

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



**ARTE Y TRANSGRESIÓN: EL PAPEL DEL ARTE Y EL ACTIVISMO PERUANO
DE LA DIVERSIDAD SEXUAL EN LA REPRESENTACIÓN SOCIAL
HEGEMÓNICA (2000 – 2015)**

Tesis para optar por el título de Licenciada en Arte con mención en Escultura que presenta la

Bachillera:

YSSIA CRISTINE VERANO LEGARDA

ASESORA:

ALEJANDRA BALLÓN GUTIÉRREZ

2020

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo indagar sobre la producción artística reciente en el Perú alrededor de la diversidad sexual, en específico sobre su capacidad de transgredir los sistemas de representación social, entendidos como los sistemas que instalan en el sentido común de la sociedad una “verdad” generalmente a partir de supuestos esencialistas como los estereotipos, los cuales, particularmente sitúan a la diversidad sexual en la marginalización y en el no reconocimiento de sus derechos; a través del análisis de imágenes de las propuestas estéticas y de los discursos de artistas de formación, artistas autodidactas, activistas, etc.

Con este fin, la investigación se realizó con un enfoque cualitativo y se diseñaron entrevistas semiestructuradas para explorar abiertamente el problema de investigación. Asimismo, se realizó un análisis de las imágenes como discurso que complementaron los hallazgos. Los resultados se dividen en tres dimensiones: 1) arte, activismos y diversidad sexual en el Perú, 2) revuelta a la representación social desde el arte: experiencias en el contexto peruano y 3) la práctica artística colectiva, comunitaria e interdisciplinaria: nuevos horizontes creativos. En estas, se reflejan que las prácticas activistas y artísticas alrededor de la diversidad sexual se encuentran en un proceso de cambio, en principio, por el agotamiento de las formas convencionales en las que opera el activismo, y por otro, por las lógicas del mercado neoliberal que se apropian de las luchas por el reconocimiento de las identidades, esto en el marco de una creciente estetización, venta y consumo de modelos de vida. Donde, las producciones culturales alrededor de la diversidad sexual tienen como principal preocupación transgredir los sistemas de representación que producen imágenes, estereotipos e identidades hegemónicas, a partir de los mecanismos de la representación misma, proliferando nuevos modos de representación y subjetividad.

Palabras clave: representación social, heteronormatividad, diversidad sexual, activismo, arte, transgresión y subjetividad.

ABSTRACT

The objective of the present investigation was to explore the recent artistic production in Peru around sexual diversity, specifically about its ability to transgress social representation systems, understood as systems that install 'truth' in society's common sense. Generally based on essentialist assumptions such as stereotypes, which particularly, place sexual diversity in marginalization and in the non-recognition of their rights; through the analysis of images of aesthetic proposals and the speeches of training artists, self-taught artists, activists, etc.

To this end, the research was conducted with a qualitative approach and semi-structured interviews, that were designed to openly explore the research problem. Likewise, an analysis of the images was made as discourse that complemented the findings. The results are divided into three dimensions: 1) art, activism and sexual diversity in Peru, 2) revolt to social representation in art: experiences in the Peruvian context, and 3) collective, community and interdisciplinary artistic practice: new creative horizons. In these, they reflect that activist and artistic practices around sexual diversity are in a process of change, in principle, by the exhaustion of the conventional ways in which activism operates, and on the other, by the logic of the neoliberalist market that appropriates the struggles for the recognition of identities, this within the framework of a growing aestheticization, sale and consumption of life models. Where, cultural productions around sexual diversity have as their main concern to transgress the systems of representation that produce images, stereotypes and hegemonic identities, from the mechanisms of representation itself, proliferating new modes of representation and subjectivity.

Keywords: social representation, heteronormativity, sexual diversity, activism, art, transgression and subjectivity

DEDICATORIA

En memoria de Ana Paula, Pau Flores.



AGRADECIMIENTOS

A mi asesora de tesis y compañera en la lucha Alejandra Ballón, por creer en este proyecto, orientarlo y acompañarlo durante el tiempo difícil que me tomó desarrollarlo.

A mi madre Pamela, ya que sin su apoyo y rebeldía no me hubiera animado a cuestionarme y a cuestionarlo todo al desarrollar esta investigación. Además, sin la cual no hubiera podido lograr el sueño de estudiar esta carrera.

A mi abuelo y abuela Edgar y Margarita, por su ternura y preocupación que me motivaron a superarme cada día, a mi tío Manuel por sus proyectos y consejos inspiradores, y a mi hermano Matías, por su calidez y afecto incondicional.

A mi compañero, Eduardo, por darme el empuje y seguridad necesarias para culminar con éxito esta etapa, y a Kiki y Killua por su felina y singular compañía en las noches de trabajo y dedicación.

A Martín Jaime, Olenka Rétiz y Sophía Gómez, por sus apreciaciones y comentarios que me dieron la ruta adecuada por la cual seguir.

A la Dirección de Gestión de la Investigación (DGI), por haberme concedido el financiamiento del Programa de Apoyo al desarrollo de Tesis (PADET).

A cada una de las maravillosas personas que fueron partícipes de esta investigación. Sin su voz e inquietud no hubiera sido posible. Muchas gracias.

“(...) Yo decía: yo quiero un personaje travesti que sea más que puta. Entonces, ¿qué puede ser más que puta? ¿Qué puede refulgir más que una puta? Pues, la virgen María. ¿Quién otra? Además, ¿quién más travesti que la virgen María?”

(Campuzano en Centro de Documentación de Arte Peruano Contemporáneo (CDAPC), 2009)



TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: SOBRE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1. Justificación	12
1.2. Problema	19
1.3. Objetivo	36
1.4. Hipótesis y preguntas.....	36
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	38
2.1. Marco Teórico	38
2.2. Marco Metodológico	50
2.2.1. Participantes	52
2.2.2. Instrumentos.....	54
2.2.3. Consideraciones éticas	55
2.2.4. Procedimiento	55
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE RESULTADOS	58
3.1. Arte, Activismos y diversidad sexual en el Perú	58
3.1.1. Nociones y conceptos entre arte y activismo	58
3.1.2. Agenda política y social de los movimientos LGTBIQ+.....	71
3.2. Revuelta a la representación social desde el arte: experiencias en el contexto peruano.....	80
3.2.1. Análisis de la producción artístico visual: proceso de representación desde la diferencia. 80	
3.2.2. Trascendencia y aportes sociales de la producción artística visual.....	97
3.2.3. La representación en el arte: dispositivos de agencia y reversión.....	106
3.3. La práctica artística colectiva, comunitaria e interdisciplinaria: nuevos horizontes creativos .	129
3.3.1. Conformación de vínculos afectivos, creativos y políticos orientados a la creación.	129
3.3.2. Memorias a Pau Flores, "Ana Paula"	147
CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES	158
BIBLIOGRAFÍA	167
ANEXOS	182

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fotografía de la serie “La aguajera, narrativas de la marginalidad sexo/genérica en las maricas de la selva peruana”, Patrick W. Murayari, 2015.	82
Figura 2. Serigrafía Original IV “Frida-Amaru”, de la serie “La falsificación de las tupamaro”, Javi Vargas Sotomayor, 2006.	85
Figura 3. Intervención gráfica del escudo Arequipeño “Arequipa es choqolla”, Choqollo Álvarez, 2016.	87
Figura 4. Performance “Con la Mhiel en los labios”, por Carlita Uchu, 2015. Foto de Max Clau, 2015.	89
Figura 5. Moviestills del Glory Hole en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto. Registro realizado por Aníbal Zamora, Lima, 2013.	93
Figura 6. Nota periodística del diario "Cambio"(1989) intervenida con fotografías, Javi Vargas, Lima, 2013. Fotografías de Aníbal Zamora.	96
Figura 7. Micro de la democracia” del colectivo Los Aguaitones, 2000.	113
Figura 8. “El Pasibus de la diversidad” del Colectivo ContraNaturas, 2010.	114
Figura 9. Moviestills de la Reconstrucción del crimen de odio en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas. Lima, 2013. Fotografía realizada por Aníbal Zamora.	141
Figura 10. Diario "Cambio", publicada el 8 de junio de 1989, pág. 5.	142
Figura 11. Moviestills de emplumación en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas. Lima, 2013. Fotografía realizada por Aníbal Zamora.	144
Figura 12. Moviestills de mostacero en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas. Lima, 2013.	144
Figura 13. “In Memoriam, Las Gardenias (Tarapoto, 31/05/1989)”, Cola grafías impresas con mostaza. Javi Vargas, 2015. Registro en fotografía realizado por el artista.	145
Figura 14. Ana Paula en la intervención en el espacio público “YO SOY Terrorista desde mi CUERPO, desde la TIERRA contra la MINA”, Iquitos, 2015. Fotografía de CachayCastro Luis.	147
Figura 15. Afiche del evento “Noches de placer” realizado en el “Foro de la Cultura Solidaria”, Villa el Salvador, Javi Vargas, 2015.	151

INTRODUCCIÓN

Actualmente, podemos ser testigos de cómo la producción artístico-visual local se encuentra cada vez más vinculada alrededor de temáticas sociales relevantes, tales como, la lucha por el reconocimiento de la diversidad sexual e identidad de género, desde los movimientos y agrupaciones activistas LGTBIQ+ (Lesbianas, Gays, Transgéneros, Transexuales, Travestis, Bisexuales, Intersexuales, *Queers*, etc.) con sus agendas políticas y desde otras colectividades afines en el Perú. Esta producción estética emerge en respuesta a la producción de sentido que comparte nuestra sociedad, respecto a la diversidad sexual, plagada de estereotipos que se han construido en imágenes negativas con características limitadas e irrefutables. En otras palabras, en respuesta a la representación social hegemónica de la diversidad sexual. Sin embargo, los referentes de análisis e investigación que se hayan propuesto profundizar sobre el potencial transgresor del arte sobre la representación social hegemónica de la disidencia sexual y genérica, y sobre el proceso de enunciación de las personas que realizan estas propuestas en el Perú, son escasos.

Desde una perspectiva feminista y situada en relación al fenómeno abordado, como mujer fuera del binario y artista de formación, a través de la presente investigación intento revestir ese vacío epistemológico de la investigación desde el arte analizando los enunciados del discurso de artistas, activistas y gestores culturales, y las imágenes como registro de las propuestas artístico-visuales en su más amplio espectro, para indagar sobre el papel transgresor del arte sobre la representación social hegemónica de la diversidad sexual entre los años 2000 y 2015. Cabe resaltar, que, por lo mencionado el carácter del presente estudio es exploratorio, ya que las líneas de investigación sobre el interés propuesto y otros afines continúan trazándose, por lo cual, esto será respondido de manera parcial.

Para su desarrollo se obtuvo y se sistematizó información a través de entrevistas realizadas a una selección directa intencional de gestores culturales, como Gabriel De la Cruz; artistas de formación, como Javi Vargas; artistas autodidactas, como Carlita Uchu; representantes de colectivos, como Jossy Cárdenas y personas que participaron de alguna intervención artística o visual como Marco Guillermo; que realizaron propuestas artísticas referentes a la diversidad sexual en relación a temas como sexualidad, género, identidad, violencia, discriminación, visibilización, etc.

En el primer capítulo se desarrolla el problema de investigación con las preguntas, objetivos e hipótesis. En el segundo capítulo se presenta el marco teórico y metodológico con los cuales se analizaron los discursos del grupo de estudio e imágenes de las producciones artísticas. En el capítulo tres se exponen los resultados, analizando el desplazamiento del activismo político y la producción artística, estética y visual alrededor de la diversidad sexual en el Perú, el trabajo sobre la representación desde estas esferas y el desplazamiento del activismo y la producción estética enfocado en la construcción de vínculos, lazos afectivos y creativos como modos de producción. Finalmente, las conclusiones se despliegan en el cuarto y último capítulo, en el cual se presentan los principales hallazgos de la investigación, sus limitaciones y las recomendaciones para futuros aportes afines.

La presente tesis contribuye a repensar el potencial de incidencia de la práctica artística al cuestionar las bases rígidas sobre las que se funda la sociedad occidental, como el binarismo del sexo/género y la heterosexualidad obligatoria, en un contexto marcado por su pasado colonial y otros procesos históricos, que han devenido un régimen arbitrario que priva a ciertos sectores de la población del ejercicio pleno de sus derechos. Situación que ha sido confrontada desde la producción estética ligada al activismo y que se vislumbrará a partir de las voces de las, los y les participantes.

Bajo el marco descrito, se ha previsto que la escritura de la presente investigación sea a través de un lenguaje inclusivo e interseccional, como lo ha propuesto *American Psychological Association* (2019) en la séptima y última edición de su manual de estilo para publicaciones académicas, y el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (2014) con la “Guía para el uso del lenguaje inclusivo. Si no me nombras, no existo”. Tomando como punto de partida estas iniciativas esenciales en la proliferación de escrituras respetuosas para con la diversidad y siguiendo la pauta de Mauro Cabral (2009, p.14), el “*” será empleado a lo largo del texto para denotar la diversidad de posibilidades que excedan al carácter genérico del lenguaje convencional, en lo que se refiere a las personas que participaron en la investigación, así como para evidenciar el enfoque transfeminista que ha orientado este estudio. Asimismo, como propone Jaime (2018) la noción de diversidad sexual será empleada reiteradamente en este texto, ya que, constituye el reconocimiento y comprensión de las múltiples prácticas corporales de la humanidad, así como sus diferencias y desigualdades.

CAPÍTULO I: SOBRE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Justificación

Desde los estudios culturales, entendemos por representación social a la producción e intercambio de sentido que los conceptos instalados en nosotros a través del lenguaje conforman, al permitirnos describir la realidad tangible y el imaginario de lo que conocemos. En otras palabras, la representación es la producción de sentido a través del lenguaje, que se construye mediante la significación, donde el vínculo entre las nociones de significante y significado proviene de convenciones sociales establecidas por una cultura que dependen de su historia. De esta manera, el sistema de representación y producción de sentido que comparte una sociedad, no se encuentran fijos, sino en constante cambio. Asimismo, el significado es relacional, es decir se crea por oposición. (Hall, 2001).

Citando a Gramsci, Connell (1997) sitúa a la hegemonía como una relación dinámica cultural que constituye arbitrariamente una posición de poder en la vida social. Donde la masculinidad hegemónica como construcción cultural, encarna un proceso de subjetivación socialmente aceptado que se emplea para garantizar, por ejemplo, la posición dominante de hombres blancos heterosexuales y la subordinación de las mujeres.

Cuando nos referimos a la representación social hegemónica entonces, nos referimos a aquellas representaciones que las convenciones sociales, de acuerdo a su contexto histórico, han diseñado en el sistema de representación basado en la diferencia, a partir de la producción de significados por oposición. Generando una representación útil para la constitución del discurso dominante, donde la oposición binaria radicalmente reduccionista instala una relación de poder entre ambos polos (Hall, 2001). Situando lo mencionado en el tema de investigación, el diseño de la representación social hegemónica de la diversidad sexual, sitúa a esta población en una normalizada situación de discriminación y marginalización frente al ejercicio de sus

derechos humanos y en el no reconocimiento de su ciudadanía, como norma. Este proceso desde los mecanismos de la representación social, como la generación de conceptos por oposición y la construcción de estereotipos esencialistas y negativos, nos permite entender que la idea de ciudadanía que predomina en nuestro país, por ejemplo, es excluyente. Ya que se rige por el fundamento de la identidad nacional con una intención homogeneizante de la diversidad de subjetividades que constituyen nuestra sociedad, valiéndose de una variedad de estrategias disciplinarias con este propósito (Foucault, 1995; Pateman, 1999). Lo cual, se refleja, por ejemplo, en 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. Ausencia que se traduce en violencia psicológica y física, y en la criminalización de identidades sexo-genéricas diversas, ejercidas principalmente por figuras de poder ligadas al Estado (No Tengo Miedo, 2016).

Asimismo, la sexualidad se introduce como un dispositivo compuesto de normas y actitudes aceptadas por la sociedad, 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; Sanchez, 2013). Apartando así del ejercicio de la ciudadanía y del reconocimiento de sus derechos a la población sexualmente diversa.

Entre las características que mencionan Cosme y colaboradores (2007), conforman la representación social hegemónica de la población de la diversidad sexual encontramos como la predominante su cualidad 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).

Por su parte, desde la rama del derecho Abad (2012) señala que, en Latinoamérica al existir una inmanente presencia de la Iglesia Católica, ésta y sus representantes en diversos ámbitos de poder buscan ejercer control sobre los campos de la sexualidad y de la reproducción. 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, ya que la estrecha relación que mantienen el Estado peruano, sus representantes políticos y la iglesia, es decir un Estado donde política y religión católica se funden, limita los derechos de la población, sobre todo en los campos de la sexualidad y la reproducción.

En otros términos, el Estado se encuentra sujeta por el discurso hegemónico cristiano, al imponer una moral sexual heteronormativa y al legislar bajo estos mandatos (Abad, 2012). Para Jackson (2005), la heteronormatividad supone la institucionalización de la heterosexualidad obligatoria y su fin la reproducción, regulando los límites de quienes se encuentran dentro de esta norma y, sancionando y marginando a quienes están fuera de ellos. En adición, este concepto es definido como “un sistema rector de dinámicas sociales caracterizado por tres (i) lógicas: a) la heterosexualidad como única forma válida de ser/estar en el campo de la sexualidad y la afectividad; b) la diferenciación/discontinuidad de género; y c) la dominación masculina” (Cosme, et al., p. 21).

En nuestro país, este discurso ha sido ilustrado en diversas oportunidades. Por ejemplo, con la presentación del proyecto de Ley N° 2647/2013-CR (Ley que establece la Unión civil no Matrimonial para Personas del Mismo Sexo), el 12 de setiembre del 2013, hasta su archivamiento el 10 de marzo del 2014. Igualmente, respecto a la 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. Éstos hechos fueron acompañados por discursos de odio en contra de estas iniciativas sociales manifestados por congresistas, personajes públicos y representantes de la iglesia católica y

otras facciones cristianas como la evangélica, quienes han interiorizado en su forma de pensar respecto al tema los estereotipos negativos mencionados anteriormente y han conformado alianzas políticas estratégicas para contravenir los avances del Estado en el desarrollo de políticas públicas afirmativas al género y a la diversidad sexual en la educación y en otras áreas de la administración pública. Por ejemplo, la conformación del movimiento conservador peruano “Con mis hijos no te metas”, el cual erige en contra de lo que denominan “ideología de género”, en otras palabras, rechazan tajantemente la idea de que 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).

Esta situación no pertenece exclusivamente al debate actual. Recordemos, por más de que no exista mayor investigación al respecto, lo que señalan Bracamonte y Álvarez (2005) respecto a los crímenes de odio perpetrados contra homosexuales y transexuales durante la guerra interna que sufrió el país años ochenta. Éstos al ser considerados por Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento desde los Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) como fruto de la degeneración proveniente del sistema capitalista y representantes del sector menos valorado y apartado de la sociedad, fueron asesinados masiva y cruelmente. Hechos fundamentados como una suerte de “limpieza” y legitimación ante una población profundamente homofóbica.

Asimismo, la naturalización de la marginalización de la población LGTBIQ+ en el Perú, afecta su acceso a derechos básicos como el de la salud, sobre todo el de la población que se encuentra en mayor situación de pobreza. La publicación “Nuestra voz persiste” del colectivo “No tengo miedo” (2016), reporta que el 35,8% de 771 personas, 1 de cada 3, no cuenta con un seguro de salud, siendo la población más afectada la de personas trans: 52,4% de los hombres trans/trans masculinos (n=21) y 50,8% de las mujeres trans/travestis/trans femeninas (n=118), que no cuentan con un seguro de salud.

Desde el ámbito del arte y la curaduría, Lenzi (2015) considera que el rechazo a las identidades genéricas y sexuales 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.

Como se ha mencionado, en el Perú existen un conjunto de prácticas, artísticas, estéticas y visuales identificadas, cuya producción se traslada al campo ampliado de la cultura y cuyo análisis ha pertenecido exclusivamente a las ciencias sociales (Radulescu, 2012). Sin embargo, el aumento reciente de la práctica artística en los movimientos sociales, sobre la disidencia genérica, sexual, los derechos humanos y culturales, hacen necesario sumergirse en el campo de la investigación desde el arte, como un objetivo fundamental, pero con escasos referentes en nuestra sociedad (Aliaga, J. V. & Cortés, J. M. G., 2014).

El estudio del trabajo contemporáneo sobre la imagen y la representación social de la población LGTBIQ+ en el Perú es necesario, ya que nos permitiría profundizar en la capacidad del arte de incidir en las construcciones sociales y en los discursos. Así como la potencialidad del arte de desequilibrar con mayor énfasis el proceso de reproducción del prejuicio y reconocer la capacidad que tiene la producción artística al generar cuestionamientos en quienes la observan (Cosme, Jaime, Merino, & Rosales, 2007). En esa misma línea, Sierra (2014) afirma la capacidad que tiene el Arte para influenciar en los discursos, las subjetividades, los modos de interrelación social, los imaginarios sociales, las representaciones del otro y las identidades.

Durante el proceso de reflexión sobre el tema para la presente tesis, fue importante partir de la identificación de mi posición como investigadora, activista feminista, artista de formación y mujer fuera del binario, para reconocer mis limitaciones y oportunidades al abordar el propósito de esta investigación. Al pertenecer a un ámbito académico privilegiado, pero, marcado por problemáticas de género, raza y clase, fue clave aproximarme al problema desde esa perspectiva situada para proponer instrumentos y metodologías creativas que cuestionaran la distancia metodológica que suele preferirse en procesos de investigación del corte androcéntrico (Haraway, 1991). En otros términos, mi posición como investigadora en este contexto particular es crítica con la academia y los efectos que producen las marcas de la discriminación en el proceso de enunciación de quién investiga, pero también con la violencia epistemológica que se produce cuando las voces y experiencias de quienes participan de la investigación se ven opacadas, reproduciendo la distancia que impone el binarismo sujeto investigador y objeto de investigación.

