacional peruana. *Persona y cultura*, 4(4), 57-75.
- Raguz, M. (2011) El reconocimiento de la diversidad. *Pólemos*. 3, 18-23.
- Ramírez, J. A. (1996). Iconografía e iconología. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, 2, 227-44.
- Ramos Ochoa, W. (2018). Lima heterogénea, la periferia urbana y la emergencia del contexto cultural cholo. *Revista Ui Año 3–N° 4* (2018).
- Rancière, J. (2009). *Aesthetics and its Discontents*. Polity
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Reátegui Santillán, M. (2017). Actualidad de colectivos artísticos en Lima: móviles que guían su conformación y trabajo.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva antropología*, 8(30), 95-145.
- Rubin, G. (1989). Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad. Placer y peligro. *Explorando la sexualidad femenina*, 113-190.
- Salgado Lévano, A. C. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *Liberabit*, 13(13), 71-78.

- Sánchez, M. (2013). La heterosexualidad como categoría política de control: desde Simone de Beauvoir hasta Judith Butler. *Revista Educación y Humanismo*, 15(24), 170-183.
- Sandoval, C, & Latorre, G. (2008). Chicana/o activism: Judy Baca's digital work with youth of color. In A. Everett (Ed.), *Learning race and ethnicity: Youth and digital media* (pp. 81-108). The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge, IVIA: The MIT Press.
- Sanyal, M. M. (2012). Vulva. *Bundesarbeitsgemeinschaft Mädchen* politik eV*, 7.
- Se acabó el Silencio en Arte y Diseño PUCP (2020). Más allá del género. https://issuu.com/seacaboelsilenciofadarte/docs/m_c3_a1s_20all_c3_a1_20del_20g_c3_a9nero_version_i
- Sedeños, A. (2010). CUERPO, DOLOR Y RITO EN LA PERFORMANCE: LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE RON ATHEY. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 27(3).
- Sedgwick, E. (1999). "Performatividad queer: The art of the novel de Henry James". *En Revista Nómadas*, N°10, pp. 198-214
- Solis, V. N. (2019). Crítica feminista a la penalización del aborto en casos de violación sexual: una mirada interseccional a propósito del embarazo infantil. *IUS ET VERITAS*, (59), 226-239.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*, 2nd Ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Tarazona, E. (2012). Cuerpos y flujos. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.
- Thomas, C. (2008). *Masculinity, psychoanalysis, straight queer theory: Essays on abjection in literature, mass culture, and film*. Springer.
- Tintoretto (Robusti, Jacopo 1518-1594). Original Sin. Retrieved from <https://library-artstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/asset/28162320>
- Valadez Ángeles, E. (2018). *Menstruativismo: una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes* (Doctoral dissertation, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica).

Verano, Y. (2020). Arte y transgresión: el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica (2000-2015).

Villanueva Jordán, I. A. (2014). Poética y política del dragqueenismo limeño: discursos y performance legitimadores.



ANEXOS

Anexo 1: Guías de entrevista

Guía de entrevista #1: CarlitaUchu

La presente entrevista tiene como objetivo analizar qué factores hacen posible la representación de la sexualidad no hegemónica a través de la iconografía cristiana en la performance realizada por lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez. Luego de explicado el objetivo de la investigación y firmado el consentimiento informado se procederá a realizar las preguntas a continuación. Dada la posibilidad que se exceda el tiempo de 120 minutos por entrevista o en caso de requerir mayor información sobre algún aspecto tratado, se programarán entrevistas adicionales de acuerdo a los tiempos y disponibilidad de lxs entrevistadxs.

Datos Generales:

Nombre con el que desea se le identifique en la investigación:

Género:

Orientación Sexual:

Edad:

Formación:

Ocupación:

Lugar de nacimiento:

Preguntas:

1. ¿Cuándo y cómo iniciaste tu práctica artística?
2. ¿Cuál ha sido tu formación académica o autodidacta?
3. ¿Cómo ha evolucionado tu práctica artística en el tiempo?
4. ¿Qué opinas sobre el mundo del arte en Perú y en Lima?
5. ¿Cómo percibes que tus propuestas son valoradas por otros artistas, curadores, galerías o espacios artísticos convencionales?

6. ¿En qué espacios te sientes más cómoda exponer o realizar tus performances y por qué?
7. ¿Qué comentarios o reacciones suelen generar tus propuestas artísticas en quienes las observan?
8. ¿Cuáles son los principales obstáculos a los que te has enfrentado en tu vida como artista performer?
9. ¿Cómo describirías tu proceso creativo? ¿Con qué recursos sueles trabajar?
10. ¿Cómo así empezaste a emplear la performance en tu trabajo artístico?
11. En tus palabras ¿qué es “performance” para ti?
12. ¿Qué temáticas sueles abordar a través de la performance y por qué crees que te interesan?
13. Cuéntame sobre la performance “Bosque Blanco” ¿Cuál fue la intención de esta propuesta?
14. ¿De dónde surgió la idea?
15. ¿Cuáles fueron tus principales motivaciones para realizarla?
16. ¿Qué cosas ocurrían en tu ciudad a nivel social, político en el momento en que realizaste esta acción?
17. ¿Estos eventos guardan relación con tus motivaciones para realizarla? ¿Por qué?
18. ¿Qué elementos, experiencias o imágenes empleaste para idearla y por qué?
19. ¿Cuál es el significado o propósito que le das al elemento de la cruz en esta performance?
20. ¿Qué importancia tiene el cuerpo femenino en esta acción?
21. ¿Cómo está representada la sexualidad femenina en esta?
22. ¿Por qué crees que optaste por usar este elemento propio de la iglesia?
23. ¿En qué aportó este elemento religioso a la intención de la propuesta?
24. ¿Has empleado iconografía o elementos relacionados a lo religioso en otras performances? ¿Con qué finalidad?
25. ¿Qué sensaciones o pensamientos te provocaron el ejecutar la performance de Bosque Blanco? ¿A qué crees que se deba esto?
26. ¿Qué opinión tienes acerca de la religión católica o el cristianismo?
27. ¿Provienes de una familia católica o con algún tipo de creencia religiosa? ¿Cómo describirías ese vínculo con lo religioso?
28. ¿Alguna persona de tu hogar o de algún otro espacio (colegio, centro de estudios, etc.) te inculcó el catolicismo? ¿Cómo fue esa experiencia?

29. ¿Cómo describirías tu infancia y adolescencia? ¿Qué aspectos de estas etapas de tu vida recuerdas más?
30. ¿En qué momentos de tu vida la iglesia o la religión ha estado presente?
31. ¿En algún momento de tu vida te consideraste creyente? ¿Cómo fue ese proceso?
32. ¿Tu opinión sobre la Iglesia cambió en el tiempo? ¿Cómo ocurrió esto?
33. ¿Consideras que este cambio de opinión te motivó a generar performances críticas con la iglesia? ¿Por qué?
34. Tu opinión sobre la iglesia, la religión, etcétera ¿se ve reflejada de alguna manera en la performance de Bosque Blanco? ¿de qué manera?
35. ¿Qué experiencias o recuerdos de tu vida has retomado para esta u otras performances? ¿por qué?
36. ¿Has participado o conformado algún colectivo o movimiento feminista o de la diversidad sexual? ¿Qué te llevó a ello?
37. ¿Cómo calificarías la relación que existe entre la Iglesia y el Estado peruano? ¿O de la iglesia y de Lima?
38. ¿Cómo crees que esta situación afecta a las mujeres y diversidades?
39. ¿Crees que esa relación entre Iglesia y Estado afecta al quehacer artístico y a tus propuestas? ¿por qué?
40. Preguntar, en caso la persona entrevistada desee agregar un comentario en adición, que haya escapado a la orientación de las preguntas.

Eso sería todo, ¡muchas gracias!

Guía de entrevista #2: Choqollo

La presente entrevista tiene como objetivo analizar qué factores hacen posible la representación de la sexualidad no hegemónica a través de la iconografía cristiana en la performance realizada por lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez. Luego de explicado el objetivo de la investigación y firmado el consentimiento informado se procederá a realizar las preguntas a continuación. Dada la posibilidad que se exceda el tiempo de 120 minutos por entrevista o en caso de requerir mayor información sobre algún aspecto tratado, se programarán entrevistas adicionales de acuerdo a los tiempos y disponibilidad de lxs entrevistadxs.