Dicha postura me colocó muy próxima a los intereses de este estudio, más aún de las personas que participaron del mismo y su praxis. Esto, por un lado, se relaciona con lo mencionado por Borgdoff (2012) respecto a que en la investigación en arte o desde el arte, no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica, y por otro, con la idea de que la posición subalterna, desde un punto de vista feminista post estructural, al ser construida como una posición excluida de los espacios de poder, configura una posición menos distorsionada y más horizontal. Por ende, puede brindarnos herramientas para llevar a cabo una investigación de esta índole (Molet Chicot, 2014).

En esta misma línea, ha sido fundamental reflexionar acerca del lugar de enunciación de donde provienen los testimonios, las obras y propuestas en los que se apoya esta investigación, y de los motivos que me han llevado a desarrollarla. Ya que a partir del inicio de mi exploración artística personal y como parte mi estancia en la especialidad de Escultura

en la Pontificia Universidad Católica del Perú, desde del 2013 mis móviles, referentes, recursos estéticos y conceptuales confluyen en su mayoría con los expuestos por las personas entrevistadas.

Asimismo, cabe resaltar que la presente tesis se entrega en un marco de reflexión necesario acerca de las metodologías de investigación desde el arte en la academia. En tanto, esta investigación carece de un proyecto artístico formal, parece distar de los objetivos planteados para las especialidades plásticas. Sin embargo, es parte de la intención de esta tesis de investigación, proliferar los espacios de reflexión y resignificar su importancia frente a los discursos que privilegian la materialidad de la producción artística.

El desarrollo de esta investigación, ha significado para mí un proceso arduo de formación y reflexión sobre nuevas y pertinentes formas de aproximación a intereses personales alrededor de la diversidad sexual, la subjetividad femenina y la abyección; desde un enfoque feminista del arte, las ciencias sociales y la filosofía. Que si bien, previamente fueron desarrollados a través de mis propuestas plásticas, durante la reflexión sobre el proceso de creación y sobre conceptos claves como la autoría y la encarnación de una subjetividad particular o social, se desprendió una urgencia por profundizar en los mismos e indagar sobre el marco y contexto que envuelven este interés colectivo por subvertir las representaciones sociales hegemónicas de lo femenino, lo abyecto y lo disidente que desplazan y reinventan las metodologías de aproximación sensibles y académicas convencionales.

Por los motivos expuestos, considero que la presente investigación será un punto de partida relevante para repensar la práctica artística alrededor de la diversidad sexual, desde un enfoque feminista post estructuralista y a través del análisis crítico del discurso y semiótico de la imagen. Como aproximación al ejercicio de producción estética que busca desestabilizar la construcción del sistema sexo/género, entendido por Rubin (1986, 1989) como el conjunto de normativas que traducen la sexualidad asignada en la actividad humana de lo femenino y

masculino y la heterosexualidad como mandato, y los modos de producción artística convencionales.

1.2. Problema

Tradicionalmente desde las ciencias sociales y las humanidades se ha tendido a estudiar a las producciones culturales y artísticas como objetos útiles para la identificación de ciertos patrones vinculados a su producción. Por una herencia positivista que ha totalizado los enfoques y aproximaciones de investigación sobre fenómenos estéticos, la objetualización del arte ha supuesto que las metodologías de análisis de las obras empleadas no hayan tomado en cuenta que la producción estética es un proceso interrelacionado con lo subjetivo y lo social (Jaime, 2015).

A raíz de esta preocupación por trascender los acercamientos tradicionales de la producción académica y científica, desde el feminismo, se han logrado establecer pautas necesarias para trascender la perspectiva androcéntrica del positivismo y de la objetividad al transformar los sistemas de producción de conocimiento, producción cultural y las formas de mirar y aproximarse a un problema de investigación. Tomando en cuenta que, el conocimiento situado y encarnado es posible sólo en una horizontalidad, no en una verticalidad forzada entre sujeto y objeto de investigación (Haraway, 1991).

En lo que refiere las formas de acercamiento crítico a la producción estética, Susan Sontag (1996), sostiene que la crítica artística debe proponerse disolver las cuestiones del contenido para centrarse en la forma. En otras palabras, el análisis de una propuesta estética debería consistir en un ejercicio de transparencia que permita develar cómo y qué es lo que es, mas no en mostrar qué significa. Nelly Richard (2009) en sus reflexiones sobre la crítica feminista como modelo de crítica cultural, afirma que en principio la crítica feminista ha permitido repensar y profundizar sobre los márgenes y las formas de análisis del discurso

definidas por la sociología en la modernidad. Señala que las metodologías, las experiencias y las formas de mirar en la crítica feminista se caracterizan por su transdisciplinariedad, lo cual ha implicado un trabajo de reformulación y construcción de instrumentos transversales para dar cuenta de los sistemas de opresión y para:

“romper los marcos de vigilancia epistemológica y desobedecer los protocolos de disciplinamiento académico que controlan las fronteras de inclusión-exclusión que separan los saberes pertinentes y calificados de los saberes impertinentes o descalificados” (p. 77-78).

De esta manera, para la autora la crítica feminista al tener como objetivos el cuestionamiento de los límites esencialistas propios de las disciplinas académicas que reproducen el orden androcéntrico de la producción de conocimiento, y su desplazamiento hacia otras zonas de producción cultural y de poder, es también crítica cultural, en tanto:

“examina los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación en todo aquello que circula y se intercambia como palabra, gesto e imagen, y 2) es una crítica de la sociedad realizada desde la cultura, que reflexiona sobre lo social incorporando la simbolicidad del trabajo expresivo de las retóricas y las narrativas a su análisis de las luchas de identidad y de las fuerzas de cambio” (Richard, 2009, p. 79).

En adición, la propuesta de Ana María Guasch (2005) resalta “la existencia del otro múltiple, su capacidad transgresora y su alteridad” (Guasch, 2005 p. 7) en la posmodernidad. Para Ribero (2013) los artistas que se posicionan en la mirada del otro, como menciona Guasch (2005), desde la alteridad, tienen la potencialidad de denunciar en sus propuestas estéticas “las

estructuras jerárquicas y de poder que han imperado hasta nuestra contemporaneidad” (2013, p. 18).

Tomando en cuenta los aportes señalados, podemos afirmar que existe una legítima preocupación en aumento desde el feminismo por adentrarse a los límites, tanto de la producción de la subjetividad normativa, como de las formas de aproximarse desde la academia. Así como un interés particular por el arte como mecanismo de resistencia y denuncia de diversas formas de opresión, como aquellas que regulan los cuerpos, la sexualidad y la afectividad.

Al respecto, la socióloga Ana María Pérez Rubio (2013) señala desde los aportes de Guattari (1995), que el arte debe ser considerado como uno de los vectores de subjetivación constituyentes del entorno, que, al sujeto encontrarse “alienado” como resultado del modo de subjetivación hegemónico propio del sistema capitalista, este ha de orientarse a deconstruir dicha subjetividad, para posibilitar la proliferación de nuevos modos de vida. De esta manera, la autora señala que la subjetivación sería un símil a la creación artística, al otorgarle al sujeto la capacidad creativa y de incidencia a través del arte sobre los procesos de producción subjetiva, afirmación que puede ser leída como fundamento de la práctica artística.

Asimismo, señala que el término “producción de subjetividad” describe a lo subjetivo 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 los dispositivos de control, existen potenciales espacios de desobediencia, a través de los cuales es posible indagar sobre los límites de la subjetivación hegemónica y las experiencias estéticas que se proliferan para generar procesos de resistencia política, transformación y emancipación, como las acciones corporales. Esto, a partir de procesos micro políticos de semiotización 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).

Para la autora, la emergente conformación de nuevas categorías de arte, como arte público, relacional, contextual, participativo, etcétera, se crean en tanto tienen como principal preocupación las interacciones humanas y su contexto sociocultural, y se encuentran 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, en contraposición a la separación arbitraria entre lo público y lo privado:

“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).

El aporte que Pérez (2013) otorga a esta línea de investigación, es la afirmación de que estos espacios de producción de subjetividades desde el arte deben analizarse tomando en cuenta la diversidad de posibilidades que pudieran conformarse de dichas experiencias, y cómo su análisis está condicionado a la variabilidad de los procesos de significación de las propuestas estéticas, cuyo impacto en la transformación de la sociedad no es homogéneo. Dicha aseveración, da cabida a la necesidad de propuestas de reflexión sobre la producción artística que tengan como principal preocupación la problematización y deconstrucción de los procesos de subjetivación hegemónica.

Acha (1981) empezó esta reflexión acerca de los nuevos modos de producción estética vinculados al desplazamiento de subjetividades, indagando sobre la emergencia de propuestas estéticas caracterizadas por su efimeridad e innovación, que denominó como *no-objetualismos*. Concepto que hace referencia a expresiones que trascienden la forma cerrada de la obra de arte convencional, para manifestarse visualmente en un campo más amplio, por ejemplo, a través

del lenguaje corporal. Para Castrillón (2001), este concepto surge para explicar el cambio de paradigma ocurrido sobre las formas de hacer y percibir la producción estética, el cual corresponde a un esfuerzo emergente por vincular la realidad sociohistórica latinoamericana con un régimen privado del arte que articula producción, distribución y consumo del objeto artístico, para comprenderlo muy por fuera de una visión homogeneizadora y occidentalizada de la historia del arte. Lo cual, para el autor, fue motivado en gran medida como reacción frente a un capitalismo en desarrollo y a la masificación de los medios de comunicación, y por la urgencia por subvertir ideales estéticos y morales concebidos en el renacimiento y el humanismo moderno. En otros términos, para los autores mencionados el cambio de paradigma sobre el objeto del arte y su relación con lo social puede explicarse por las condiciones que posibilitaron el origen de la acepción de *no-objetualismos*,

En adición, Acha (2004) también menciona la influencia que los autoritarismos, los abusos de poder y el rechazo al reconocimiento de un sector de la población por parte del Estado, tienen hasta la actualidad en el surgimiento de estas prácticas estéticas, artísticas y culturales en contraposición a la represión y el imperialismo cultural. De ahí, que los antecedentes artísticos y culturales de la producción investigada, están relacionados con el período en que el país se encontraba en una profunda crisis social por la guerra interna en los ochenta y posteriormente el gobierno dictatorial de los años noventa. La incidencia en aumento de lo social en el arte en el Perú devino, en este sentido, en una preocupación emergente sobre la imagen y su impacto en el espacio público (Hernández Calvo & Villacorta, 2002), en confluencia con estos procesos sociales relevantes.

Por ejemplo, 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 donde estas iniciativas críticas significaron nuevas

producciones de sentido y una posible forma de articulación entre arte y política, circunscritas en el marco de la “desobediencia sexual”, que los autores utilizan para referirse a “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). De esta manera, podemos concebir la “desobediencia sexual” puesta en práctica desde el arte, como la creación de nuevos espacios para la producción artística 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.

De acuerdo con Miguel A. López (2014), la conformación de uno de los antecedentes de la producción estética investigada, el Grupo Chaclacayo, confluye con la emergencia de una escena contracultural subterránea en la primera mitad de los años ochenta en Lima. La cual, se caracterizó por su corte anarquista y por sus formas de producción de micro comunidades y canales de comunicación a través de la poesía, las artes visuales, la filosofía y la música. Para el autor, los grupos de rock, las publicaciones de prensa musical alternativa, el trabajo de arquitectura participativa, la creación de espacios de encuentro colectivo, las escenografías subte y la producción gráfica, constituyeron un momento relevante de producción cultural auto gestionada y en diálogo, por la crudeza transversal a sus lenguajes y la negación de los valores tradicionales como crítica a las estructuras de la política convencional. Asimismo, los inicios del Grupo Chaclacayo, y de otras experiencias afines, coincidieron con los asesinatos y masacres políticos y sociales más desgarradores en los Andes centrales y consumados tanto por las fuerzas armadas como por Sendero Luminoso entre 1983 y 1984 (López, 2014).

En adición, uno de los eventos recientes que reunió una serie de manifestaciones que ejemplifican el desencadenamiento de esta ruptura, desde la museística en Lima, fue la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” realizada en el 2013 y organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

(Madrid) en colaboración con el Museo de Arte de Lima (MALI), el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y con la investigación y curaduría de la Red Conceptualismos del Sur.

Esta exposición estuvo compuesta por propuestas en su mayoría de poca o nula difusión internacional, sucedidas en Argentina, Chile, Perú, México, Colombia, Brasil, Uruguay, Paraguay y Cuba. Entre las que se incluyó un registro de foto-performance titulado “Rosa Cordis” dirigido por Sergio Zevallos en 1986, entonces miembro del Grupo Chaclacayo. Tarazona (2012) describe esta obra como una secuencia no necesariamente narrativa, donde la presencia erotizada de Santa Rosa de Lima confluye con ruinas, sangre, flujos y un cuerpo sodomizado.

Respecto a la producción visual del Grupo Chaclacayo, Miguel A. López (2014) señala:

“El trabajo de disidencia sexual profundamente transgresivo del Grupo Chaclacayo ha sido hasta hoy un episodio poco investigado. Desde los años 80, los relatos sobre el colectivo han circulado como un mito o un rumor debido, por un lado, a la escasa documentación existente sobre su trabajo, y por otro, al exilio de sus integrantes quienes dejaron el Perú para vivir en Alemania en 1989. Las historias del grupo también han sido parcialmente conocidas a través de murmuraciones suscitadas por polémicas que su obra despertó. Incluso un sector conservador de la crítica ha intentado ridiculizar la manera en que el grupo abordó la violencia política 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)

Al respecto, el autor menciona que la producción visual del grupo, estuvo marcada por una suerte de inadecuación a los modelos androcéntricos de las artes tradicionales, por una distancia crítica con el escenario cultural limeño y con el repertorio ideológico de la izquierda.

Todos los aspectos mencionados, influenciaron en la ininteligibilidad del trabajo del grupo por la crítica cultural que permitiera 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).

A su vez, “El Museo travesti del Perú” de Giuseppe Campuzano, en continuidad a lo presentado, representa una manifestación cultural relevante en la búsqueda de antecedentes de este proceso, ya que este proyecto buscó incorporar en el discurso hegemónico y excluyente, una nueva historia de la comunidad travesti, convirtiéndose en un territorio para la reflexión y la producción artística con este fin (Campuzano, 2008). El proyecto del Museo Travesti, de acuerdo con el autor, empezó a ser pensado desde noviembre del 2003, con un trabajo de investigación que resultó en el libro publicado en abril de 2008, titulado: Museo Travesti del Perú. Asimismo, en el año 2004, el Museo Travesti llevó a cabo una serie de exhibiciones en Lima y luego en otras ciudades del país y del mundo, de artes visuales y de información acerca de l*s travestis desde la antigüedad hasta la época actual. Éstas se exhibieron en parques, plazas, avenidas, mercados, universidades, galerías y centros culturales, y también, en zonas rojas donde las personas travestis trabajan o se reúnen (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 de las personas travestis, ya sea en el espacio público, en sus familias, en el mercado laboral, etcétera, así como adentrarse a temas cómo la violencia y discriminación con el objetivo principal de comunicar cómo es que las personas travestis se relacionan estrechamente con la comunidad y participan activamente en la producción cultural en relación al ámbito de los derechos humanos, al haber realizado una serie de intervenciones artísticas con motivo de las luchas por los derechos sexuales. Desde ahí

es que este espacio contribuyó al cuestionamiento del prejuicio y promovió el reconocimiento y la participación de grupos subalternos y diversos en el ejercicio de la cultura.

En la misma línea de lo descrito, McCulloch (2016), en su artículo “¿Puede ser travesti el pueblo?: testimonio subalterno y agencia marica en la memoria del conflicto armado”, señala que, en la historia y los discursos sobre el conflicto armado en el Perú, ciertos cuerpos han sido repudiados en la construcción de la memoria histórica. En tanto, las historias maricas del pueblo son “la cara impresentable de la subalternidad peruana”; para la autora es doblemente complejo que sus “sus historias, subjetividades, y cuerpos se signifiquen en el gran relato nacional” (2016, p. 125). Por lo cual, la autora trae a colación al Museo Travesti del Perú, de Giuseppe Campuzano, como una manifestación genealógica de la huella del travestismo que recoge una serie de archivos visuales alrededor del tema y sus símbolos. Los cuales son leídos por la autora como una iteración solidaria que repara el silenciamiento de las subjetividades travestis que, en tanto cuerpos ininteligibles, retoman la idea de museo falso/mujer falsa para un trabajo de reparación simbólica de sus memorias y subjetividades, frente a una imposibilidad de representación.

Por lo expuesto, la influencia que la construcción de la representación social hegemónica de la población LGTBIQ+ tiene en la conformación de estereotipos y prejuicios negativos, denota la relevancia de reflexionar en cómo el lenguaje actúa en este contexto, no en la existencia de un lenguaje artístico propiamente, sino en la pertinencia del modo artístico de utilizar los lenguajes al buscar introducir nuevas imágenes en el discurso, y permitirse ir más allá de los significados convencionales (Acha, 1981). Es en este sentido que Moreno (2010), explica la noción de la emergencia de una cultura homosexual, por ejemplo, como una salida de expresión y transmisión de su situación a través de la producción artística e intelectual. En otras palabras, tanto el Museo Travesti del Perú, como una serie de manifestaciones artísticas contemporáneas alrededor de la diversidad sexual, representan un esfuerzo por

cuestionar y subvertir los discursos como respuesta al silencio, donde su emergencia se configura como un esfuerzo político de resignificación.

En esta misma línea, Hernández y Villacorta (2002) describen cómo en el Perú a finales de los noventa y a inicios de los dos mil, en correspondencia con la crisis nacional ocurrida por la inestabilidad institucional del Estado durante esos años, provocó el interés y el involucramiento de la sociedad civil en la vida política, donde la práctica artística no fue ajena. Teniendo como resultado producciones estéticas con claros contenidos y preocupaciones políticas, como la obra de Claudia Coca, Eduardo Villanes, Emilio Santisteban y el Colectivo Sociedad Civil, con las manifestaciones artísticas, “Mejorando la raza”, “Gloria evaporada”, “Crisis” y “Lava la bandera”, respectivamente. Este proceso creativo es denominado como arte activista o *artivismo* por los autores, donde la construcción de aquellas manifestaciones, se valen de recursos, estéticas y conceptos que se contraponen a las estructuras de poder que predominan en nuestro país, con significantes y significados concretos que se resisten al discurso hegemónico.

De acuerdo con Sandoval y Latorre (2008) el *artivismo* como híbrido de la producción artística y el activismo, vinculados 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. El *artivismo* como un mecanismo de empoderamiento, proporciona a sectores no académicos o formalmente 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: 101).

Sin embargo, Delgado (2013) considera pertinente preguntarse respecto a los límites del *artivismo* y ser críticos con la contradicción que se halla en algunas producciones afines. En tanto “en nombre de una pretendida adaptación a las condiciones impuestas por la nueva etapa posfordista”, como nuevo sistema de producción del capitalismo que contextualiza la

producción estética de nuestro interés, “abdicar de cualquier principio de encuadre ya no organizativo sino ni siquiera ideológico y se entrega al servicio de la agenda de movimientos sociales circunstanciales” (2013, p. 76). En otras palabras, el *artivismo* pierde su sentido esencial cuando se produce una estetización de las desigualdades en las propuestas artísticas, como parodia, mas no como dispositivo de denuncia.

En el contexto descrito, Hernández y Villacorta (2002) aluden cómo a través de estas manifestaciones visuales, los movimientos sociales en el Perú han logrado poner en agenda y en discusión a voces algunas de sus demandas, legitimando así el uso del espacio público como un emplazamiento importante, en el que ya no están totalmente excluidas estas prácticas. Sin embargo, señalan que durante esos años las preocupaciones del arte activista en el Perú, tenían como principal preocupación asuntos relacionados a los derechos humanos, la pobreza, la desigualdad social, etc. A diferencia del arte posmoderno en los países “desarrollados”, más involucrado con las problemáticas de la otredad: como las minorías raciales, la diversidad sexual, etc.

Asimismo, señalan que la existencia de artistas peruanos que trabajaran políticamente la diversidad sexual y el género, era inusual y que la cultura *drag* o travesti, muy poco conocida en ese entonces, no representaba una crítica al dimorfismo sexual, sino una actitud más abierta en relación al cuerpo (Hernández & Villacorta, 2002). Sin embargo, en la actualidad la vinculación de la práctica artística con los movimientos sociales alrededor de la diversidad sexual ha pasado por un proceso de cambio, luego de esos años. Siendo más evidentes las alianzas y vínculos que entretienen entre sí los activismos y el arte alrededor de la diversidad sexual, y su injerencia en el imaginario social. Lo cual, es la preocupación principal de la presente investigación.

Con anterioridad, los trabajos dedicados a explorar la relación entre arte, feminismos y disidencia sexual en Latinoamérica y España, tenían su interés colocado en ámbitos

anglosajones, de la misma manera, los modelos teóricos empleados provenían del mismo y del francés, exclusivamente. Alguno de los esfuerzos recientes, que se han puesto en marcha para conocer las realidades de las producciones artísticas poco apreciadas o semiocultadas en Latinoamérica, es la red de Conceptualismos del Sur. La cual ha tenido un impacto positivo en la producción de conocimiento y en la proliferación de los espacios de diálogo, intercambio e interculturalidad (Aliaga, J. V. & Cortés, J. M., 2014). Asimismo, la producción académica en aumento, relacionada a la vinculación entre arte, activismos y diversidad sexual, ha fomentado la producción de conocimiento que reflexione sobre la transformación de estas esferas.

Entre las contribuciones académicas recientes, desarrolladas para analizar este tipo de producciones se encuentra, desde los Estudios Culturales, la tesis de investigación de Josephine Tavolara (2017): “Representaciones sobre la maternidad, características y posibilidades a partir del análisis de la obra “mi madre y yo”, de Christian Bendayán. Si bien, dicha propuesta se mantiene en el ámbito del análisis de la obra como objeto, en este caso el lienzo “Mi madre y yo” de Christian Bendayán, aborda dicha obra analizando su forma particular de representar la subjetividad materna y la importancia que esta le otorga al cuerpo. A través de dicho análisis, la autora devela cómo el cuerpo en el discurso pastoral cristiano simboliza la abstracción del cuerpo de la Iglesia como institución, donde la representación de la sexualidad se encuentra excluida de la representación materna. Sin embargo, de acuerdo con la autora, la propuesta de Christian Bendayán interviene en la construcción de la subjetividad y propone una maternidad alterna, donde la sexualidad está incluida en la interacción entre madre e hijo.

Asimismo, la autora afirma que Bendayán, se vincula a otros artistas contemporáneos que trabajan desde el arte para desplazar y resignificar ámbitos inexplorados de la subjetividad. Donde, una de las características del arte postmoderno es la intensión latente por fisurar los sistemas privados y hegemónicos con dificultades y límites propios del androcentrismo y la exclusión (Tavolara, 2017). Este hallazgo hace imperativo continuar en la línea de

investigación propuesta por la autora para profundizar en el trabajo del arte en el desplazamiento de los procesos de subjetivación y de representación.

Otro de los aportes cercanos al presente proyecto, es la tesis de investigación de antropología de Mercedes Reátegui Santillán (2017): “Actualidad de colectivos artísticos en Lima: móviles que guían su conformación y trabajo”. Dicha contribución, se centró en explorar los móviles que guían la conformación y práctica artística de colectivos en Lima, a través de la situación reciente de los colectivos “Brigada Muralista” y “Alfombra Roja”, cuya praxis se orienta a los ejes de participación ciudadana y acción política, y a su vez, se encuentran al margen del campo del arte local contemporáneo. Es decir, se caracterizan por una producción discursiva, de representación y organización particulares e independientes.

La autora concluye su estudio exploratorio afirmando que, en gran medida, los móviles para la conformación de colectividades y la práctica artística desde los mismos se dan por motivaciones personales, conocimientos de teoría social y recreación grupal. Asimismo, observa una preocupación latente desde los colectivos por el fortalecimiento de tejidos sociales, es decir, el fortalecimiento de vínculos sociales que se desarrollan a partir de la práctica artística entre quienes participan, tomando en cuenta la importancia de la elección de las personas que conforman la colectividad (Reátegui, 2017). Como se mencionó con anterioridad, la emergencia de la práctica estética desde colectividades activistas alrededor de la diversidad sexual en el Perú se encuentra cada vez más visibles en este contexto, y en estos, se observa un interés por privilegiar los vínculos afectivos y de contención dentro y entre estos espacios para la producción artística, así como su proliferación.

En adición, la autora señala que en la actualidad la perspectiva a futuro de la perdurabilidad de dichas colectividades está marcada por una creciente fragmentación de las mismas, en el marco del fortalecimiento del neoliberalismo que se apropia de las capacidades de los sujetos y de su acción colectiva, ya que este tiene efectos colaterales en las subjetividades

e influye en el campo artístico. Dicha producción artística fragmentada está en aumento y se desarrolla bajo los términos del mercado del arte, y a su vez, se encuentra impregnada de procesos sociales, económicos y políticos que impactan en su actividad y sus formas de representación y legitimación. Específicamente, en el caso de los colectivos analizados por la autora, existe una resistencia discursiva a enmarcarse en una especificidad entre el campo del arte y la acción social, lo cual implica una discusión mayor respecto a las relaciones entre arte y política a nivel local, que deconstruyan ciertas características como acción colectiva, autogestión y anti-institucionalidad, para posibilitar la observación y cuestionamiento de sus límites y alcances (Reátegui, 2017). Este marco descrito por la autora, impacta en la producción estética alrededor de la diversidad sexual, en tanto las demandas de los movimientos sociales en la que se encuentra inmersa esta producción, también se ven coactadas por los mecanismos del neoliberalismo en el ámbito social y cultural, generando acciones y producciones estéticas ininteligibles a los ámbitos convencionales del activismo y el arte.

Desde otra perspectiva, Cornejo (2014) describe cómo la proliferación de estas comunidades y colectivos activistas, fuera de la práctica formalista del arte y del propio activismo, producen espacios de reparación y cuidado que sirven para construir un futuro que radica en el deseo de construir comunidades que hagan más vivible la vida. Apoyándose en testimonios, plantea la necesidad existente por articular nuevos espacios de identidades y políticas donde no sólo se exige una reparación frente a homofobia y el régimen heteronormativo a nivel institucional, sino que “forma parte de un proyecto más amplio de justicia social y democracia radical” (2014, p. 274).

Es importante bajo esta lógica lo que menciona Sierra (2014), sobre la posibilidad de injerencia social que supone la producción artística socialmente comprometida con las luchas sociales críticas al sistema, que interactúa y se transforma por quienes observan y participan. De ahí, la importancia que implica el estudio del arte que es empleado como una herramienta

para la incidencia social, política y cultural. Así como la necesidad de reconocer cómo es que, bajo estas premisas, surgen importantes movimientos y propuestas artísticas que dan a conocer el otro lado del discurso y permiten la apreciación de ideas plurales y diversas por parte de la sociedad, desde la estética, e influyendo así en su sensibilidad (Álvarez, 2004).

Por otro lado, la idea de transformación a través del arte está directamente relacionada con su efecto transgresor (Herrera, 2013), otro de los aspectos que se ha señalado a trabajar en el título de esta tesis. Específicamente, el deseo de transgredir los supuestos que deshumanizan a las personas pertenecientes a la población LGTBIQ+ y que, a través del arte y su articulación con otras disciplinas, incorporan nuevas miradas en el discurso y abren paso a una sociedad progresivamente más inclusiva.

Para Tornos Urzainki (2010) el erotismo propuesto por Bataille desde el psicoanálisis, es transgresión. Para Bataille (1974) nos encontramos en una constante contradicción entre la posibilidad de un deseo imposible de transgredir lo prohibido, manteniendo su carácter oculto y evitando ocasionar la pérdida del deseo y del placer.

En otras palabras, el deseo del erotismo se erige en el contrasentido del temor y la atracción de superar el límite, donde dialogan la prohibición y la transgresión, “en donde ambos se afirman, negándose mutuamente” (Tornos Urzainki, 2010, p. 198). Es así que, la autora afirma que el erotismo existe como una paradoja que expresa la necesidad de un límite originado por la afirmación de la transgresión y de la transgresión fundada en el límite. Donde el erotismo se construye como una antinomia que devela el binarismo de la oposición y jerarquía de los conceptos que configura el sistema social y de pensamiento occidental (Tornos Urzainki, 2010).

Esta noción de transgresión es relevante para el análisis de la producción estética y cultural en detrimento de la representación social hegemónica de la diferencia. Ya que, en términos de la transgresión, las propuestas artísticas que se analizarán transitan en este ámbito

de lo prohibido y de lo oculto, para modificarlo, “dotándolo de un sentido nuevo que antes no tenía” (Tornos Urzainki, 2010, p. 199).

Desde una perspectiva personal, el aporte que esta investigación significa como registro y análisis de las iniciativas que se llevan a cabo desde el arte y que contribuyen en el tema propuesto, se basa en el constante deseo de comprender y visibilizar este fenómeno artístico, estético y visual, como un campo de estudio en potencia desde la teoría del arte y que está también en beneficio de la continuidad y consolidación de esta práctica artística y social.

En el ámbito de la investigación en el arte, por ejemplo, Borgdoff (2012) señala que en los últimos quince años las dimensiones teóricas, filosóficas de la investigación en el arte, sobre todo en sus aspectos más políticos, se encuentran en constante debate. En la actualidad, menciona, hay un interés mayor por la investigación como reflexión y su interrelación con la práctica artística. Ya no exclusivamente en términos de autopercepción del artista creador, sino cada vez más explícita en contextos sociales e institucionales.

Días (2012) reflexiona al respecto, sobre los diversos aspectos a mejorar en la práctica y en la formación artística. Considera que, a través de la apertura hacia nuevos marcos conceptuales que cuestionen las nociones de poder y conocimiento, así como el debate y la crítica sobre problemas vigentes en la representación racial, de clase, género, sexualidad, etcétera, promovería una mayor comprensión e interés en el arte y su implicancia en la cultura visual como un eje de la investigación cualitativa en el arte o el *Art Based Research*.

Este género reciente, como diseño cualitativo de la investigación basado en las artes, puede ser empleado para los objetivos de investigación que buscan describir, explorar, o descubrir las experiencias metacognitivas sociales, emocionales y otros. (Leavy, 2009; McNiff, 1998; G. Sullivan, 2010). Es considerado por Leavy (2017) como un enfoque transdisciplinario en pos de la construcción de conocimiento a través de la conjunción de los principios de las artes creativas y de los contextos de investigación. De esta manera, la praxis del *Art Based*

Research es un referente contemporáneo y relevante de herramientas metodológicas, que son empleadas en la investigación, en diversas disciplinas y en las fases de investigación como la generación de problemas, análisis, interpretación y representación de datos (Leavy, 2017).

Por este motivo, el diseño de la presente investigación corresponde a una investigación cualitativa. La decisión de optar por este diseño, partió de una indagación previa acerca de lo que se viene realizando desde la investigación en el arte o el *Art Based Research*, como un género reciente y en aumento, que acoge los principios de las artes creativas en la investigación social y que se propone esta investigación (Chilton y Leavy, 2014). Al respecto, uno de los objetivos de muchas investigaciones cualitativas en el *Art Based Research*, es el estudio de las capacidades de oposición, subversivas, de transformación, y de resistencia de las artes para hacer frente a las desigualdades sociales, en particular en el área de la producción y difusión de conocimiento que conduce este tipo de investigación (Leavy, 2011).

Borgdoff (2012) se refiere a la investigación en las artes, como el más controvertido de los tipos de investigación y por lo tanto el más interesante. Debido a su preocupación por la “reflexión en la acción” o, como se entiende en la investigación social, reflexividad, refiriéndose a un tipo de investigación, también cualitativa, donde la investigación no contempla la separación de sujeto y objeto, ni mucho menos una distancia entre el investigador y la práctica artística.

Kogan (2004) añade sobre el concepto de reflexividad, que éste debe entenderse como un espacio de diálogo que nos permita una investigación cuidada que considera la experiencia sensible, cognitiva y hasta corporal como elementos fundacionales del conocimiento en la investigación cualitativa. Ambas perspectivas, nos permiten cuestionar las bases tradicionales por las que se han mirado las producciones estéticas y a los discursos de las personas que las proponen.

En suma, nuestra investigación acerca del potencial de transgresión de la representación social hegemónica de las disidencias sexuales y genéricas desde el arte, busca analizar los enunciados del discurso de artistas, activistas y gestores culturales y las imágenes como registro de las propuestas artístico-visuales en su más amplio espectro, para identificar los intereses actuales de colectividades diversas, y su producción artística en respuesta al régimen heteronormativo y patriarcal que vulnera, sanciona, discrimina las afectividades e identidades no hegemónicas; valiéndose para ello del análisis del discurso y de la producción cultural desde una perspectiva feminista posestructuralista.

1.3. Objetivo

1. Indagar sobre la producción artística visual reciente en el Perú alrededor de la diversidad sexual entre los años 2000 y 2015, que surge como un mecanismo de resistencia, y cuestiona los sistemas de representación hegemónicos que sitúan disidencia sexual y genérica en la marginalización y en el no reconocimiento de sus derechos.

1.4. Hipótesis y preguntas

- Hipótesis 1: La práctica artística y el activismo político peruano, alrededor de la diversidad sexual, han pasado por un proceso de transformación a inicios de los dos mil, donde la incidencia de ambos ámbitos se ve entrelazada, debido a los cambios existentes en los modelos económicos y de producción estética y cultural. Por lo cual, existen y continúan conformándose espacios y colectividades no convencionales donde priman los vínculos afectivos para generar propuestas artísticas, en las que se observa una inmanente presencia del cuerpo y la sexualidad dirigidos a la producción de nuevos

sentidos sobre los mismos, y que cuestionan la naturaleza construida e inapelable de la relación sexo/género con una única posibilidad afectiva heterosexual, lo cual refleja el trabajo de estos nuevos espacios por incidir en la representación social hegemónica de la diversidad sexual en el Perú. Este trabajo de incidencia del arte sobre la representación social hegemónica, ocurre a partir del entendimiento de los mecanismos con los que operan los sistemas de representación y haciendo uso de los mismos para cuestionar y transformar sus supuestos.

1. ¿Cómo y por qué, desde el año dos mil aproximadamente, se han ido transformando la práctica artística y el activismo político peruano alrededor de la diversidad sexual en nuevas y diversas formas, y espacios de transgresión, donde priman los vínculos, lazos afectivos y creativos como modos de producción?
2. ¿De qué recursos artísticos, estéticos y visuales se valen, quienes las proponen, para cuestionar el sistema de representación hegemónico, así como las estructuras de opresión que constituyen discursos de odio hacia la población LGBTIQ+ en el Perú?

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

2.1.Marco Teórico

Para empezar a vislumbrar posibles respuestas a las preguntas que se plantea la presente investigación, he considerado pertinente partir de la discusión acerca de los modos de representación desde la teoría estética. La cual evidencia cómo el modo de representación o lo que se ha entendido por representación desde el arte, ha tenido en el camino transformaciones bastante complejas. Por ejemplo, si en el modernismo en el arte se privilegiaba el orden figurativo, es decir un modo de representación orientado a la imposición de formas, géneros y temas sobre la materia, a través de un conjunto de normas y jerarquías, para Rancière (2010) el paradigma de representación que predomina actualmente se caracteriza por un régimen estético que ha superado al anterior cuestionando 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.

En tanto el paradigma actual, de acuerdo con el autor, ha diluido las fronteras entre lo que es y no es arte posibilitando su autonomía y vinculación en el ámbito político, lo estético se vuelve un aspecto común entre arte y política donde es 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 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).

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 de 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. Para la autora, si retomamos el sistema de representación generado por el modernismo entendemos que su resultado más emblemático es la institución del lenguaje, y en función de los aportes de la filosofía post estructuralista que emplea de Deleuze y Rancière, se desprende la idea de 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 adición, para Bertha Pérez (2012) a partir de los aportes de la teoría estética de Adorno, esto nos permite constatar que de alguna manera el arte contemporáneo ha trascendido o dejado de lado los modelos convencionales de representación y expresión, y por ende un rechazo a las acepciones de ‘verdad’ como correspondencia y de libertad como autonomía individual. De acuerdo con la autora, para Adorno el arte es un lugar idóneo para la crítica, ya que se caracteriza por su facultad crítica de visibilizar las estructuras que sitúan a las personas en una subjetividad normada, barrando con la ilusión de la individualidad o autonomía. De ahí, que el arte contemporáneo y quienes lo producen hayan cuestionado el lugar de los objetos y los discursos para cuestionar tanto el sistema de representación en la modernidad como de las estructuras de dominación que acontecen.

Si el desplazamiento de las formas de hacer en el arte contemporáneo implica un uso diverso de los sistemas de lenguaje y representación, para realizar una crítica cultural adecuada que se aproxime a fenómenos estéticos en la actualidad, es necesario valerse de diferentes

ramas de producción de conocimiento con este fin. Es por ello, que entre los enfoques aplicados para responder a la pregunta sobre el proceso de transgresión de la representación social hegemónica de la diversidad sexual en el Perú, se encuentran: el enfoque construccionista de la representación social (Hall, 1997; Spivak, 2011) y el posestructuralista (Carpintero, 2013; Kogan, 2007; Foucault, 2010; Barthes, 1987), con los cuales se priorizará abordar el sistema de representación, la producción social de sentido, la agencia del sujeto y su producción estética, frente al régimen de subjetivación. Asimismo, el enfoque de género (Butler, 2002; Sedgwick, 1999; De Lauretis, 2010; Coll-Planas, 2012) nos provee de herramientas analíticas relevantes para analizar los discursos y la producción artística en el marco de los cuestionamientos alrededor del sistema sexo/género y los modos de producción cultural, esto, en la medida en que el grupo de estudio y sus propuestas discuten el binarismo de género, la heteronormatividad y los modos de producción artística socialmente aceptados.

Para situar la manera en que esta investigación se ha aproximado a la información recabada y al grupo de estudio, hemos empleado dos conceptualizaciones alrededor de la representación desde las ciencias sociales. En términos de Hall (2001), entendemos al ‘sistema de representación’ como la producción de sentido a través del lenguaje. Esto se produce a través de la utilización de signos organizados en los lenguajes, empleados para simbolizar y referirnos a cosas, objetos e ideas abstractas. Asimismo, este sistema no funciona en correspondencia al mundo real, en tanto el lenguaje no lo refleja de manera adecuada. Por su parte, Spivak (2011) teoriza alrededor de los procesos de enunciación desde la subalternidad, en el marco de un proceso de encubrimiento intencional de la discontinuidad que implica la ‘representación’ por parte del sujeto privilegiado académico. Siendo crítica a las propuestas teóricas, principalmente de Foucault y Deleuze, se cuestiona acerca de los límites de sus formulaciones, en tanto, promueven la asimetría propia del positivismo entre sujeto y objeto de estudio, expropiando la experiencia y la realidad de las personas. Ambos acercamientos en diálogo nos dan una idea

clara acerca de la complejidad de los procesos de representación, ya que los diversos sistemas de significación son arbitrarios y contruidos por una conveniencia social. En otras palabras, los mecanismos de representación pueden analizarse para dar cuenta de la producción de sentido empleado por las artes, pero también, pueden emplearse para generar una ‘verdad’ sobre la acción de los sujetos, valiéndose de la posición privilegiada que supone el teórico, pero que enmudece la experiencia de los mismos. Al respecto, cabe recalcar que los intereses de la presente investigación se enfocan en darle importancia ante todo a la experiencia de las personas involucradas y sus voces.

El ‘enfoque construccionista de la representación’, nos aproxima a los discursos y propuestas estéticas del grupo de estudio a partir del ‘trabajo’ de la representación, es decir, el ejercicio de producción de sentido a través del proceso de significación. Este enfoque reconoce el carácter público y social del lenguaje, en tanto la construcción de sentido a través de los sistemas de representación (conceptos y signos), se encuentra inscrita en la lengua. Asimismo, diferencia lo material de las prácticas simbólicas, ya que en la última los sujetos “usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo” (Hall, 2001, p. 454-455).

Del enfoque construccionista, se desprenden dos variantes empleadas para el análisis, el ‘enfoque semiótico’ y el ‘enfoque discursivo’. De acuerdo con Hall (2001) el ‘enfoque semiótico’, en términos generales, es un método para analizar las representaciones visuales y la producción de sentido que conllevan. Éste se centra en los objetos y prácticas culturales como portadores de sentido, ya que dependen de este, emplean signos, operan como el lenguaje y pueden ser decodificados a partir de los conceptos lingüísticos de Saussure. Entre los cuales se encuentran conceptos útiles para el análisis, como: significante, significado, lengua y habla. Los signos, que son parte del lenguaje, se dividen en significante y significado, corresponden

a forma e idea respectivamente, y pueden traducirse en una relación fijada por los códigos culturales y lingüísticos; donde una imagen (significante), desencadena un concepto en nosotros (significado), como parte de la producción de sentido que sostiene la representación y que se encuentra sujeta a cambios históricos. Asimismo, el lenguaje se divide en la lengua entendida como las reglas y códigos propios del sistema lingüístico como medio de comunicación, y en el habla como “los actos particulares de hablar o de escribir, o de pintar, que, usando la estructura y reglas de la lengua, son producidos por el hablante o escritor actual” (p. 461).

Otro concepto útil y complejo para el análisis que introduciré en el marco del enfoque semiótico para analizar la producción cultural, 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.

Por ejemplo, Josephine Tavolara (2017), tomando como referencia una afirmación de Slavoj Žižek sobre la noción de diferencia sexual lacaniana, señala que Žižek entiende que para el psicoanálisis lacaniano existe un vínculo entre la diferencia sexual, provista por el dimorfismo sexual, y el lenguaje, ya que esa conexión instala la subjetividad en el mundo simbólico, el cual a su vez estaría constituido por la diferencia sexual. De esta manera, la sexualidad humana se instala a través del lenguaje bajo la primacía del falo en el ámbito simbólico (Kristeva, 1981; Lévy, 2005).

De acuerdo a lo expresado, 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, el lenguaje al ser incapaz de darle sentido a todo, devela la existencia de una falla en esa estructura, por lo cual, la subjetividad resultante es barrada o castrada. Asimismo, señala que hay momentos en que el lenguaje se resiste a la castración. Esa resistencia es definida por Lacan 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. 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 salidas 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 la población LGTBIQ+, 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).

Por otro lado, el ‘enfoque discursivo’ desarrollado por Hall (2001), toma como principal referente los aportes de Foucault, el cual, afirma que el discurso como producción de conocimiento se encuentra marcado por las relaciones de saber/poder determinadas por la construcción de un ‘régimen de verdad’, proceso por el cual el discurso determina al sujeto y el lugar desde el cual se enuncia. En otras palabras, el discurso produce sujetos que encarnan los roles y atributos que esperamos cumplan de acuerdo a su definición inscrita en un contexto histórico particular, pero a su vez, el discurso produce un lugar para el sujeto desde el cual su experiencia y sentido específicos devienen sentido y son portadores de conocimiento. Discursos que deben ser entendidos desde el lugar de enunciación de los sujetos.