Datos Generales:

Nombre con el que desea se le identifique en la investigación:

Género:

Orientación Sexual:

Edad:

Formación:

Ocupación:

Lugar de nacimiento:

Preguntas:

1. ¿Cuándo y cómo iniciaste tu práctica artística?
2. ¿Cuál ha sido tu formación académica o autodidacta?
3. ¿Cómo ha evolucionado tu práctica artística en el tiempo?
4. ¿Qué opinas sobre el mundo del arte en Perú y en Arequipa?
5. ¿Existen diferencias entre cómo son valoradas tus propuestas en Lima y Arequipa?
6. ¿Cómo percibes que tus propuestas son valoradas por otros artistas, curadores, galerías o espacios artísticos convencionales?
7. ¿Cómo crees que influye en tu práctica artística y en la percepción de esta, el centralismo que existe en el arte peruano?

8. ¿En qué espacios te sientes más cómodo exponer o realizar tus performances y por qué?
9. ¿Qué comentarios o reacciones suelen generar tus propuestas artísticas en quienes las observan?
10. ¿Cuáles son los principales obstáculos a los que te has enfrentado en tu vida como artista performer?
11. ¿Cómo describirías tu proceso creativo? ¿Con qué recursos sueles trabajar?
12. ¿Cómo así empezaste a emplear la performance en tu trabajo artístico?
13. En tus palabras ¿qué es “performance” para ti?
14. ¿Qué temáticas sueles abordar a través de la performance y por qué crees que te interesan?
15. Cuéntame sobre la performance “Arequipa es choqollo” ¿Cuál fue la intención de esta propuesta?
16. ¿De dónde surgió la idea?
17. ¿Cuáles fueron tus principales motivaciones para realizarla?
18. ¿Qué cosas ocurrían a nivel social, político en el momento en que realizaste esta acción?
19. ¿Estos eventos guardan relación con tus motivaciones para realizarla? ¿Por qué?
20. ¿Qué elementos, experiencias o imágenes empleaste para idearla y por qué?
21. ¿Cuál es el significado o propósito que le das al elemento de la catedral de Arequipa en esta performance?
22. ¿Por qué crees que optaste por usar este elemento propio de la iglesia?
23. ¿En qué aportó este elemento religioso a la intención de la propuesta?
24. ¿Qué sexualidad y qué prácticas sexuales son representadas en esta acción y con qué propósito?
25. Hay una variante de esta acción en la que empleas el uniforme policial ¿Cuál es el objetivo de ese uso?
26. ¿Has empleado iconografía o elementos relacionados a lo religioso en otras performances? ¿Con qué finalidad?
27. ¿Qué sensaciones o pensamientos te provocaron el ejecutar la performance de Arequipa es choqollo? ¿A qué crees que se deba esto?
28. ¿Qué opinión tienes acerca de la religión católica o el cristianismo?
29. ¿Provienes de una familia católica o con algún tipo de creencia religiosa? ¿Cómo describirías el vínculo de tu familia u hogar con lo religioso?

30. ¿Alguna persona de tu hogar o de algún otro espacio (colegio, centro de estudios, etc.) te inculcó el catolicismo? ¿Cómo fue esa experiencia?
31. ¿Qué particularidades crees que tiene tu ciudad, Arequipa, en la forma de inculcar o enseñar el cristianismo y por qué?
32. ¿Cómo describirías tu infancia y adolescencia? ¿Qué aspectos de estas etapas de tu vida recuerdas más?
33. ¿En qué momentos de tu vida la iglesia o la religión ha estado presente?
34. ¿En algún momento de tu vida te consideraste creyente? ¿Cómo fue ese proceso?
35. ¿Tu opinión sobre la Iglesia cambió en el tiempo? ¿Cómo ocurrió esto?
36. ¿Consideras que este cambio de opinión te motivó a generar performances críticas con la iglesia? ¿Por qué?
37. Tu opinión sobre la iglesia, la religión, etcétera ¿se ve reflejada de alguna manera en la performance de Arequipa es Choqollo? ¿de qué manera?
38. ¿Qué experiencias o recuerdos de tu vida has retomado para esta u otras performances? ¿por qué?
39. ¿Has participado o conformado algún colectivo o movimiento feminista o de la diversidad sexual? ¿Qué te llevó a ello?
40. ¿Cómo calificarías la relación que existe entre la Iglesia y el Estado peruano? ¿O de la iglesia y de Arequipa?
41. ¿Cómo crees que esta situación afecta a las mujeres y diversidades?
42. ¿Crees que esa relación entre Iglesia y Estado afecta al quehacer artístico y a tus propuestas? ¿por qué?
43. Preguntar, en caso la persona entrevistada desee agregar un comentario en adición, que haya escapado a la orientación de las preguntas.