De este enfoque se desprenden conceptos relevantes para el análisis, tales como: subjetividad, locus y discurso. Por ‘subjetividad’ Jaime (2015) señala que ésta no debe entenderse exclusivamente como un espacio íntimo y personal, sino como un espacio de interacción de diversos planos entretejidos por el poder y regulados por sus relaciones. Donde la subjetividad es el resultado de la configuración de una ‘geopolítica del ser’, que busca redefinir la subjetividad, donde el cuerpo entre otros planos, es un campo de acción privilegiado. Respecto a la noción de ‘locus’, el autor la define como una de las categorías más significativas en la conformación de una perspectiva geopolítica, porque define los límites de la soberanía de los sujetos sobre sí mismos y en relación a la política de su comunidad, que a su vez implica la conformación de una economía política social y corporal, donde el cuerpo se configura como un lugar donde opera la hegemonía. Donde “las relaciones de poder constituyen espacios donde se encuentran diversos actores y estrategias con el fin de instalar una racionalidad que busca legitimación dentro de una comunidad política” (Jaime, 2013, p.

95). Finalmente, el ‘discurso’ es definido por el autor como un aparato normativo de significación, “el cual teje sentido a través de la incorporación de dispositivos en el cuerpo/subjetividad de las personas, y sobre los cuales se establecen prácticas sociales y prácticas de conocimiento” (Jaime, 2015, p. 30). De esta manera, tomamos de esta afirmación, que la imagen y el enunciado entendidos como discurso, exigen que el análisis busque visibilizar los mecanismos y estrategias de exclusión dentro del proceso de producción de la imagen, comprendiendo la historia no como una verdad única o universal, sino construida sobre el contexto de una lucha de poderes.

Por su parte, del ‘enfoque postestructuralista’ obtenemos las nociones de ‘*corposubjetividad*’ y ‘muerte del autor’ para el análisis. Enrique Carpintero (2013) ha definido la *corposubjetividad* desde el psicoanálisis, que nos permite entender a la subjetividad como una estructura subjetiva que organiza el cuerpo y su agencia con una determinada cultura. Y que estaría conformada por un entramado de tres aparatos que el autor identifica como: el aparato psíquico, con las leyes del proceso primario y secundario; el aparato orgánico, con las leyes de la fisicoquímica y la anatomofisiología y el aparato cultural, con las leyes económicas, políticas y sociales. Bajo esta perspectiva, ni el cuerpo sostiene lo psíquico, ni la cultura se encuentra solo por fuera, en todo caso, el cuerpo se constituye a partir de la interrelación de los tres aparatos descritos, y la subjetividad resulta de este proceso intersubjetivo. Es así que, podemos entender la *corposubjetividad* como “síntoma social” resultado de un conjunto de operaciones sociales, cuyo origen primigenio proviene de la instauración del dimorfismo sexual provisto por el sistema sexo/género del encuentro entre Europa y Latinoamérica. En otras palabras, dicha acepción rompe con la idea de que el cuerpo es un hecho aislado al sujeto, lo cual posibilita empezar a pensar los productos culturales como una relación integrada a las relaciones sociales. Liuba Kogan (2007), para lo mencionado, emplea la acepción de ‘cuerpo vivido’, en contraposición a las aproximaciones convencionales al cuerpo que se han

privilegiado en la investigación: como sistema orgánico, instrumento, recipiente, etcétera. Dicha acepción se ha construido con los aportes de Merleau-Ponty, Ricoeur y Husserl y ha sido influenciada por la tradición filosófica que la definen como la fundición de la cotidianidad de la experiencia del cuerpo y la conciencia del sí, en otras palabras, ser y sentir a partir del cuerpo. Para la autora la emergencia de esta categoría desde el sentido antropológico del cuerpo y la personalidad, nos posibilita entender la presencia y la experiencia del cuerpo como parte de la subjetividad, donde la condición material del cuerpo para la existencia, actúa como una “base de operaciones” o locus de enunciación y acción, y está colmado de significado. De esta manera, para Kogan (2007) el concepto de cuerpo vivido, va más allá de lo biológico sin prescindir de ello, y los sujetos pueden ser entendidos también desde “su capacidad de creatividad, negociación y resistencia frente a los mandatos culturales o institucionales: el yo se materializaría a partir de la capacidad de agencia de los individuos” y “como un ser performativo, donde la acción social y la iteración de ella, generaría la posibilidad de actualizar y recrear los mandatos culturales y la identidad del yo, en la actuación misma” (Kogan, 2007, p. 16-17).

En lo que respecta la noción de la ‘muerte del autor’, Foucault (2010) se pregunta respecto a la figura del “autor” como creador, cuyo significado se ha construido como una individualización reconocida en la historia de la generación de las ideas y conocimientos en la filosofía, en las ciencias, etcétera, desde una perspectiva androcéntrica. Afirma que esta producción individual que surge de la idea del autor, actualmente se ha desprendido de la expresión. En otras palabras, no se halla en la interioridad de sí misma sino en lo que se encuentra fuera de ésta, ya que la “regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega” (Foucault, 2010, p. 8). De acuerdo con lo propuesto, se puede inferir que la producción artística no se encuentra aislada a una individualidad, sino que se encuentra

propiamente enlazada con fenómenos sociales, un posicionamiento encarnado del sujeto y determinantes sociales. En adición, Foucault (2010) relaciona esto con el ‘nombre de autor’, el cual no se refiere a un nombre propio, sino, “manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura” (Foucault, 2010, p. 15). En adición, Barthes (1987) afirma que nuestra idea de autor proviene de la modernidad y ha sido construida por la sociedad como efecto del descubrimiento del prestigio del sujeto y su individualidad. De ahí que, el positivismo y el capitalismo hayan influenciado en la importancia que actualmente se le otorga a la persona del autor. Sin embargo, el texto o la producción de ese proceso debe entenderse como un “espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987, p. 68). Con dichos aportes es posible entender la producción estética, a partir de la noción de “la muerte del autor” como un proceso en el cual se trasciende el nombre propio para pensar el lugar de enunciación de quien produce, su discurso y su colocación en el ámbito de la subjetividad, que son relevantes para comprender las dimensiones que implican la producción estética desde la subalternidad.

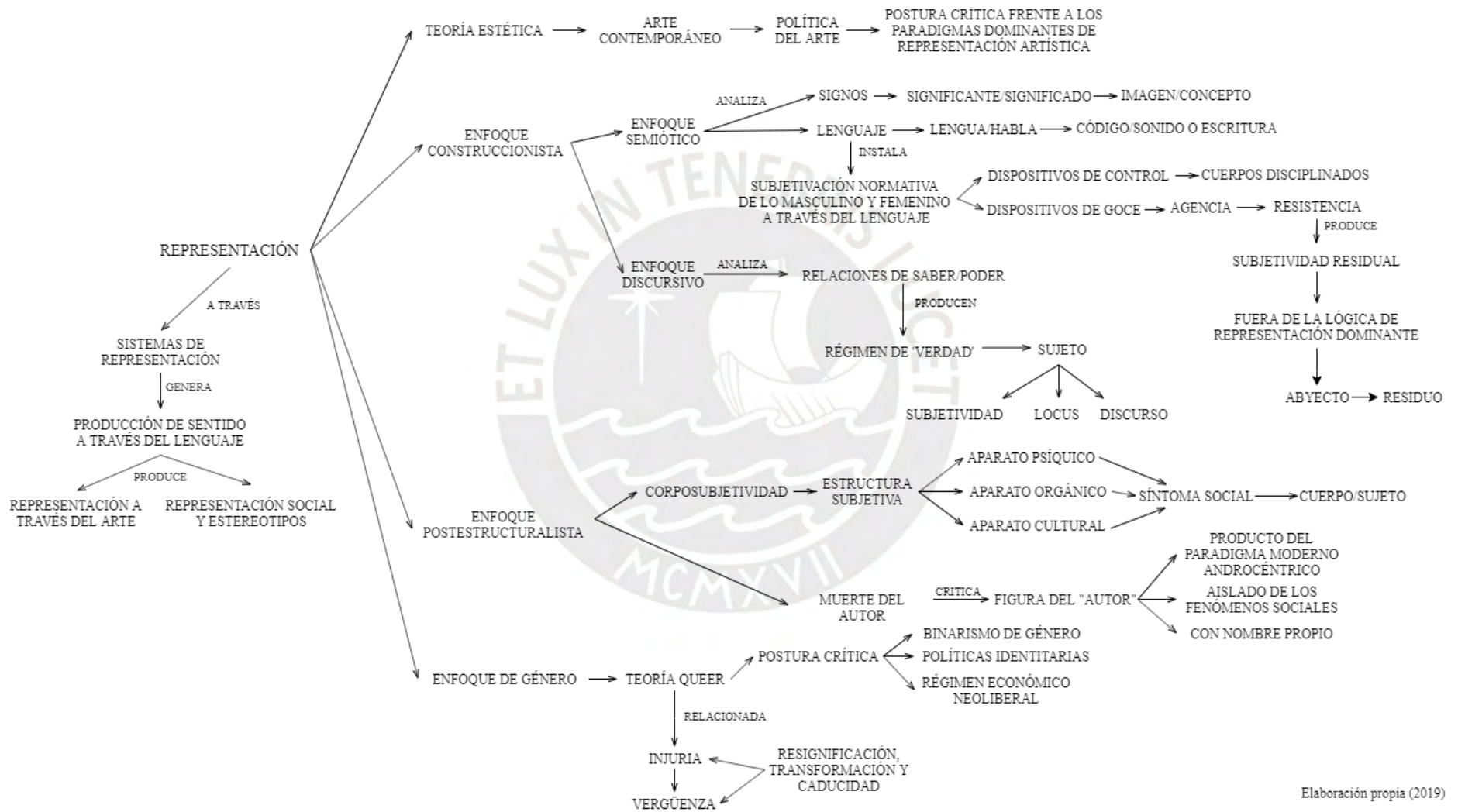
Posteriormente, del ‘enfoque de género’, la ‘teoría *queer*’ (Butler, 2002; Sedgwick, 1999; De Lauretis, 2010) nos permite analizar las narrativas, discursos y producciones artísticas del grupo de estudio sin asumir categorías y roles determinados por el régimen heterosexual ni por el binarismo de género. Tomando en cuenta que el activismo alrededor de esta teoría, nace en respuesta, entre otras cosas, a “la crisis del sida, la crisis del feminismo heterocentrado, blanco y colonial, y la crisis cultural derivada de la asimilación por el sistema capitalista de la incipiente cultura gay” (Sáez, 2005, p. 67), en otras palabras, para el caso peruano este nace como reacción a la institucionalización, etnocentrismo y androcentrismo que ha permeado parte de la historia del activismo disidente el Perú. En adición, De Lauretis (2010) menciona

que lo *queer* refleja un esfuerzo por deslindarse de las oposiciones binarias que se han enquistado en la lógica de representación de gays y lesbianas, para problematizarlas, transgredirlas y trascenderlas. Asimismo, desde este enfoque podemos aproximarnos a las posibilidades productivas y agenciales alrededor de la injuria, que son empleadas por las colectividades que se enuncian desde la afectividad, en contraposición a las lógicas del poder a través del arte. Como señala Sedgwick (1999), lo *queer* se configura en aquella persona o comunidad atraída o marcada por la vergüenza en contraste con la noción universalizada de orgullo, como una suerte de desplazamiento crítico de las políticas identitarias, que al momento habían representado a la comunidad LGTBIQ+. De esta manera, lo *queer* se estructura como una posición afectiva, política, ambivalente y difusa que se moviliza a partir de la vergüenza.

Por su parte, Butler (2002) rescata la potencialidad del término por la movilización que implica la reivindicación del insulto. Sin embargo, señala, es limitante al ser una palabra anglosajona. Ambos aspectos reflejan que dicha noción no puede asumirse como una acepción monolítica, ya que su concepción prescribe su continua transformación y expiración. En suma, dicho enfoque se presenta como una categoría inclusiva y antiesencialista, abierta a agrupar personas con sexos, géneros y sexualidades no normativos, para contrarrestar lo que Coll-Planas (2012) denomina: “el cáncer identitario de gran parte del activismo y cultura gay/lésbica y feminista, en los que etiquetas como gay, mujer o lesbiana se dan por descontadas y se viven como realidades esenciales e inmodificables” (p. 53).

Finalmente, para visualizar los enfoques y categorías que orientaron la presente investigación, lo mencionado se resume en el ‘Gráfico 1: Marco Analítico’:

Gráfico I: Marco Analítico



Elaboración propia (2019)

2.2.Marco Metodológico

El diseño de la presente investigación corresponde a una investigación cualitativa. Para Kogan (2004) la perspectiva cualitativa permite abordar los datos 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 busca, en términos generales, profundizar en la producción de sentido a partir de los discursos de las personas.

En adición, la autora señala que la metodología cualitativa ha abierto un espacio multidisciplinario que invita a diversas ramas profesionales, lo cual aporta una gran riqueza a la producción de esta índole. No obstante, también genera una serie de efectos contraproducentes para quienes optan por este diseño, como la amplia gama de posibilidades para abordar el análisis del problema (Salgado, 2007).

Para tal efecto, se empleó el enfoque fenomenológico, a partir del análisis discursivo de la entrevista. Para Salgado (2007), los diseños fenomenológicos tienen como base las experiencias subjetivas de las personas que participan del estudio. La autora, tomando como referencia a Croswell (1998), Alvarez-Gayou (2003) y Mertens (2005), señala que la fenomenología proyecta la descripción y entendimiento de los fenómenos desde el punto de vista de cada participante y desde una perspectiva construida colectivamente (desde la intuición e imaginación de quien investiga y desde las entrevistas, grupos de enfoque y recolección de información), a partir del análisis de temáticas particulares y sus discursos (situados a nivel

temporal, corporal y contextual) para aprehender experiencias cotidianas y excepcionales y para la búsqueda de significados.

Para complementar dicha perspectiva, se tomó como referente el *Art Based Research*. Un género reciente y en aumento de la investigación desde las artes que acoge los principios de las artes creativas en la investigación social (Chilton y Leavy, 2014). De esta manera, el diseño cualitativo de la investigación basado en las artes, puede ser empleado para los objetivos de investigación que buscan describir, explorar, o descubrir las experiencias metacognitivas sociales, emocionales y otros (Leavy, 2009; McNiff, 1998; G. Sullivan, 2010); y es un referente relevante de herramientas metodológicas para la investigación en diversas disciplinas para la generación de problemas, análisis, interpretación y representación de datos (Leavy, 2017).

Asimismo, para el trabajo conjunto con l*s participantes, se han tomado como base los aportes de la crítica feminista en la producción de conocimiento y como modelo de crítica cultural (Richard, 2009). La cual, se ha dedicado al proyecto de flexibilizar la ciencia de una manera más adecuada a sus intereses, en tanto busca cuestionar la objetivación tradicional de quienes participan de la investigación, para transformar esta relación inequitativa en un diálogo horizontal. En palabras de Haraway (1991), su interés radica en construir “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (p. 323).

A su vez, la autora menciona que los aportes de la producción científica, académica, artística, etcétera, desde una perspectiva feminista, deben apostar por una narrativa que tome al cuerpo como actor principal de la experiencia, de quien investiga como de quien informa, para estos propósitos. Si la determinación del lenguaje pasa por el cuerpo, es imperativo para la autora develar las transparencias que sitúan a los cuerpos involucrados de manera que se puedan desbaratar los determinantes de la objetividad científica tradicional para incorporar en la práctica una objetividad feminista. Así, para la autora, una imparcialidad apasionada

deviene en la producción de conocimientos situados, que requieren también que el objeto del conocimiento sea representado como actor y como agente, es decir desde una posición activa y no subyugada (Haraway, 1991). Dicha perspectiva nos permite visibilizar las voces y testimonios que brindan los participantes para responder nuestros interrogantes y cómo el diálogo con quien los propone, permite la producción colectiva de conocimiento. A su vez, nos exige aproximarnos a quienes participan de la investigación a partir de herramientas de recolección y análisis de información desarrolladas para con ell*s, y desde una actitud reflexiva y crítica con nuestra posición privilegiada para reducir las asimetrías entre las partes.

2.2.1. Participantes

En principio, para responder a las interrogantes planteadas se trabajó con una muestra teórica. Para Kogan (2010) dicho muestreo teórico tiene como propósito la emergencia teórica y no la verificación de hechos. Es decir, se trabajó en conjunto con personas diversas a nivel de proveniencia, edades, clase, género y orientación sexual, para la investigación y sin una teoría preconcebida. Para ello, se realizó una elección directa intencional de personas bajo el criterio de que permitieran discutir proposiciones teóricas como informantes y saturando la muestra a medida que transcurrió la investigación. Lo cual permitió la formulación de categorías de análisis, es decir, unidades de información, en el transcurso de la investigación (Kogan, 2010). Esta selección se realizó a partir de un mapeo en conjunto con jóvenes activistas de la diversidad sexual, como Verónica Ferrari y Miguel Ángel Cuba, y de la búsqueda de información en fuentes bibliográficas, sobre artistas vinculad*s al activismo LGTBIQ+ peruano, cuyas trayectorias como artistas o activistas hubiesen transitado por ambas esferas y que a su vez hayan existido o existieran nexos entre est*s, entre los años 2000 y 2015, fecha en la que inició la investigación. A su vez, se solicitó la recomendación de l*s participantes

para identificar casos de personas conocidas que compartieran sus cualidades y que consideraran podrían estar interesad*s en el tema, de acuerdo con la tipología “Bola de nieve” de Miles y Huberman (2000).

Si bien, se buscó saturar la muestra de manera que posibilitara la flexibilidad en la formulación de categorías emergentes durante la investigación, de acuerdo a lo propuesto por Kogan (2010), el número de participantes de la muestra llegó a 18, resultando en una cantidad de información amplia y repetitiva. Por ello, la muestra se delimitó a 11 participantes, entre jóvenes y adult*s artistas, activistas y gestores culturales, con identidades y orientaciones sexuales diversas, residentes de las ciudades de Lima, Iquitos y Arequipa, (Ver “ANEXO A: Tablas de participantes de acuerdo a su residencia y actividad”). Los criterios para la delimitación de la muestra se establecieron en función a incluir los testimonios que profundizaran con mayor detalle los temas abordados, y a mantener la diversidad del grupo de estudio.

Del total de participantes-en adelante, grupo de estudio-, tod*s (11) realizaron o participaron de alguna expresión, creación artística o visual con una temática afín a la diversidad sexual. El 64% de participantes de este grupo contaban con formación académica en arte, el 36% tenía formación y conocimientos en arte de manera autodidacta, el 36% había participado en algún colectivo, el 64% pertenecía actualmente a alguno y el 27 % eran gestor*s culturales. Cabe aclarar, que el grupo de estudio no cuenta con roles únicos, es por ello que los porcentajes descritos no suman el cien por ciento, sino que reflejan la multiplicidad de roles de los participantes. De tal manera que, la mayoría de los participantes contaban con experiencias y actividades mixtas, por ejemplo, 3 participantes que pertenecían al momento a colectivas de activismo político sobre diversidad sexual y otr*s 3 con experiencia en activismo político, contaban con formación académica en arte. Asimismo, l*s miembr*s del grupo de estudio fueron escogid*s al identificar su trayectoria y contribución en la producción artístico-visual a

nivel individual y colectivo, vinculada al activismo político sobre la temática expuesta, y a través de la investigación previa del fenómeno de estudio.

2.2.2. Instrumentos

Para objetivos de este modelo de investigación, se utilizaron guías de entrevista, de acuerdo a los perfiles de l*s entrevistad*s. Se construyeron un total de 4 guías de entrevista semiestructuradas (Ver “ANEXO B: Guías de entrevista por perfil”), basadas en los perfiles de “activistas/artistas autodidactas”, “artistas”, “gestor*s culturales” y “participantes activistas en prácticas artísticas”, y en el estado de la cuestión del fenómeno a abordar. Este instrumento, en sus cuatro versiones cuenta con áreas afines y distintas preguntas, ordenadas de tal forma que, quien entrevista puede añadir preguntas nuevas o rediseñar las propuestas con el propósito de precisar u obtener mayor información sobre el tema a investigar.

El objetivo de la entrevista individual, que se realizó al grupo de estudio, consistió en profundizar en los aportes y discursos de cada un* de l*s entrevistad*s sobre su rol y su quehacer en relación al activismo, el arte, los derechos humanos y las disidencias genéricas y sexuales. Cabe señalar que las guías de entrevista tuvieron revisiones previas a la versión final. Ésta fue piloteada por un par símil al perfil de l*s entrevistados y revisada por una artista investigadora experta en el tema, con el objetivo de asegurar su adecuación al fenómeno que se exploró y a los objetivos de la investigación (Benavides y Gómez-Restrepo, 2005).

Asimismo, en el desarrollo de la investigación se previó la gestión de un espacio experimental para la producción artística: “Arterisc*: exploración y producción artística LGTBIQ”, el cual, se realizó a mediados del 2016 y tuvo como objetivo experimentar en metodologías de creación colectiva y relacional para la realización de propuestas artístico visuales que vincularan la problemática alrededor de los derechos humanos y el reconocimiento

de la diversidad sexual. Para el cual se hizo una convocatoria libre a artistas y activistas en Lima. Caber señalar, que los hallazgos obtenidos a partir de la entrevista grupal realizada a tres participantes del taller no forman parte de la presente, ya que los resultados escaparon de las preguntas. Sin embargo, el taller fue un espacio propicio para la observación de los diálogos y debates que se llevaron a cabo para la producción artística colectiva, evidenciándose los discursos del grupo conformado por algún*s de l*s participantes de esta investigación.

2.2.3. Consideraciones éticas

Tomando en cuenta los cinco principios éticos de la investigación (Comité de ética PUCP S/f), tod*s l*s participantes firmaron un consentimiento informado (Ver “ANEXO C: Protocolo de Consentimiento Informado Para Participantes”), 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 la seguridad de l*s participantes. Cabe resaltar, que para el fenómeno estudiado la confidencialidad de la identidad de l*s participantes ha sido parcialmente aplicada, ya que la producción cultural y los discursos de los mism*s se inscriben voluntariamente en el debate público. En su lugar, se han empleado los nombres artísticos o de pila y se ha evitado mencionar detalles personales que puedan incurrir en divulgar la privacidad de los mism*s. Para el caso de las entrevistas realizadas a distancia, se cuenta con el consentimiento en audio bajo las mismas pautas mencionadas.