Eso sería todo, ¡muchas gracias!

Anexo 2: Protocolo de Consentimiento informado para participantes (CEISHA)²⁷

El propósito de este protocolo es brindar a lxs participantes en esta investigación, una explicación clara de la naturaleza de la misma, así como del rol que tienen en ella.

La presente investigación es conducida por Yssia Cristine Verano Legarda. La meta de este estudio es analizar qué factores hacen posible la representación de la sexualidad no hegemónica a través de la iconografía cristiana en la performance realizada por lxs artistas Carla Montalvo y Jesús María Álvarez.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder a una o varias entrevistas que le tomarán algunos momentos de su tiempo. La conversación será grabada, así se podrán transcribir las ideas que usted haya expresado. Una vez finalizado el estudio las grabaciones serán destruidas. Su participación será voluntaria. La información que se recoja será estrictamente confidencial y no se podrá utilizar para ningún otro propósito que no esté contemplado en esta investigación.

Las entrevistas resueltas por usted serán codificadas empleando un nombre o número de identificación que elija. Si la naturaleza del estudio requiriera su identificación, ello solo será posible si es que usted da su consentimiento expreso para proceder de esa manera. Si tuviera alguna duda con relación al desarrollo del proyecto, usted es libre de formular las preguntas que considere pertinentes. Además, puede finalizar su participación en cualquier momento del estudio sin que esto represente algún perjuicio para usted. Si se sintiera incómodx frente a alguna de las preguntas, puede ponerlo en conocimiento de la persona a cargo de la investigación y abstenerse de responder.

Muchas gracias por su participación.

Yo, _____ doy mi consentimiento para participar en el estudio y soy consciente de que mi participación es enteramente voluntaria.

He recibido información en forma verbal sobre el estudio mencionado anteriormente y he leído la información escrita adjunta. He tenido la oportunidad de discutir sobre el estudio y hacer preguntas. Al firmar este protocolo estoy de acuerdo con que mis datos personales, incluyendo datos relacionados a mi salud física y mental o condición, y raza u origen étnico, podrían ser usados según lo descrito en la hoja de información que detalla la investigación en la que estoy participando. Entiendo que puedo finalizar mi participación en el estudio en cualquier momento, sin que esto represente algún perjuicio para mí. Entiendo que recibiré una copia de este formulario de consentimiento e información del estudio y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo comunicarme con Yssia Cristine Verano Legarda al correo cristine.verano@pucp.edu.pe o al teléfono 940151337.

Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha
Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha

²⁷ Para la elaboración de este protocolo se ha tenido en cuenta el formulario de C.I. del Comité de Ética del Departamento de Psicología de la PUCP. Extraído de: <http://textos.pucp.edu.pe/pdf/3614.pdf> _

Anexo 3: Modelo de ficha para análisis formal

Título de la performance:	
Autor(a)(e):	
Fecha(s) de realización:	
Lugar(es) donde se realizó:	
Duración:	
Tipo de registro existente:	
Locación de registro:	
Temática(s) abordada(s):	
Descripción detallada de la acción (narrativa, sucesión de hechos):	

Materiales empleados:
Indumentaria:
Música:
Elementos constitutivos de la performance (conceptos, ideas, gestos, imágenes, palabras):
Iconografía cristiana empleada:
Composición de la performance (Inicio, desarrollo, desenlace, movimiento, ritmo, colores, etc.):