2.2.4. Procedimiento

Para el procedimiento de la investigación, se hizo contacto con l*s participantes, a través de correos electrónicos, mensajes en redes sociales y a través de la referencia de conocid*s

comunes, mencionando los objetivos de la investigación y los procedimientos para recoger sus testimonios, para determinar su interés en participar. Luego de obtener su consentimiento se procedió a entablar una reunión con cada un* para una entrevista personal, donde previamente se reiteró la información anterior y se enfatizó en los contenidos del formato de consentimiento informado para validar nuevamente su interés en participar. Asimismo, al inicio de la recolección de información a partir de entrevistas individuales, se realizó un viaje a la ciudad de Iquitos a finales del 2015, al identificarse esta localidad como un importante foco de activismo, incidencia política sobre los derechos humanos LGTBIQ+ (Gobierno Regional de Loreto, 2012) y en relación al arte (Vidarte, 2017), de una amplia gama de colectivos vinculados con los colectivos en Lima.

Acto seguido, se transcribieron las entrevistas. En una primera etapa de análisis de las 18 entrevistas realizadas, en estas se identificaron manualmente las categorías principales, luego por criterios de saturación, éstas se delimitaron a 11 entrevistas representativas a analizar. Para un análisis detallado de la información vertida en las entrevistas se utilizó el *Atlas.ti* como software de análisis de datos cualitativos que facilitó la interpretación de la cantidad en número y de información recolectada en las entrevistas seleccionadas (Cuevas Romo, Méndez Valencia, & Hernández Sampieri, 2014).

En adición, en el marco de una investigación cualitativa, la triangulación se refiere al uso de diversas estrategias para estudiar un mismo fenómeno, en este caso, en adición a la información brindada en las entrevistas se consultaron diversas fuentes primarias. Es así, que la triangulación permite visualizar un problema desde diferentes perspectivas, así como aumentar la validez y consistencia de los hallazgos (Miles & Huberman, 2000).

Posteriormente, las temáticas identificadas se agruparon en tres dimensiones: 1) *Arte, activismos y diversidad sexual*, 2) *revuelta a la representación social desde el arte: experiencias en el contexto peruano*, y 3) *la práctica artística colectiva, comunitaria e*

interdisciplinaria: nuevos horizontes creativos. En la primera dimensión *Arte, activismos y diversidad sexual* se desprenden los temas: a) *nociones y conceptos entre arte y activismo*, y b) *agenda política y social de los movimientos LGTBIQ+*. En la segunda dimensión *Revolta a la representación social desde el arte*, se encuentran los temas: a) *análisis de la producción artística visual: proceso de representación desde la diferencia*, b) *trascendencia y aportes sociales de la producción artística visual y la representación en el arte: dispositivos de agencia y reversión*, y c) *la representación en el arte: dispositivos de agencia y reversión*. Por último, en la tercera dimensión *La práctica artística colectiva, comunitaria e interdisciplinaria: nuevos horizontes creativos*, se abordan los temas: a) *conformación de vínculos afectivos, creativos y políticos orientados a la creación*, y b) *memorias a Paul Flores, “Ana Paula”*. Cabe resaltar, que los enfoques y categorías empleados para el análisis, desarrollados con anterioridad, son transversales a estas dimensiones.

Finalmente, los resultados del análisis fueron socializados con una artista investigadora experta en el tema, Alejandra Ballón; con una psicóloga clínica con experiencia en análisis de datos por categorías, Olenka Retiz; y se corroboró la información con un* representante de la población entrevistada, Ibrain Cerebros.

CAPÍTULO III: ANALISIS DE RESULTADOS

3.1. Arte, Activismos y diversidad sexual en el Perú

Como se ha mencionado, el trabajo de los movimientos sociales en el Perú alrededor de la diversidad sexual, ha logrado en cierta medida poner en la agenda política del Estado, sus principales preocupaciones referentes a la situación de violencia y discriminación sistemática de la población LGTBIQ+. En los siguientes apartados se analizarán los discursos del grupo de estudio alrededor de las preocupaciones recientes del activismo alrededor de la diversidad sexual, la incidencia social y política del arte alrededor de esos temas

3.1.1. Nociones y conceptos entre arte y activismo

En esta sección se analizaron los testimonios que abordan la relación entre los conceptos de arte y activismo, así como el híbrido *artivismo* que surge en la teoría de las artes como un híbrido entre ambas prácticas, y como una palabra que busca describir a un conjunto de manifestaciones artístico visuales vinculadas a luchas sociales contextualizadas. En este subcapítulo, los enunciados describen el surgimiento del vínculo entre ambos conceptos y cómo esto corresponde a la emergencia de luchas sociales y otros nuevos mecanismos de concientización y sensibilización.

Entre las nociones de activismo expresadas, muchas están centradas en describir el concepto a través de percepciones personales, formuladas a partir de experiencias en el trabajo con colectivos y participaciones en el pasado y presente en agrupaciones activistas, así como en prácticas artísticas afines.

De hecho, cuando estábamos en el colectivo, colectivo ContraNaturas, una de las cosas que nos unió era que sentíamos que necesitábamos organizarnos para generar algunas propuestas que puedan incidir en unos temas en particular, después una propuesta ciudadana en la medida que la política no solamente la entendemos es como la mayoría lo entiende como lo tradicional o partidaria, sino que la política está en cada acto humano que se hace. Entonces... para nosotros el activismo significaba visibilizar algunos temas que por fuerza de costumbre la gente no suele ver o no suele reflexionar sobre ellos y en la medida en que no se promuevan algunas, como algo que incentive a que la gente lo vea, lo reflexione pues los cambios son muy lentos, en este sentido creo que un activista genera cambios, genera transformación, genera impacto a partir de sus vivencias o una causa personal. (Jossy, activista, 2016)

De acuerdo con Jossy¹, la producción cultural que deviene de la experiencia en los colectivos, empieza a materializarse por una necesidad de visibilización y reflexión, teniendo como efecto la organización y realización de propuestas de un “arte activista” como el “nuevo género de arte público”, que, de acuerdo a lo mencionado por Vieira (2007), puede ser considerado un replanteamiento de la noción de espacio público, ya que las propuestas integran con mayor fluidez el contexto social. Estas nociones, rescatan el vínculo con la acción política y de incidencia social que se busca en el trabajo a través de los colectivos y agrupaciones orientadas a encausar y legitimar luchas a nivel social. Sin embargo, también se construyen a partir de enfoques íntimos y personales propios de la experiencia y desarrollo individual al que suele orientarse el trabajo del artista:

¹ Jossy Cárdenas es un* de las activistas fundadoras del Colectivo ContraNaturas, caracterizada por ser una colectiva de corte contracultural, en relación a los movimientos de la diversidad sexual a inicios de los años dos mil. Ya que trataban temáticas alrededor de la sexualidad, la población trans en Lima, el VIH, etcétera, y empleaban el arte para estos fines. Asimismo, señaló en la entrevista, contar con formación en comunicación y en teatro por su pertenencia al Grupo de Teatro Maguey.

Siento que la movilización parte de algo muy fuerte porque este interés personal te va a dar a entender que tus deseos son deseos contruidos por una sociedad, toda tu movilidad va a ser colectivo, conoces a otro, dentro del arte pasa lo mismo. En el activismo, la lucha social parte de reconocer tus necesidades y cómo tus necesidades están supeditadas a tu posición, al espacio que ocupas. Hay personas que hemos estudiado en la universidad que tenemos privilegios, tú eres mujer yo hombre, mi espacio de maricono, tu espacio de persona *queer*, siempre es diferente la posición en el que tu cuerpo te va a hacer moverte, siento que en el arte debes partir de tus necesidades y cómo tus necesidades no se pueden sobreponer a las necesidades de otras personas, porque las de otros también pueden ser tus necesidades, siento que debe haber un consenso y eso no pasa mucho. (Ibrain Cerebros, artista, 2016)

Es interesante cómo Ibrain Cerebros² entiende este fenómeno a partir de la interrelación entre las experiencias que movilizan su producción artística con problemáticas y demandas sociales. Esto podría estar relacionado con la relación entre la producción estética alrededor de la disidencia y los procesos personales de deconstrucción, vinculados, por un lado, al reconocimiento de una estructura social que determina los cuerpos, afectos y deseos, y por otro, a la comprensión de su impacto en la subjetividad y en el lugar de enunciación, en otras palabras, el lugar que arbitrariamente ocupamos en la sociedad.

Destacan también aquellos testimonios, como los de Max³, que enfatizan en el sentido

² Ibrain Cerebros, es un* artista de formación en Grabado, egresad* de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembr* del recientemente culminado colectivo editorial gráfico de 'Membrana ediciones'. Actualmente, pertenece a la Colectiva 'No Tengo Miedo' y se define como dibujante, bruja, tatuador, hacedora de libros, de cosas monstruosas y bellas, ex panki, niño forever. Cree mucho en el poder sanador de las energías de varias cabritas reunidas. Extraído de: <https://www.notengomiedo.pe/nuestroequipo>

³ En la página de la colectiva "No Tengo Miedo", a la cual pertenece actualmente, Max Lira se autodefine como "Cabrita de género trascendente, fabricadora de imágenes. Activista transfeminista apasionada por las artes, la historia, la astrología y los poderes mágico-revolucionarios de la mariconada". En su época universitaria,

político de la identidad, como locus o emplazamiento de la acción política y de transformación:

El activismo es un conjunto de prácticas conscientes desde una posición en la que has llegado a politizar tu reflexión, sea cual sea, si soy una persona con discapacidad, si eres afro descendiente, si eres una persona, no sé, una persona católica, que asume que su religión es vilipendiada por una serie de izquierdistas, si asumes que eso es una posición política que mereces una acción adicional qué se yo, creo que todo eso es activismo y es más un modo operandi, es como el lente que te pones (...) Entonces activismo es este conjunto de prácticas conscientes desde un lugar político, que busca a través de estas reflexiones, acciones, qué se yo, transformar, transformar, cambiar un estado de cosas, interpelar, todo lo que tenga que ver con un corte así, el estado actual de las cosas que la gente piense, que la gente mire, es amplio, lo puedes ver desde un punto de vista más tradicional es ir un conjunto de personas congregan y bajo una serie de principios hacen política en la calle, en espacios más oficiales pero al mismo tiempo creo que cada quien tiene su modo de ver qué es el activismo. (Max, artista autodidacta, 2016)

En este contexto, el concepto de política se amplía al campo de la acción transformadora de los cuerpos, los deseos y los afectos desde la creación colectiva, como un espacio de interacción de deseos potencialmente transgresores (Peña, 2013), donde el activismo se traduce en un ejercicio crítico colectivo de posicionamiento político que busca la transformación desde prácticas divergentes. En esta misma línea, son interesantes aquellos discursos, como el de Ibraín Cerebros, que desplazan la noción estática del concepto de activismo, introduciendo prácticas y micropolíticas del cotidiano, tales como, el acto de vestirse, conversar y dar afecto

perteneció al colectivo “Versiones San Marcos” y es una de las autoras de ‘Dulce Fanzine’ 1 y 2. Extraído de: <https://www.notengomiedo.pe/nuestroequipo>

de una manera particular. Como actos políticos vinculados a los procesos de singularización, capaces de agenciar la resistencia de las subjetividades desde el nivel donde emergen (Guattari & Rolnik, 2006). Esto relacionado también al desplazamiento que ocurre entre lo público y lo privado como resistencia a los discursos que sitúan identidades, prácticas y afectividades no hegemónicas forzosamente en el ámbito privado o de marginalización:

Para mí, es una misma negociación con el capitalismo. No me reconozco, o sea puedo conocer que tengo prácticas que son activistas, pero siento que mi activismo no tienen que ver con ellas necesariamente (...) Siento que si tuviera que reconocirme, a mi activismo, si tuviera que reconocer mi activismo sería un activismo cotidiano, en la manera como yo me arreglo, como hablo con mis amigos, como nos damos cariños, como nos saludamos, nos gritamos amiga en la calle, eso hace que se nutra en mi producción de arte. (Ibrain Cerebros, artista, 2016)

En su mayoría, estas nociones se han construido también a partir de cierta inconformidad con la práctica activista convencional, lo cual, de acuerdo a las experiencias narradas, dio pie a pensar en nuevas posibilidades de expresión para vincular de manera sensible tanto a la sociedad a una problemática vigente, como a sus colectivos y agrupaciones de proveniencia a la importancia y efectividad de su aplicación:

Claro, en realidad, se ha visto desde mucho que el activismo se centraba en hacer marchas, salir a la lucha, con un cartelón, nosotros tratamos de usar experiencias parecidas o experiencias usadas en otros espacios o también por medio de centrarnos a trabajar el tema que queremos y salen las ideas. Queremos llegar al público, darles información a ellos, que en ciertos casos participen, den sus opiniones, porque no sólo es doy volantes, qué están haciendo sino impactar por medio del arte, en el caso mismo es más esto del arte. (Jackson, activista, 2015)

Esta inconformidad, descrita por Jackson⁴, suele emerger en espacios cuyos discursos se construyen en la dinámica formal del activismo, institucionalizándose, homologando prácticas y restando posibilidades de acción de otras índoles. Por su parte, Vieira (2007) en su investigación, concluye que la mayoría de las prácticas estéticas y activistas analizadas, emergieron del descontento de artistas e intelectuales, que posteriormente se organizaron en colectivos para generar estrategias de lucha y resistencia desde el arte. Vieira (2007), citando a Carlos Vidal, considera relevante el cambio del compromiso político por acontecimientos ligados a la consolidación de regímenes capitalistas, que en paralelo deviene en la industrialización de la cultura. Lo descrito, es una situación que moviliza la resistencia artística, como describe Max:

Me metí a estudiar, me interesé por el activismo en esa época, me interesó el lenguaje político, las discusiones que se tenían en los colectivos, luego como te dije me cansé, lo sentí todo muy falso, no quiero hablar de esa época, lo sentí limitante, que el lenguaje me estaba limitando para hablar de experiencia, no quería, ya no estaba cómodo con la palabra gay, no estaba cómodo con la palabra LGTB no estaba cómodo ni si quiera con lo que se entiende por izquierda. (Max, artista autodidacta, 2016)

En consecuencia, los discursos se orientan hacia una formulación personal y crítica a la noción convencional del activismo y con aquellas superestructuras del capitalismo o neoliberalismo que cooptan dentro del discurso hegemónico a aquellos que representan a poblaciones LGTBIQ+ y sus agendas políticas. Esta capitalización de las luchas propias del

⁴ Jackson Varas, es miembro* de la 'Asociación La Restinga' y del 'Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana' de la ciudad de Iquitos, con educación universitaria en Psicología.

activismo en torno a la disidencia, implica el riesgo de una falsa sensación de bienestar que conlleva a la desmovilización, como menciona Héctor⁵:

El activismo que practico tiene que ver mucho con un posicionamiento personal político pero a la vez es una crítica no solo al condicionamiento o sistema heterosexual sino también al sistema homosexual, porque lamentablemente el sistema homosexual está adquiriendo ciertos, digamos está muy bien me parece perfecto que está adquiriendo derechos, pero de alguna manera se está capitalizando, hay un mercado para gays, mercado para lesbianas, mercado para travestis y esta situación de bienestar hace que la gente no empiece a luchar. (Héctor, *performer*, artista autodidacta y gestor cultural, 2016)

Para Vidarte (2007), esta sensación de bienestar que proveen los avances sobre la agenda política de los movimientos LGTBIQ, tomando como ejemplo el caso de España, implica el abandono del pensamiento crítico y la vigilancia sobre lo que aún ocurre, “un mero encubrimiento, una maniobra de despiste que va a dar lugar a políticas continuistas sin nada que continuar” (Vidarte, 2007, p. 17). Por su parte, Delgado (2013) refiere que la expansión del arte activista en el espacio público corresponde al creciente debate sobre las dinámicas de orden socioeconómico capitalista propias del contexto, desplazando su lugar como ámbito de interpelación y resistencia directa.

En estos enunciados, prevalecen las descripciones detalladas acerca de cómo en el proceso de iniciación y vinculación con colectivos, surgen situaciones de inconformidad o disgusto que han sido el impulso clave para la exploración, experimentación y formulación de

⁵ Héctor Acuña, es un* traductor* 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 Carlita Uchu.

nuevas metodologías y prácticas más relacionadas al arte y lo visual, pero también abriéndose paso a nuevas formulaciones que conjuguen ambas prácticas y que a su vez transformen los sentidos tradicionales de las mismas.

Navarro (2009), señala que la doble disidencia de los activismos *queer* se debe a la existencia de una doble lucha, por un lado frente a una cultura que privilegia la heterosexualidad en detrimento de la vida de la población no heterosexual y por otro, frente a las políticas identitarias de una cultura LGTB “que reproduce en su seno los prejuicios xenófobos, clasistas, inhóspitos y excluyentes frente a los seropositivos o frente a cualquier otra forma de diversidad e irrupción de las diferencias en su interior” (p. 76). Como continúa señalando Javi⁶:

He tenido un interés por vincular el arte con activismo desde que era estudiante, a finales de los años 90. Por esta razón, me uní y formé parte del Colectivo Aguaitones, en el cual estuvieron artistas que ahora tienen relevancia en activismo político como Jorge Miyagui, por ejemplo. Ese colectivo se construyó como una (...) plataforma, en todo caso una especie de complicidad para construir... digamos una serie de dispositivos que fueran en contracorriente de la dictadura. (...) Estos intereses y las nociones que he tenido sobre el activismo político y la política han ido cambiando con los años. Luego que salí de la universidad entre el 2001 hasta el 2006 estuve muy vinculado a grupos activistas LGTB. De hecho, en el 2004 se conforma la red LGTB del Perú, yo formé parte de esa red, me uní al colectivo ContraNaturas, que fue parte de esa red, de otro tipo de organizaciones que están organizadas por luchas de derechos civiles o derechos

⁶ Javi Vargas es un* artista visual, activista e investigador*. Egresad* 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/>

humanos (...) He sentido una especie de realización de cosas que tenía que hacer, pero siempre había como una sensación de disconformidad, que habían cosas que me disgustaban de esos espacios del activismo, cuestiones que tenían que ver, digamos, del activismo con la inscripción y cooptación y colonización de esos cuerpos disidentes, a las normas mayoritarias que ya digamos, si vamos un poco más para atrás provienen del humanismo ilustrado. Por ejemplo, ciertos cuerpos que alguna vez fueron subalternos sexuales, ya por dispositivos de los derechos humanos son cooptados a las normas heterosexuales, a las normas del Estado Nación. Entonces, ese tipo de espacios me empezaron a incomodar un poco, ya en los últimos 10 años mis búsquedas han ido por el lado de construcciones disidentes más radicales que son críticas con la noción del activismo político vinculado a los derechos humanos, vinculados a los derechos civiles. (Javi, artista, 2016)

Para contextualizar este enunciado, es importante partir por mencionar que el Colectivo Aguaitones del cual participó nuetsr* informante y otros artistas como Jorge Miyagui y Alejandra Ballón, fue un grupo de universitari*s estudiantes de artes plásticas que ejecutó muralizaciones y acciones en el marco del aniversario número cincuenta de la declaración de Derechos Universales en 1958 y que buscó denunciar las violaciones de derechos humanos durante la dictadura fujimorista (Reátegui, 2017). Asimismo, el Colectivo ContraNaturas, se definió como un grupo de personas que no encajan en el modelo heterosexista hegemónico, que cuestionan a su vez las hegemonías gays y que consideran la sexualidad “como una posibilidad política, donde los cuerpos se convierten en territorios de disputa y resistencia” (Jossy Ángela, 2010).

Esta experiencia descrita por Javi, deviene en el desarrollo de un sentido crítico con conceptos claves de derechos humanos, derechos civiles y activismo político. Entender esto es necesario para buscar explicar el surgimiento de prácticas mixtas o interrelacionadas entre arte, activismo y disidencia sexual y genérica. En principio la categoría de derechos humanos es

construida a partir de un concepto de igualdad abstracto, por ende, las categorías de ciudadanía, política y activismo se encuentran inscritos bajo esta lógica. Para Rivera (2004) el derecho y la conformación histórica moderna de la noción de espacio público, tienen su origen en la intersección del renacimiento y la ilustración europeos, donde se concibe al ser humano como sujeto universal y masculino. Citando a Derridá y Butler, describe este suceso como la construcción "falocéntrica" del sujeto masculino propio de la modernidad, es decir del individuo ilustrado, cuya instauración y proyección a occidente se realizó a través de diversos procesos de hegemonización política, militar y cultural, como un acto de colonización de género (Rivera, 2004). Por ende, el rechazo a la conformación de estas categorías abstractas y excluyentes, moviliza el desplazamiento del activismo y la demanda de igualdad de derechos hacia la inventiva de prácticas demandantes interrelacionadas con el arte y la disidencia. Como describe Javi:

E: Antes de empezar esta parte, quería retroceder un poco. Me has comentado a grandes rasgos sobre este proceso artístico que estuvo relacionado con el activismo en algún momento y ha encontrado una forma de expresarse en estas poéticas.

J: También lo considero activismo.

E: Eso quería saber, si lo consideras activismo relacionado a un tema de arte, con una expresión que se podría ver como una expresión formalmente artística.

J: Sí, totalmente.

E: Este... ¿sientes que de alguna manera esto encaja con un concepto, digamos en ese concepto de activismo?

J: Habría que reformular a tu propia noción de arte, poner un ejemplo en paralelo. A muchas travestis se les acusa de que no son mujeres, muchas de ellas te van a responder: en mi concepto yo soy mujer. Obviamente es una noción que va a contracorriente de la noción mayoritaria de mujer, como te hablaba hace un rato, si para mí la noción de arte es construir comunidades

disidentes, es construir vínculos de afectos de cuidado colectivo, de este cuidado que hablaba Foucault construcción de jardines, si en mi concepto eso es arte, sí me interesa hacer arte en ese sentido. Del mismo modo que para una travesti su concepto de mujer es otro, y por eso es que habita esa noción de mujer.

E: ¿Y en ese concepto crees que se pueda denominar como artivismo?

J: Podría ser, no lo sé, podríamos inventar nuevas palabras, podría ser, te mencioné, por ejemplo, me interesa trabajar la noción del jardín, me interesa trabajar esta noción de arte con la fragilidad, vulnerabilidad, con el rechazo con el miedo incluso. (Javi, artista, 2016)

En adición, de acuerdo a lo mencionado por Javi, en este proceso es importante resaltar la configuración y práctica de nuevas premisas alrededor de este fenómeno, no categorizadas en conceptos conocidos tales como arte contextual, *artivismo* o arte relacional, pero que sin embargo se practican en paralelo e introducen cuestionamientos sobre la subjetividad a través de conceptos como la fragilidad, la vulnerabilidad, el miedo, como posibilidades en contracorriente al devenir del sujeto masculino hegemónico. De acuerdo con Jaime (2013), Escobar (2005) desde un análisis de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano (2000), incorpora la relevancia de la identificación de la supresión que ejerce la heteronormatividad al eliminar, invisibilizar los conocimientos y culturas subalternas, es así que se puede entender la dinámica de los movimientos LGTBIQ+ como un proceso cultural, donde existen espacios de lucha vinculados a lo estético y al lugar, desde políticas sobre la diferencia y el locus, develando el trabajo de grupos subalternos que intentan reconstruir los imaginarios.

Por otro lado, los testimonios como los de Camilo⁷ refuerzan la urgencia de aproximarse

⁷ Camilo, es miembro* del ‘Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana’ de la ciudad de Iquitos, ha trabajado en conjunto con l*s activistas Jackson Varas y Pau Flores. Tiene formación en administración y se está formando de manera autodidacta en Arte. Actualmente reside en Lima y ha transitado por diversos espacios y colectivos alrededor de la diversidad sexual en la ciudad.

al arte desde el activismo, como una medida eficaz y cuyas cualidades visuales son capaces de incidir desde otro ángulo en la conciencia social de quienes son partícipes y espectador*s de lo propuesto:

Yo siento que el arte es una expresión, la cual es más directa, se llega más al público, llega más rápido y muchas veces el arte sensibiliza en muchos aspectos pero... debería ser arte con sentido, no sólo es, no sé, muchas veces hay arte abstracto que mucha gente no entiende, pero la idea del colectivo es que... Damos arte, damos información, al público, al... al público de a pie, al vecino, al moto cambista, al que esta con adolescente, que anda volado, el que anda por la calle y me impacta eso, lo entiendo, lo tomo y lo hago mío, lo siento. (Camilo, activista y artista autodidacta, 2015)

Para Parramón (2003), dichas producciones estéticas integran la mirada crítica y la voluntad de injerencia en el ámbito social, así como las particularidades socioculturales que las acogen, lo cual prolifera los cuestionamientos sobre la realidad preexistente. En este sentido, también es necesario resaltar el aporte que la práctica artístico-visual otorga al conjugarse con el ejercicio político activista, al integrar la agenda política de los movimientos feministas y LGTBIQ+, al representar y criticar las estructuras que mellan en la calidad de vida de ciertas personas, así como también, desestabilizar y de construir supuestos culturales, para abrir el campo a nuevas posibilidades y espacios para la emergencia cultural disidente:

Exacto, yo como hace un par de años que fundamos un colectivo de la disidencia sexual, de la diversidad sexual y bueno a medida que me iba como informando con respecto a los derechos sociales y civiles que vienen siendo vulnerados encuentro la necesidad desde mi formación, la necesidad de poder crear nuevas manifestaciones artísticas, vinculadas a la disidencia sexual, siento así como otras comunidades que han sido desmemoriadas, es decir, el arte oficial no ha

considerado la diversidad cultural y dentro de ellas la diversidad sexual. Entonces encontré un espacio adecuado para estudiar mi deseo, mi imaginario, como que forjar una cultura marica, una cultura que hable sobre el vínculo de sexualidad, política, de cómo el cuerpo vienen siendo un espacio gobernado por discursos de poder en el caso de la performance, me encantó que la performance está vinculada al feminismo, cuando empecé a hacer activismo me vinculé con movimientos feministas de reflexionar en torno al género, cómo la sexualidad viene siendo establecida por un grupo de, un sistema de poder, encuentro un vínculo muy interesante entre el cuerpo, arte política, que es interesante explorar. (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

Los discursos como los de Choqollo⁸, subrayan aquellas características del arte que se acogen como instrumentos. En principio se resaltan su capacidad comunicante, así como transgresora y desestabilizadora de símbolos, instituciones e imaginarios:

Sí, siento que del arte puedes coger ciertas herramientas visuales para transmitir o transgredir ciertos mensajes, claro, no muchas veces las acciones o intervenciones que se realizan se ajustan a los códigos culturales establecidos, pero sí, te cuento a partir de una experiencia, yo intervine el escudo de Arequipa que es un escudo colonial, donde se evidencia el militarismo y la religiosa de la ciudad, cómo esta cala en el imaginario. (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

Dichas características, así como las necesidades expuestas que surgen a partir de cuestionamientos desde la práctica artística y activista, nos permiten concluir que es irrefutable el interés por desplazar ambas prácticas, cuestionar sus bases y conjugar sus principales herramientas, afín de generar espacios, propuestas y nuevas posibilidades para la emergencia

⁸ Choqollo, es un* artista visual y *performer* de Arequipa, anarquista y con formación en artes plásticas en la Universidad de Rennes de Francia. Ha participado de los talleres de la Pocha Nostra, grupo de performance y pedagogía escénica, en Lima.

cultural y social disidente, inmersas en el ejercicio político y contestatario. En relación al concepto de *artivismo*, el cual de muchas maneras conjuga este desplazamiento estético y político del arte y el activismo, este refleja cómo las propuestas mencionadas se consolidan alrededor de dos objetivos enlazados, en principio como reivindicación social, pero también como ruptura y resignificación artística, en otras palabras, su relevancia estética y simbólica tiene como objetivos diversificar, sensibilizar, denunciar y cuestionar problemáticas alrededor de un contexto histórico y social particular, como resistencia (Raposo, 2015; Parramón, 2003).

3.1.2. Agenda política y social de los movimientos LGTBIQ+

Luego de reflexionar sobre las nociones de activismo y arte de acuerdo a la experiencia del grupo de estudio, en este subcapítulo se analizaron aquellos comentarios orientados a describir las principales demandas referentes a la lucha social de la diversidad sexual en el Perú, desde el activismo formal y desde los grupos y espacios en emergencia, donde se gestan micro políticas alrededor de una red de alianzas y afectos. Se analizaron los discursos críticos de l*s participantes que problematizan el contexto social, económico y cultural de nuestra sociedad, de dónde emergen estas luchas y las propuestas artístico visuales que se describirán posteriormente, orientadas en su mayoría a la visibilización, reconocimiento y resignificación de la disidencia.

Para situar la agenda política y social de estos movimientos, es fundamental partir por reconocer la experiencia que conlleva la estancia y participación en la diversidad de colectivos, para el entendimiento y reconocimiento de aquellas demandas y agendas políticas que se van consolidando en la práctica:

Para mí el espacio me ha permitido conocer cosas que de repente pasaba por alto siendo

activista, temas de igualdad de género o de identidad o cosas así de la comunidad. Mientras que el laboratorio me permite jugar con distintas cosas, los espacios diferentes, política, activismo LGTB, protección, prevención de embarazo adolescente, muchísimas cosas. (Jackson, activista, 2015)

En este testimonio, Jackson describe al espacio del colectivo activista: “Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana”, como un lugar donde se gesta la práctica política con un enfoque pedagógico y lúdico. Este laboratorio se autodefine como “un espacio de creación y acción colectiva para la reivindicación de la disidencia sexo/genérica y la memoria de la comunidad LGTBI desde el arte”. Si bien, es interesante abordar estos ámbitos respecto a su importancia en la conformación de una práctica política desplazada al ámbito estético, lo cual se desarrollará después, es interesante resaltar en principio, su valor como ámbito de formación política. Pero también, la confluencia de afectos que deviene de la seguridad y confianza que otorgan los mismos a una población marginalizada, como señala Javi:

(...) Luego pienso en las experiencias con los colectivos LGTB, había como mucha confluencia de cuerpos abyectos, donde más allá de tomar las formas de activismo político de las ONG, había como toda una especie de río desbocado, después de la reunión la gente se iba a la calle a vivir una especie de sexualidad desenfrenada. Entonces había, así como una especie de crisis en lo que se enuncia y la práctica de lo que te está diciendo el mismo cuerpo (Javi, artista, 2016)

Esta sexualidad desenfrenada a la que se hace referencia, nos remite a lo propuesto por Foucault (2013) en el “El triunfo social del placer sexual”, respecto a la relevancia sobre la emergencia de una cultura gay que posibilite la invención de nuevos modos relacionales, de existencia, de valores, etcétera, que transgredan las convencionalidades culturales y sean

transferibles a los heterosexuales. Esta idea es retomada por Bozon (2011), al desarrollar la inventiva relacional como una suerte de creatividad relacional que sostendría la legitimación progresiva de los afectos no hegemónicos. Permitiendo la proyección de utopías relacionales, las cuales son cada vez más tangibles, en contraste con las políticas que se desarrollan desde las colectividades más institucionalizadas y desde las ONG para la obtención de derechos igualitarios que en la actualidad son exclusivos de heterosexuales, como el matrimonio igualitario.

Paralelamente, son significativas aquellas agendas políticas estructuradas en un activismo organizado, que incorporan actualmente las problemáticas alrededor del binarismo del sistema sexo/género como base de sus proyectos de incidencia social y cultural. Es importante mencionar cómo es que a lo largo de la historia de los movimientos sociales LGBTIQ+ en el Perú, las políticas vinculadas a las poblaciones lesbianas y trans habían sido excluidas en su conformación (Cornejo, 2015). Generándose así, tensiones y fisuras en la instauración del movimiento homosexual en el país por las contribuciones del activismo lesbiano, travesti, transgénero y transexual, los cuales son críticos con el “abstracto sujeto masculino del activismo LGTB”, “la naturalización del género del sujeto del activismo homosexual” y la invisibilización de los “géneros que no encajan en la heteronormativa dicotomía hombre/mujer” (Cornejo, 2015, p. 135). Recientemente y en aumento, las agendas de estos movimientos han sido incorporadas y autogestionadas a través de movimientos sociales, partidos políticos y ONGs. También se observa la participación de jóvenes en el ámbito académico, como la experiencia de Marco Guillermo⁹, activista y hombre trans, por

⁹ Marco Guillermo, es un artista transmasculino. Con formación en Pintura y Psicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Participó en la obra ‘Desde afuera’, proyecto de teatro testimonial del colectivo No Tengo Miedo. Una de sus más recientes exposiciones, es la muestra fotográfica Cuerpx inaugurada en junio del 2018 en Espacio 22, que trata acerca de su proceso de afirmación de género.

ejemplo:

Mi rol dentro de la comunidad trans (...) es dentro de “No tengo Miedo”, estar involucrado en proyectos por la identidad de género y por una ley contra los crímenes de odio aquí, promover, ser parte, dar mi voz y más que ahora lo que está pasando dentro de la comunidad, es visibilizar un poco lo trans más allá del binario (...) Ahora estoy siendo más participe en “Reforma trans”, estamos trabajando por elaborar un proyecto para que la universidad por fin se permita que las personas trans que estudiamos en la universidad y personas trans que quieren ingresar a la universidad puedan tener un TI (tarjeta de identificación) donde se respete su nombre y su sexo, su identidad, también acceder a un protocolo para personas trans que ingresen a la PUCP, temas de cuidado, (...) tratamos de replicar un poco lo que pasó en Argentina con la universidad de Córdoba, tratamos de empujar un poco ese carro de la PUCP, eso es “Reforma trans”. En el colectivo “No Tengo Miedo” (...) he sido parte de proyectos como “Voto Trans” en el que hemos hecho recolección de 150 testimonios de personas trans de Perú en cuanto a su derecho de ejercer el voto, todos los problemas y peripecias que una persona pasa sólo para ejercer su derecho al voto. (Marco Guillermo, activista y artista, 2016)

En primera instancia, La “Reforma Trans” corresponde a una iniciativa universitaria dentro de la PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú) alineada al GPUC (Grupo por la Diversidad Sexual de la PUCP). Dicha colectiva nació con el objetivo de desarrollar y buscar implementar mejoras para la calidad de vida universitaria en el campus de las personas trans de la comunidad. En concordancia con lo mencionado por Marco Guillermo, la colectiva y representantes del cogobierno PUCP el 31 de mayo del 2017 lograron la aprobación de la reforma, convirtiéndose la institución como la primera universidad trans inclusiva del Perú. Sin embargo, aún en los contextos más progresistas como lo es el de la academia, existen reticencias a lo que implica la identidad de género. Ya que inmediatamente después de ser aprobada dicha reforma, uno de los principales puntos referentes al cambio nombre en las

tarjetas de identificación de acuerdo a la identificación de la persona, más allá de lo que figura en su documento de identidad, fue reconsiderado.

El colectivo “No Tengo Miedo”, por su parte, inicia su actividad alrededor del 2014. Este proyecto es considerado por sus integrantes como una iniciativa interdisciplinaria de activistas, artistas, e investigador*s, de diversa identidad de género y orientación sexual, que tiene el objetivo de fomentar “la búsqueda de justicia social, la liberación y el acceso equitativo a recursos y derechos de la población sexo/genérica diversa, desde una perspectiva de crítica al sistema actual de violencia basada en orientación sexual e identidad de género en su intersección con otros sistemas de poder” (No Tengo Miedo, 2014, p. 18). Sus proyectos principales han consistido en la recolección de testimonios para documentar el nivel de violencia perpetrada en nuestro país hacia la disidencia y posibilitar la incidencia política, y en emplear el arte, en este caso el teatro testimonial, para contar sus historias personales como un modo de acercamiento a las realidades de las personas LGBTIQ+, confiando en el potencial del arte en la transformación social (No Tengo Miedo, 2015).

Desde estas nuevas prácticas activistas y sus luchas sociales, se puede vislumbrar el desplazamiento de la práctica del activismo formal hacia el reconocimiento de identidades, prácticas y afectos intermedios en la conformación de políticas afirmativas a favor de las minorías sexuales, las cuales en la actualidad son escasas (Bozon, 2011). Max por su parte, describe cómo desde su experiencia surge este cambio:

Y entonces (...) había un entendimiento bien básico a esa edad y lo que es el sistema, las opresiones, básicamente queríamos destruir la homofobia y ese era el límite y el mismo movimiento empezó a disgregarse justamente porque hubo personas que llevaron su discusión, su reflexión más a la izquierda, lo anarco, lo queer, lo transfeminista y otra gente que se quedó más en este reclamo de la unión civil. (Max, artista autodidacta, 2016)

Asimismo, algunos testimonios están orientados a expresar el sentido crítico de l*s participantes con las demandas de políticas igualitarias más no de reconocimiento o resignificación de la diferencia. Nancy Fraser (2008) desarrolla al respecto, que la incidencia política y social contra la homofobia y el heterosexismo, deben estar ligadas al ímpetu por cambiar el orden social y por lo tanto sexual, es decir, requiere desinstalar la heteronorma. A su vez, Balza (2009) cuestiona la categoría de ciudadanía política, por la cual se legitima el estatuto de humanidad del sujeto provisto de derechos, proponiendo ésta sea revisada y ampliada incorporando en su reformulación a las disidencias sexuales, identitarias y genéricas. En la misma línea, Javi señala que:

Por ejemplo, ciertos cuerpos que alguna vez fueron subalternos sexuales, por dispositivos de los derechos humanos son cooptados a las normas heterosexuales, a las normas del Estado nación. Entonces, ese tipo de espacios me empezaron a incomodar un poco, ya en los últimos 10 años mis búsquedas han ido por el lado de construcciones disidentes, más radicales que son críticas con la noción del activismo político vinculado a los derechos humanos y vinculados a los derechos civiles. (Javi, artista, 2016)

De acuerdo con este enunciado, es interesante señalar como los códigos del activismo formal se agotan para devenir en la conformación de nuevos espacios y prácticas políticas vinculadas al arte y a la preocupación por la estructura social, que rechazan la categorización de la disidencia dentro del sistema normativo. Para Bozon (2011), esta interpretación sobre el accionar del Estado al desarrollar diferentes dispositivos de cooptación a manera de políticas de inclusión, no es casual, en tanto hay una justificada desconfianza de los sectores libertarios y antiautoritarios de los movimientos sociales disidentes. Por su parte, Cornejo (2015) considera que esta desconfianza, refleja la preocupación o miedo justificado de activistas “a la absorción del activismo a instituciones, demandas y economías reaccionarias” (Cornejo, 2015,

p. 141). Lo cual ciertamente ha ocurrido con colectivos, ONGs, Estado, etcétera; poniéndose en riesgo la legitimidad de los discursos de representación al ser instrumentalizados y “siendo funcionales a jerarquías organizativas, (...) legitimando a organizaciones o instituciones que históricamente han discriminado a las comunidades GLBT” (Cornejo, 2015, p. 141). Dicha incomodidad ha permitido que las exploraciones estéticas se desplacen hacia la conformación de otro tipo de construcciones, que se enuncian críticamente con nociones como el activismo político, derechos humanos, etc. Principalmente, porque se considera que los espacios que se manifiestan desde estas bases buscan “normalizar” los cuerpos para encajarlos en el modelo que el Estado, la ley y la Iglesia, por ejemplo, han definido. Como continúa señalando Javi:

Por eso el peligro de las políticas de la inclusión, es que muchas veces lo que buscan es cooptar el cuerpo abyecto disidente, no para destruir esta estructura o incorporarla de otro modo sino para incorporar estos cuerpos abyectos a esta estructura sin cambiar las condiciones de la estructura. Es decir, se incorporan sea a las trans, a las lesbianas y a los gays a esta estructura que sigue siendo tan heterosexual, tan normativa, tan represiva, tan nacionalista, tan patriótica como siempre. (Javi, artista, 2016)

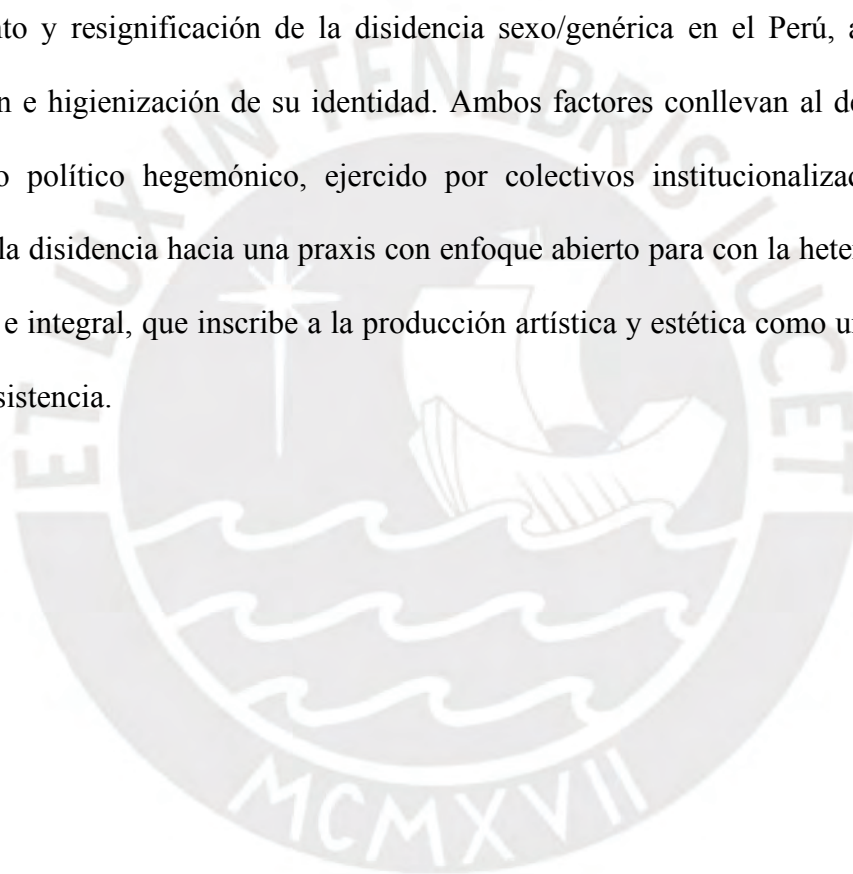
Como se detalla, la intención de normalización a la categoría de ciudadanía, por ejemplo, también es criticada por l*s participantes, en el sentido de que este proceso de incorporación por “igualdad” no cuestionaría las bases formales sobre las que se edifica la estructura hegemónica que excluye a ciertos cuerpos, identidades y afectos. Se puede inferir que es necesario incorporar dentro de una agenda transversal a la multiplicidad de redes que se embarcan en estas prácticas, la idea de que el acceso a los derechos igualitarios no basta para producir cambios. Bozon (2011), retoma esta afirmación citando a Maruani, tomando como ejemplo la obtención de la igualdad formal y jurídica de las mujeres alrededor de los años 80, lo cual no significó mayores cambios en la situación de las mujeres. De ahí, que el ejercicio

crítico de la desconfianza sea tan importante, en tanto nos permitiría dilucidar con claridad las intenciones de una estructura mucho más perversa que continuamente se apropia de los lenguajes y formas de la disidencia para limpiarlos, blanquearlos y hacernos creer que avanzamos en materia de inclusión.

Por consiguiente, se puede concluir que, al interior de los colectivos activistas y organizaciones institucionalizadas, como las ONG, existe una preocupación en aumento por ampliar la agenda política abrazando las problemáticas alrededor de la población trans y sus aportes, en respuesta a la deuda histórica que tiene el movimiento activista de la diversidad sexual en el Perú con dicha población. Esto, debido a un progresivo desplazamiento del activismo formal hacia el reconocimiento de identidades, prácticas y afectos intermedios en el desarrollo de políticas afirmativas a favor de otras minorías al interior de la disidencia misma, relacionadas con la población trans, no binaria, etc. Lo cual, dialoga con la progresiva teorización de los cuerpos y las subjetividades más allá del espectro binario y de las identidades políticas erigidas por las movilizaciones del orgullo LGTB, como la teoría *queer* (Butler, 2002; Sedgwick, 1999; De Lauretis, 2010).

Dicho desplazamiento puede explicarse también por los avances en la teoría feminista para aproximarse a las identidades y a la experiencia, ya que en la actualidad, es tangible la incidencia de la teoría en las formas de determinar la posición social de una persona, donde la interseccionalidad, por ejemplo, se ha visibilizado como una herramienta valiosa para estudiar, entender y proponer respecto a la forma en que el género se entrelaza con otras identidades, teniendo como efecto experiencias particulares de opresión y privilegio (Symington, 2004). En otras palabras, es necesario dicho desplazamiento porque “el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas” (Butler, 2007, p. 67).

Asimismo, se puede concluir que los espacios artísticos, lúdicos, educativos y políticos que se gestionan en los colectivos, agrupaciones y movimientos sociales como parte de su agenda, han pasado por un proceso de cambio. Ésta transformación está influenciada por un lado, por el agotamiento de la práctica activista convencional que posibilita el desarrollo de una cultura de inventiva relacional y de nuevos modos de creación colectiva para ampliar su injerencia social y política, y por otro, por las corrientes económicas y políticas en las que se subsume el Estado, que cooptan agresivamente los objetivos de las luchas por el reconocimiento y resignificación de la disidencia sexo/genérica en el Perú, a través de la normalización e higienización de su identidad. Ambos factores conllevan al desplazamiento del activismo político hegemónico, ejercido por colectivos institucionalizados y ONGs, alrededor de la disidencia hacia una praxis con enfoque abierto para con la heterogeneidad de la población, e integral, que inscribe a la producción artística y estética como una posibilidad potente de resistencia.



3.2. Revuelta a la representación social desde el arte: experiencias en el contexto peruano

Tomando en cuenta las reflexiones anteriores sobre el desplazamiento de la agenda política y social de los movimientos sobre la diversidad sexual, y sobre las experiencias y cuestionamientos alrededor de la vinculación entre arte y activismo, en los apartados siguientes se describe como estos desplazamientos se ven reflejados en el ejercicio político y estético. Partiendo, del análisis de las propuestas artísticas del grupo de estudio, de la trascendencia de su producción cultural y de cómo ambos aspectos se encuentran inmersos en el sistema de representación hegemónico que construye nuestra sociedad.

3.2.1. Análisis de la producción artístico visual: proceso de representación desde la diferencia.

En este apartado se analizaron los discursos de l*s participantes, orientados a describir y profundizar sobre los conceptos, símbolos y elementos que se plasmaron en el conjunto de propuestas y proyectos artísticos visuales que realizaron o en los que participaron. A partir de las nociones desarrolladas anteriormente que contextualizan las propuestas que se analizarán a continuación, es posible establecer un diálogo entre la teoría social y estética y los discursos y experiencias del grupo de estudio. Por ende, en esta sección se complementaron los enunciados con referencias a imágenes como registro de las producciones artísticas y experiencias descritas, de manera que se pueda realizar un análisis centrado en las operaciones de significación para la producción de sentido del lenguaje de las mismas, en paralelo a los comentarios vertidos.

En primera instancia, se realizó un análisis del proceso de representación a partir de la categoría de la diferencia, de los enunciados y la imagen, desde las diferentes explicaciones propuestas por Hall: la lingüística, la antropológica y la psicoanalítica (2010). En esta propuesta

de análisis se pretende resaltar la importancia de la relación entre significante/significado, de la lengua/habla, entendiendo al conjunto de imágenes analizadas, registro de las propuestas y proyectos artísticos visuales, como posibilidades lingüísticas, además de la resistencia que evocan a las oposiciones binarias para la construcción de sentido como estrategia de reversión.

Bajo esta premisa, tanto la imagen como el enunciado, se analizan como componentes de la construcción del discurso como una unidad pragmática o contextualizada, en los que operan una serie de dispositivos que resultan en la construcción del sentido y por lo tanto influyen en la configuración de un sujeto/cuerpo normado. Para efectos del presente análisis, es indispensable abordar esta contextualización, no sólo como un territorio, sino también como el proceso por el cual la posicionalidad que encarnan l*s creador*s y participantes se encuentra en constante negociación con el capital masculino (Pateman, 1995), donde el *locus* de la enunciación se entiende como el lugar donde provienen aquellas muestras de resistencia.

Entre los elementos presentes en las descripciones realizadas, se encuentran aquellos relacionados al cotidiano y su relevancia en relación a la identificación inmediata que pueden generar en l*s espectador*s el uso de elementos comunes y familiares de un contexto particular, como señala Jackson (activista, 2015): “utilizar cosas cotidianas de la situación que estamos discutiendo se presenta para volvernos un centro de llamado de atención”. Jackson se refiere al uso de aquellos elementos cotidianos de su entorno como potenciales significantes para la interrelación de discursos. Por ejemplo, "La agujera, narrativas de la marginalidad sexo/genérica en las maricas de la selva peruana" (Fig. 1 y 2) es una serie fotográfica interpretada y realizada por “Ana Paula”, Paul Flores, proyecto del “Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana” de la Asociación “La Restinga”, al que Jackson pertenece, en la ciudad de Iquitos. A través de la representación de est* personaje, la propuesta pone en cuestión los discursos construidos sobre el fruto del aguaje y la homosexualidad en la matriz amazónica (Motta, 2011).



Figura 1. Fotografía de la serie “La aguajera, narrativas de la marginalidad sexo/genérica en las maricas de la selva peruana” del colectivo “Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana” y con la participación de Ana Paula, Foto por Foto de Patrick W. Murayari, 2015.

Fuente: Facebook del colectivo (<https://www.facebook.com/laboratorioltbiamazonia/posts/1606406369613162>)

La resistencia que evoca est* personaje a la representación social de la aguajera y del fruto del aguaje en la matriz amazónica, resignifica el sentido peyorativo con el que se representa la homosexualidad y el consumo del aguaje, fruto atribuido culturalmente de hormonas y comportamientos femeninos, así como la representación de “la aguajera” como una labor exclusivamente femenina y por ende devaluada. Los elementos constitutivos de esta propuesta, son extraídos directamente de la cultura popular de la zona, lo cual nos lleva a repensar sobre la relevancia de la conceptualización de los elementos del cotidiano, como elementos claves a cuestionarse desde su función cultural en esta sociedad en particular y su impacto.

De esta manera, Jossy describe cómo estos mecanismos son empleados en el trabajo de colectivos afines, donde la creatividad emergente nace de una preocupación por repensar las formas de comunicación tradicionales a través del empleo de estrategias visuales y viables en contextos particulares, que permitan transmitir con eficacia sus agendas:

En ese sentido, con Paul teníamos esa intuición, de hecho, nos conocimos en proyecto para trabajar el VIH sida. El proyecto se llamaba payasadas placenteras y hablábamos con espectáculos teatrales, era una experiencia bonita, llegábamos a colegios de conos haciendo una presentación que hablaba de sexualidad, hablaba de prevención pero no desde el miedo sino las liviandades, placer, cómo puedes cuidarte pero no por el miedo sino que las puedes disfrutar mejor tu sexualidad (...) a partir de eso comenzamos aprobar otros lenguajes, intervenciones, participación en las marchas, las distintas, el distinto calendario nutrido que teníamos, nos implicaba ser creativos, queríamos destacar un mensaje que sea a la vez liviano y a la vez cercano a la gente, si considerábamos que las propuestas que se daban eran tan poco amigables y tan duras que para una persona de a pie no resultaba nada seductora. (...) empezamos a reflexionar sobre el arte no tanto como herramienta sino plataforma política. (Jossy, activista, 2016)

Sandra Pinardi (2013) citando a Rancière, describe cómo 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 si 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 Pinardi (2013), 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.

En esta misma línea, las experiencias y elementos cotidianos de la estética popular, como de la escena travesti en el Perú es parte de los insumos visuales que se emplean. Ésta, deviene de la reapropiación de la estética hollywoodense como una práctica localizada fruto de un producto globalizado, en tanto su práctica, cuenta con la promoción mundial de un modelo

característico (Villanueva, 2014). De esta manera, estos elementos y sus significantes se emplean con el objetivo de desestabilizar el discurso representado en imágenes e íconos que enarbolan la masculinidad hegemónica, como señala Javi:

A mí me interesa desbaratar la imagen de este sujeto político varón macho de la izquierda tradicional, apropiarme de estos, tomar al asalto estas imágenes mayoritarias de este sujeto político revolucionario para construir otra especie de subalterno sexual a través del travestimiento, es por eso que le pongo una serie de atributos que además tienen que ver con la experiencia que yo tuve con mis amigas travestis(...) también viene de esta experiencia de ver a las travestis adoptar distintos tipos de iconos que algunos son hollywoodenses, algunos son locales, entonces esta práctica de las travestis llevarlas al trabajo. Entonces que Túpac Amaru sea Frida Kahlo, sea Marilyn, Farrah Faucett, qué se yo, era asociar estas microhistorias, estas prácticas de las travestis que he ido conociendo en los años 80, 90 a este gran relato del sujeto revolucionario que es un macho y de esta manera construir otro personaje que es un subalterno sexual que va contra corriente de esto. (Javi, artista, 2016)

Tanto en el discurso de Javi como en la serigrafía “Frida-Amaru” (Fig. 3) del mism* autor*, es notoria la precisión e intencionalidad del artista en seleccionar aquellos elementos cuyos significantes son constitutivos de la masculinidad hegemónica y de la disidencia respectivamente, pero que en confluencia son potencialmente transgresores de la lógica de representación social tanto del sujeto travesti como del ícono subversivo de izquierda, Túpac Amaru. Igualmente, es relevante la capacidad del devenir desde el arte en nuevas posibilidades de representación, lo cual es factible en tanto el arte tiene la cualidad de incorporar el residuo a la imagen. El residuo, es introducido 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 es potencialmente resiste a la norma, lo abyecto.



Figura 2. Serigrafía Original IV “Frida-Amaru”, de la serie “La falsificación de las tupamaro”, Javi Vargas Sotomayor, 2006.

Fuente: Blogspot de Javi Vargas Sotomayor

Asimismo, la posibilidad de emerger otras subjetividades se encuentra en la capacidad que la conjunción de los elementos escogidos tiene al crear conflictos, *forias*, alrededor de la carga significativa que trae consigo cada elemento (Greimas & Fontanille, 1994). Este conflicto es otro dispositivo clave al momento de proponer la reversión de la representación social hegemónica que caracteriza nuestra cultura, como por ejemplo los símbolos patrios o héroes nacionales. En este contexto, las principales matrices trabajadas a cuestionar y desestabilizar, son aquellas instituciones y estructuras que dan soporte a la hegemonía del discurso sobre los cuerpos y el régimen privado de la sexualidad y la subjetividad, como menciona Javi:

Entonces los héroes patrios han sido las imágenes fundantes del gran mito estado nación, que también pensaba que se han usado mucho, se han manoseado, pero nadie se atrevía a desmontar

la sexualidad. Se les usaba de otro modo para no desmontar, para dejar la imagen casi intacta. Como lo que a mí me interesaba era desmontar, desbaratar la sexualidad, nunca estas imágenes usadas por distintos artistas sobre Túpac Amaru me llegaban a satisfacer, sentía que las dejaban casi tal cual. Sentía que al travestirlas estaba desbaratándolas, estaba sintiendo un placer de desbaratar esa imagen. Sentía además que estaba construyendo otro personaje, como asumían mucho y me acusaban mucho de que estaba tratando de ofender la imagen, al contrario, estaba tratando de construir una imagen de una revolucionaria travesti que fuera contracorriente del patriarcado porque toda esta subjetividad del sujeto político revolucionario marxista había centralizado al varón obrero como sujeto político de las luchas. (Javi, artista, 2016)

Para Giuseppe Campuzano la virilidad ha sido en reiteradas oportunidades representada en la imagen del héroe nacional peruano, caracterizado por ser un ideal con atributos inalcanzables ligados a su carácter mítico (2008). Para Campuzano (2008), “la falsificación” es un dispositivo transversal en la imagen construida por Javi Vargas, que intersecta no sólo categorías simbólicas, rituales e icónicas, sino también las raciales y genéricas a modo de reversión, a través de la incorporación de lo femenino y el mestizaje. Donde “la falsificación”, un dispositivo ligado a la cultura travesti infravalorada como “remedo de lo femenino” o “mujer falsa”, es empleado para subvertir la representación del héroe nacional peruano como ideal de masculinidad.

Es reiterativa la intencionalidad de crear fisuras alrededor de los íconos patrios a través de elementos lingüísticos y estéticos relacionados a lo homoerótico y lo disidente, lo cual es muchas veces un detonante de violencia y controversia. Asimismo, se incorporan significantes en referencia a instituciones rígidas como el militarismo, la religión en contraposición a otros que transgreden sus símbolos para incorporar nuevos significados. En la intervención gráfica de Choqollo, “Arequipa es *choqolla*” (Fig. 3), nuevamente los elementos constitutivos de la imagen son escogidos por su carga significativa.



Figura 3. Intervención gráfica del escudo Arequipeño “Arequipa es choqolla”, Choqollo Álvarez, 2016.

Fuente: Facebook personal de Choqollo Álvarez

En este caso se emplea el término *choqollo*, que, de acuerdo al artista en su ciudad natal, Arequipa, tradicionalmente se denomina así a los homosexuales, es un término que proviene del *aymara* y significa perro pequeño y bullicioso, reflejando la carga peyorativa y deshumanizante que contiene el término (Massis, 2018). Asimismo, se observa que su espacio privilegiado de enunciación suele ser aquellos en los que pueden ser difundidos a gran escala, como las redes sociales, lo cual genera un mayor espacio para el debate y discusión alrededor de las propuestas:

Yo intervine el escudo de Arequipa que es un escudo colonial, donde se evidencia el militarismo y la religiosa de la ciudad, cómo esta cala en el imaginario, Arequipa es una región bien chauvinista, bueno lo intervine, le puse que Arequipa era *choqolla*, pinté los volcanes como simulando una eyaculación, trasgredí la iconografía del escudo, esto lo difundí por redes

sociales, generó mucha controversia, mucho debate y también mucha violencia. Entonces esto más lo veo como arte conceptual por darle un nombre, siento que es un espacio interesante como para poder generar controversia y también debate en torno a temas sociales, al igual que alguna vez hice una intervención con la estatua de los héroes colocándole flores en la cabeza, era *texao*, es una flor de Arequipa tradicional, con un simple gesto y también cómo este registro pudo generarnos cierta controversia, poner en el tapete el tema de género como constructo, el travestismo, entonces sí, siento que es una herramienta interesante para poder generar debate como te decía. (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

Asimismo, se encuentran presentes aquellos elementos relacionados explícitamente al cuerpo, la sexualidad, la genitalidad y su reapropiación a través de prótesis superpuestas al cuerpo, como el trabajo de performance propuesto por Carlita Uchu¹⁰. Para Preciado (2001) los sexos al ser constructos sociales develan su carácter prostético y la heterosexualidad al ser una tecnología social de dominación no natural, permite el cuestionamiento de las prácticas de producción de la identidad sexual a través de prácticas contrasexuales como: la utilización de *dildos*¹¹, la erotización del ano y el establecimiento de relaciones S&M (sodomasochistas) contractuales; donde el *dildo* es entendido como un suplemento exterior al cuerpo, que antecede al pene y es su origen. La contrasexualidad entonces, empleando la noción de «suplemento» formulada por Jacques Derrida (1967), identifica al *dildo* como el suplemento que produce la identidad sexual del cuerpo masculino que ha de supuestamente completar, y en éste, permanecen paradójicamente sus estatutos como copia exacta y como lo ajeno al órgano que representa. En otras palabras, citando a Merleau Ponty, Preciado (2001) afirma que el *dildo* no

¹⁰ Carla Montalvo es alias Carlita Uchu o La Uchu. “Uchu” proviene de la palabra del quechua que significa “ají”. Es una artista del performance con formación autodidacta en danza moderna y teatro. Trabaja temas alrededor de la femineidad y la sexualidad. Ha participado del Pornífero Festival, organizado por Héctor Acuña.

¹¹ Palabra de origen anglosajón que denomina al juguete sexual que emula el pene.

difiere de su estatuto como prótesis en tanto cuestiona todas las premisas de su fenomenología, su carácter esencial, que además debe estar en constante transformación; trascender y auto excederse en la representación.

La exageración y la exaltación de la genitalidad femenina a través de la prótesis y de la representación de la sexualidad femenina con la incorporación de elementos significantes claves en la performance “Con la hiel en los labios” (Fig. 4) de Carlita Uchu, reflejan la intención de barrar con fundamentos esencialistas que priman la construcción social del “destino biológico” de los cuerpos femeninos, como la reproducción. Régimen que resta de posibilidades de subjetivación, más allá del ideal masculino hegemónico que se estructura en el patriarcado (Lerner, 1986).



Figura 4. Performance “Con la Mhiel en los labios”, por Carlita Uchu, 2015. Foto de Max Clau, 2015.

Fuente: Archivo personal de la artista.

Para Preciado (2001), esta situación se instala en la distinción sexo/género, cuya matriz deviene de la relación entre la posición esencialista y la posición constructivista, nuevamente una oposición binaria que reitera la creencia sobre el cuerpo como materia biológica compuesta por el código genético, los órganos sexuales, las funciones reproductivas, etc. En este sentido, Preciado (2001) propone comprender el sexo y el género a modo de tecnologías, desbaratando la falsa construcción de este binarismo y liberando al cuerpo sensible de aquellas estructuras sociales que construyen la diferencia sexual, como continúa señalando Carlita Uchu:

Yo enmascaro mi chucha y en este momento voy a ser la chucha de oro, es como ponerme una máscara, tu identidad mi identidad va a ser otra, tomo la imagen literal, me pongo una chucha de oro en referencia a que cualquiera que pueda vivir su sexualidad a plenitud podría ser la chucha de oro, el *Gold member*, vivir tu sexualidad a plenitud te daría como tus máximos potenciales sexuales, entonces me voy echando la miel que te puede parecer tantas cosas puede parecer semen, puede parecer orina, fluidos. (Carlita Uchu, *performer*, 2016)

Como describe, reiteradamente se incorporan en la sintaxis elementos de la abyección, cuya expulsión de la hegemonía es descrita por Julia Kristeva (1988) como el requisito necesario para la formación sexual, psicológica y social de la identidad, también en términos hegemónicos. 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).

Para Mandel (2016), la categoría de abyección, así como sus elementos significantes, además de ser parte del proceso de construcción del sujeto, es parte del desarrollo de la sublimación cultural, entendida por Freud como el proceso por el cual la economía libidinal se desplaza a la producción cultural y estética, por ejemplo. De esta manera, la performance de Carlita Uchu se vale de elementos explícitos alrededor del cuerpo como lugar epistémico y

relata a través de una estructura narrativa experiencias personales y sociales, cuyo proceso de representación pone en evidencia la particularidad que acontecen ciertos cuerpos para subvertir las estructuras que sitúan, por ejemplo, el cuerpo femenino y el deseo sexual, al lugar de donde proviene la concupiscencia y al ámbito de lo pecaminoso, respectivamente:

(...)Luego paso a que esta mujer aparentemente tan desinhibida y resulta que te va a mostrar algo tan hardcore, me voy a masturbar con el mango del cuchillo, esta es una historia que leía cuando era niña, (se interrumpe la entrevista) bueno cuando tenía 10 años leía en unas selecciones una historia de una mujer en EEUU que un tipo la secuestro y la violó en su casa y la tuvo como varios días secuestradas y el último día él cogió el cuchillo de la cocina y la violó con el mango, ese momento fue el momento más terrible de su historia, porque no sabía qué iba a pasar, si la violaba o la mataba. Para mí a esa edad fue sumamente erótica esa parte y la leía muchas veces y a la vez me sentía, ya era grande, me sentía culpable de sentir placer, ni si quiera me daba cuenta que era placer lo que estaba sintiendo peor me hacía sentir muy mal y era un conflicto en mi cabeza y entonces preguntarte por qué pasa esto, no tengo muchas respuestas peor por qué podemos tener una sexualidad tan violenta, por qué una historia así a los 10 años me podría excitar. (...) como resultado planteo también una sexualidad bastante agresiva. (Carlita Uchu, *performer*, 2016)

De acuerdo con lo mencionado, la decisión de Carlita Uchu por incorporar en su performance como discurso, sus propios cuestionamientos alrededor de la sexualidad, la agresividad y la vergüenza, para ser interpelada por los espectadores, puede entenderse con lo señalado por Barboza (2007), sobre que la performance sitúa al cuerpo en un estado cambiante, donde las experiencias se transforman a partir del contacto con el otro. En adición, 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).

Sobre la composición simbólica y ritual que caracterizan el conjunto de intervenciones, proyectos y performances realizadas, en el corto de Javi “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay” (Fig. 5), se encuentra presente la necesidad de deconstruir la experiencia ritual tradicional, así como las prácticas masculinas hegemónicas sobre la producción de sentido y conocimiento, a partir de la reapropiación y reconstrucción de hitos y narrativas, con el objetivo de desplazar el sentido del ritual tradicional, así como el contenido de los hechos representados hacia una práctica de afecto y deseo micro político:

Entonces también hay una intención de desmontar este ritual masculino, este ritual patriarcal, este ritual de chupar chela y mear en la calle, que es un ritual muy de varones, entonces que lo haga un grupo de chicos travestidos es de alguna manera desplazar el sentido de este ritual tradicional, incluso es el sentido del ritual y sublimarlo, transformarlo a otro lado, encontrarle un afecto y vínculo, la incitaciones era que el acto del meo se vea justamente sobre el *glory hole* de Túpac (...) el acto de mear sobre el *glory hole* de Túpac Amaru es un acto de afecto porque además es una práctica, es una práctica digamos de sexo abyecto que algunos maricas tiene, entre ellas yo, una de las prácticas sexuales que tengo en mi cotidiano es practicar la lluvia dorada y no entiendo como una forma de ofensa sino una forma de construir afecto. De alguna manera mear sobre el rostro, sobre el *glory hole* de Túpac Amaru era casi igual al acto de maquillar a Túpac Amaru hace algunos años. (Javi, artista, 2016)

Carvajal (2014) afirma que en la propuesta artística descrita por Javi está presente el acto de orinar en un hoyo simulando la boca de la imagen de Túpac Amaru (Fig. 5), cuya imagen proviene de las láminas escolares masivamente difundidas. Esta representación del líder indígena es similar a la iconografía que fue promovida durante el gobierno nacionalista y militar de Juan Velasco Alvarado, la cual representa “la figura virilizada e idealizada del héroe

indígena como precursor de la independencia peruana para erigirlo como ícono de la propaganda de su reforma agraria” (Carvajal, 2014, p.57). Citando a Campuzano (2008), la autora afirma que esta representación híper masculina del líder indígena también fue reapropiada por el MRTA y su discurso homofóbico. De esta manera, la acción de orinar en el agujero improvisado en el afiche, nos remite a una escena en un baño público, dónde la boca de Túpac Amaru representa un *glory hole*, es decir, una puerta para el afecto sexual en anonimato donde se introduce el falo para el encuentro sexual al modo de un urinario-altar (Carvajal, 2014).



Figura 5. Moviestills del Glory Hole en “Letanias doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas, con la participación de Max Lira, Rafael Alarcón y Tabris Morissette. Registro de la acción producida en el marco del desarrollo del programa “ESPACIO_02. Laboratorio y residencia artística” durante el proceso del laboratorio de experiencia e investigación sobre relatos de la historia contemporánea del Perú coordinado por Sergio Zevallos. Registro realizado por Aníbal Zamora, Lima, 2013.

Fuente: Blogspot Javi Vargas Sotomayor (<http://javivargas.blogspot.com/>)

La particularidad del conjunto de expresiones recogidas, radica fundamentalmente en la intencionalidad al momento de definir los elementos y sus significantes para el desenvolvimiento y desplazamiento de la manifestación ritualista. Nuevamente el dispositivo de la abyección está presente en los elementos para constituirlo:

Otro elemento era el uso de la mostaza, estaba la incitación a los chicos que participaran en la acción a untarse la mostaza entre todos, como una forma de habitar esa caca del marico, como mencionaba hace un rato y como una forma de encontrar un tipo de afecto en ese acto de untarse, luego lo que venía era una especie de unción de las plumas, esto de las plumas tiene que ver con esta noción de vergüenza que me interesaba desarrollar incluso como una especie de forma de enunciarme, que desemboque como una forma colectiva de enunciarme frente a las lógicas del orgullo gay, pensaba tener este ritual de emplumación que viene de la colonia. (Javi, artista, 2016)

La simbología que acompaña este discurso, exalta la transversalidad de la representación de lo sacro, lo ruinoso y lo abyecto, a través de los fluidos, las secreciones, la corporalidad y el deseo. Esta perspectiva, trae a colación la corposubjetividad, como aquella dimensión que sitúa al cuerpo como el espacio que constituye la subjetividad del sujeto. Carpintero (2015), define corposubjetividad como el lugar donde se anudan las dimensiones psíquica, orgánica y cultural, y por las cuales operan leyes específicas para constituirse en aparatos productores de una subjetividad hegemónica; donde confluyen las pulsiones de vida, el Eros y las pulsiones de muerte, respectivamente.

En este contexto, el Erotismo se introduce como un dispositivo desestabilizador, que para Bataille, “es lo que en la consciencia del hombre pone en cuestión al ser” (1988, p. 33). El erotismo entonces, está fuera del régimen de la representación, sin embargo, convive con ella y se desplaza, se sublima.

A su vez, estas narrativas transitan por la experiencia de la reconstrucción colectiva de una subjetividad alterna, resultando interesante proponer cómo es que aquellas inquietudes personales y su resistencia a los discursos hegemónicos, a las instituciones y a las estructuras, es un síntoma social que desplaza la práctica artística tradicional, el locus o su lugar de enunciación y su representación, hacia la experiencia colectiva de devenir en una nueva posibilidad de memoria sobre los cuerpos. Traducir la inteligibilidad de este proceso, es uno de los objetivos fundantes de esta investigación, al buscar comprender la relevancia de las propuestas y proyectos artísticos analizados al “conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales...” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 18), como describe Javi en su propuesta (Fig. 6):

Entonces... digamos me interesó reconstruir este archivo por medio de una acción colectiva invitando varios amigos a que se reconstruyeran estas imágenes que constituían parte del archivo, estas imágenes que salieron al lado del texto que eran travestis acibillados al lado de botellas de cerveza que probablemente lo había estado pasando era que las travestis estaban chupando con su chela y llegaron los emerretistas y las acibillaron por ser abyectos, de ser para ellos una lacra social. Me interesaba volver a recrear estos cuadros a través de los cuerpos pero que además había una especie de deriva entonces... yo construí, diseñé un par de instrucciones para que se convoquen a hacer ciertas cosas, que desmonten algunos de los discursos que están presentes en las imágenes, una de ellas era invitar a los chicos, además yo participé, al travestirme con una serie de elementos mínimos como medias rotas, pasamontañas o guantes o ponerse las medias rotas en alguna parte del cuerpo y un poco de maquillaje, el segundo recurso era que tomáramos cerveza pero de verdad no fingir y luego a orinar la cerveza que seguro era lo que había estado sucediendo, las travestis seguro estaban tomando cerveza y meando, luego coloqué una lámina de Túpac Amaru y le hice un agujero a manera de *glory hole* y lo pegué, dicho sea de paso el contexto fue en una casona en el Centro de Lima, entonces había una alusión a la ruina de los cuerpos, una alusión a... al cuerpo ruinoso... (Javi, artista, 2016)

De acuerdo a lo mencionado por Javi, lo que caracteriza a este tipo de narrativas micropolíticas, como el corto de “Letanías doradas” y afines, pueden entenderse en los términos de Guattari y Rolnik (2006), acerca de que no funcionan solamente como productos de una resistencia al proceso de construcción de la subjetividad hegemónica que regula a su vez los cuerpos, sino también como intención por producir nuevos modos de subjetivación y de singularización subjetiva.



Figura 6. Nota periodística del diario "Cambio"(1989) intervenida con fotografías, Javi Vargas, Lima, 2013.

Fotografías de Aníbal Zamora.

Fuente: Blogspot Javi Vargas Sotomayor (<http://javivargas.blogspot.com/>)

En otras palabras, el paradigma estético que propone el autor tiene implicancias estéticas y políticas, donde las producciones estéticas vinculadas a procesos colectivos de creación, producen espacios intersubjetivos de enunciación e invención, brindándoles la capacidad de injerir en sus propios procesos de subjetivación para construir y proliferar nuevos modos posibles de singularidad, como señala Guattari:

“... el arte no tiene el monopolio de la creación, pero lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas. El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de estos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica” (Guattari, 1996, p. 130).

En suma, las propuestas artísticas y los discursos analizados evidencian que existe un empleo recurrente y necesario de elementos del cotidiano o elementos cuyos significantes se encuentran relacionados a estructuras de poder tales como el estado, la ley, la religión, la historia, etcétera, para cuestionarlos y para proponer otros modos de vivir frente a esas imposiciones, desbaratando estas estructuras y evidenciando la potencial incidencia de la producción cultural socialmente comprometida en el desplazamiento y vinculación del arte y la política. Esto, es posible debido a que se observa una intención común por generar fisuras alrededor de estos sistemas de poder, a través de la incorporación de aquello que estas matrices han expulsado de la subjetividad misma. El arte al tener la capacidad de incorporar en las producciones artísticas significantes cargados de estereotipos negativos, como vergüenza y monstruosidad en relación a aquellos significantes pertenecientes a las matrices de poder, tiene la agencia no solo de producir acciones de resistencia frente a la lógica de representación social hegemónica de la diversidad sexual, sino también, de injerir en los procesos de subjetivación, para construir y proliferar nuevos modos posibles de singularidad.

3.2.2. Trascendencia y aportes sociales de la producción artística visual

A partir del desarrollo de las agendas políticas de los movimientos disidentes en el Perú desde las apreciaciones y experiencias de l*s participantes, es importante analizar en adición,

su percepción respecto a la trascendencia o impacto social y personal que han podido identificar a partir de la exposición, acción y difusión de las propuestas, proyectos artísticos y visuales que han llevado a cabo o en los que han participado. En este subcapítulo se abordará dicho impacto en términos de lo que han podido intuir o percibir que ocurre en sí mism*s y en el otr* al ser productor*s y espectador*s de sus propuestas.

En primera instancia, la carga narrativa y participativa que caracteriza al performance, así como su capacidad de impactar y transmitir emociones y significados, generan rupturas en los discursos hegemónicos y la posibilidad de la identificación de l*s espectador*s con lo expresado. Por ejemplo, Carlita Uchu señala desde su propia experiencia que: “cuando termino una performance siempre hay mujeres que se me acercan y me dicen sí, sí sé lo que estás hablando”. Carlita Uchu ha percibido cómo a partir de sus propuestas de performance, se produce un intercambio sensible, donde sus experiencias son comprendidas por l*s espectador*s, sobre todo por quienes comparten sus experiencias como sujeto femenino. Para Forte (1988), esto recae en la idea de 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, 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) esta identificación se ubica en la configuración del performance como un proceso de “toma de conciencia”, citando a Kathie Sarachild respecto al trabajo colectivo de *Kitchen Consciousness 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. Preciado, describe este 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).

Por su parte, Héctor considera que, a lo largo de su trayectoria como artista independiente, *performer*, activista y gestor cultural, ha sido testigo de un cambio respecto a la inclusión y visibilización de sus propuestas estéticas en los medios. Es así, que se puede afirmar un cambio de paradigma respecto a la posibilidad de la exhibición de las mismas en los circuitos privilegiados que menciona. Este cambio se lo adjudica a la capacidad de intercambio, agencia y denuncia que implica la performance:

También hay algo interesante, porque los medios de comunicación o el circuito académico empezó a fijarse en mi trabajo, entonces había como un feedback. Decía: bueno qué está pasando acá, es como que, sí estoy experimentando sobre mi propia marcha y hay gente que está comprendiendo esto y si bien estamos en un circuito privilegiado o de música electrónica, tiene que ver con la apertura de la mente de la gente. Busco eso, no importa si la gente es hetero u homo, para mí no existen categorías, sólo somos personas, tiene que ver con este intercambio energético que constituye la performance en sí. (Héctor, *performer*, artista autodidacta y gestor cultural, 2016)

Por otro lado, respecto a las maneras de poder generar una dinamización en la idiosincrasia de la sociedad, son recurrentes también aquellos enunciados que resaltan la necesidad de ir más allá de las formas convencionales de producir arte, para incidir en un cambio progresivo del paradigma respecto a la representación hegemónica de los cuerpos e identidades disidentes. Así como para comunicar contenidos específicos de una manera comprensible y accesible para la diversidad de espectador*s inmersos en el espacio público,

como describe Camilo:

Yo siento que el arte es una expresión, la cual es más directa, se llega más al público, llega más rápido y muchas veces el arte sensibiliza en muchos aspectos pero... debería ser arte con sentido (...) no sé, muchas veces hay arte abstracto que mucha gente no entiende pero la idea del colectivo es que damos arte, damos información, al público, al público de a pie, al vecino, al moto cambista, al que esta con adolescentes, que anda volado, el que anda por la calle y que digan: me impacta eso, lo entiendo, lo tomo y lo hago mío, lo siento. (Camilo, activista y artista autodidacta, 2015)

Para Cruz (2013), esta preocupación descrita por Camilo por abordar lo social en el arte, conlleva a la edificación de nuevas estructuras culturales y contextuales en las que emergen nuevos discursos y se develan nuevas perspectivas. De esta manera, señala la autora, el arte en sus diferentes lenguajes y posibilidades es un dispositivo clave para la inclusión social, reconocimiento y resignificación de la diversidad.

Asimismo, esta idea recae en lo mencionado por Jossy, sobre la necesidad de enfocarse desde el arte para transmitir contenidos socialmente relevantes que acompañen las coyunturas sociales relacionadas a la formulación y ejecución de políticas públicas necesarias para el desarrollo de la sociedad respecto a las problemáticas que afectan a la población LGTBIQ+:

Tenemos los derechos humanos que pueden ser nominales en la medida en que están escritos en una declaración, pero si no lo aterrizas en la vivencia de las personas no existen. Entonces este tipo de intervenciones nos ayudaban a llegar de una manera real a la gente, no que experimenten algo como que nosotros podemos explicar qué es el derecho a la no discriminación, explicar qué es el derecho a la libertad sexual, pero que pasen por una situación donde puedan experimentar para poder comprender esto desde la emoción, desde el cuerpo.

Para mí es más potente que lo que se puede hacer solo desde lo lingüístico. Los DDHH necesitan encarnar. (Jossy, activista, 2016)

Esto se encuentra vinculado con lo señalado por Cruz (2013), referente a la posibilidad de una transformación social efectiva, teniendo a la cultura como eje principal a desarrollarse a través de la creatividad, como preocupación principal de la sociedad y por ende del Estado. Para la autora, es imperativo revalorar la importancia de la cultura y la creatividad como factores de la inclusión social y el desarrollo comunitario, ya que existen en Latinoamérica y en el Perú organizaciones que generan propuestas artísticas que vinculan a la comunidad promoviendo su empoderamiento, como “La Tarumba”, “KUNTUR Centro Nacional para el Arte y la Cultura” y “Asociación Cultural Teatrovivo”. Por este motivo, concluye que a través del arte se puede promover la emergencia de “nuevas narrativas para las sociedades contemporáneas, colocando en el centro el lenguaje de la ciudadanía y los derechos humanos” (Cruz, 2013, p. 6).

Para el caso específico del teatro, Tovar (2014) menciona que es en estos espacios donde el trabajo colaborativo de actuación y representación son herramientas útiles para la resistencia y reversión. Prueba de ello, es lo señalado por Gabriel¹²:

Creo que la experiencia teatral es única porque (...) el contacto que tienes de primera mano con las historias es sumamente poderoso y transformador, entra la razón y la emoción, eso te genera a ti un cambio, también porque (...) el teatro no es un recurso masivo, no llegas a millones de

¹² Gabriel, es activista y gestor cultural. Ha dirigido obras de teatro testimonial como “Desde Afuera”, “Un monstruo bajo mi cama” y “Al otro lado del espejo”, sobre diversidad sexual. Perteneció al colectivo ‘No Tengo Miedo’ y actualmente es Director general de ‘Presente’, organización cívica y social que promueve que las instituciones públicas y privadas incorporen la diversidad.

personas sino que llegas a 100, estas 100 personas van a estar conectadas contigo, si es un millón es incontrolable pero puedes procurar y trabajar para que a todas les llegue el mensaje y todas se sientan conmovidas, interpeladas, entonces (... creo que sí es poderoso en este sentido y creo además que la posibilidad de poder (...) generar un cambio en dos personas es más poderoso que impactar a 100 mil porque estas 2 personas pueden hacer un cambio. (Gabriel, activista y gestor cultural, 2016)

Como señala, el teatro es un espacio privilegiado para la producción del sentido colectivo, a pesar de no ser un recurso masificador. Para Diharce (2015) el teatro testimonial, así como todo tipo de arte, son medios potenciales por los cuales se transmiten y cuestionan las construcciones culturales, a través de la representación del imaginario de los creadores y de los artistas, el cual está cargado de identidades contextualizadas donde se puede observar la interrelación de estas inventivas con la audiencia, transformándose en un proceso comunicativo y a la vez educativo. En adición, Marco Guillermo sugiere:

El hablar un poco de este tipo de historia y también darnos un sentido a nosotros como colectivo, este... porque en esos proyectos encontraba a más personas trans como yo con cuales compartir y es como encontrar a tu familia, es una sensación así, son personas que te entienden mucho más porque su vida es muy similar a la tuya en varios pequeños detalles. (Marco Guillermo, activista y artista, 2016)

Este enunciado revela una de las particularidades esenciales del teatro testimonial propuesto por el colectivo “No tengo Miedo”, que es la incorporación de personas LGTBIQ+ no necesariamente con formación teatral profesional y sus testimonios. Asimismo, la relevancia de la construcción colaborativa de la representación de los testimonios, que trasciende los tecnicismos propios de la dramaturgia para transformarse en una producción afirmativa de

sentido colectivo. Bajo esta premisa, es necesario resaltar lo que menciona Diharce (2015) sobre la inclusión en estas prácticas de transmisión cultural, de aquellas personas que, por razones de injusticia social, discriminación y marginalización no poseen legitimación para participar o inferir en el espacio público.

De esta manera, se puede afirmar también que la participación e involucramiento de la población LGTBIQ en el desarrollo de propuestas artístico-visuales, al margen de su formación, cumple también una función terapéutica como resiliencia y agencia. Entendiendo la resiliencia y su vinculación con el arte en términos de Retiz (2016), quién toma como referencia a Wyman, Sandler, Wolchik y Nelson, para describirla como una adaptación positiva y saludable, a través de la intersubjetividad que posibilita el trabajo colectivo e individual desde expresiones artísticas, ante una situación de vida que implica “la acumulación de eventos negativos a lo largo de la vida, así como al crecimiento dentro de un ambiente desfavorable, empobrecido o violento” (Retiz, 2016, p. 3). Y entendiendo 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). Ambas perspectivas pueden connotarse a partir de lo comentado por Choqollo:

El arte cumple también una función terapéutica. Hacer acciones relacionadas a vivencias, emociones, de alguna manera fue liberador. La intención fue esa, hacer una acción simbólica que hablara de una dictadura. Mi amiga feminista me hablaba de la monogamia como mecanismo de control, que también era un tema interesante a abordar a partir de esta acción. (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

Por otro lado, el impacto de las propuestas creativas desarrolladas no sólo se mide a partir de su impacto positivo, sino también desde su cualidad transgresora que muchas veces deviene en reacciones adversas en el otr* sobre lo propuesto. Sin embargo, estas reacciones son previsible, en tanto las propuestas artísticas y visuales que se analizarán posteriormente con detalle, tienen el objetivo de desestabilizar estructuras y sentidos a través de la reapropiación y confrontación directa de los elementos constitutivos de la hegemonía. Por lo cual, es entendible que las sensaciones que generan sean diversas, ya que interpelan las subjetividades de las personas a manera de provocación (Gómez-Peña, 2005). Asimismo, es interesante esta otra cara del impacto en tanto se hace visible la problemática alrededor de legitimación de la hegemonía por parte de las poblaciones LGTBIQ+ como describe Choqollo:

(...) no, yo no considero que favorezca, bueno, en su mayoría creo que no, porque lo que más ha generado ha sido resistencia en la propia comunidad. En algún momento compartí esta intervención del escudo, este travestismo de las estatuillas militares en las calles, la acción “Sodocracia”, que es una denuncia directa, confrontacional, contra el fascismo clerical, generaron incluso dentro de la comunidad malestar porque no los representaba. (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

En suma, la trascendencia de la producción artística visual descrita, se ha podido medir y percibir por el grupo de estudio a partir de las experiencias que implican una relación estrecha entre l*s artistas y espectador*s. Cabe resaltar, que la performance y el teatro testimonial han sido los lugares privilegiados para desarrollar este punto debido a la inmediatez con la que este intercambio se desarrolla. En el caso de la performance, ocurren procesos interesantes de identificación y de rechazo. Ambos efectos están ligados a lo señalado por Delgado (2013), citando a Barbosa de Oliveira y a Barthes, acerca del génesis de la performance como una herramienta capaz de producir “sacudidas, extrañamientos súbitos ante la aparentemente

anodina cotidianeidad, que se abriría de pronto en canal para mostrarse como ámbito aleatorio predispuesto para cualquier cosa, incluyendo los prodigios y las catástrofes” (p. 70). En adición, Pérez (2013) señala que la performance entra en diálogo no con un espectador pasivo, sino con “un receptor abierto y activo con capacidad de lectura del proceso que se le presenta”, lo cual posibilita la junción de ambos (artista y receptor) en la acción, a partir de la reflexión situada que deviene de la interrelación de lenguajes e interpretaciones diversas que confluyen en ese diálogo. Esto, también es posible debido a que la performance, de acuerdo con la autora, es una rama que abraza diversos modos y formas de transformación, “privilegiando el proceso de desarrollo de la acción misma que va modificando, progresivamente, el espacio condicionante y determinante” (p.202).

Igualmente, en lo que se refiere al teatro testimonial se evidencia una apertura a la interrelación de experiencias e intersubjetividades a partir de la representación de los testimonios de la población LGTBIQ+. Para Lorenzini (2017) el proceso de representación de sus experiencias, que se desplaza de la intersubjetividad a lo público y que ocurre en el teatro testimonial, está mediado por su cualidad artística al posibilitar la elaboración de nuevos contenidos, miradas y enfoques, así como la difusión y representación de sus experiencias particulares como mecanismo de denuncia. Para ambos casos, la confluencia de las subjetividades entre l*s artistas y espectador*s posibilita la interpelación y transformación de los discursos, donde la trascendencia de las propuestas impacta a ambas esferas.

Dicho proceso intersubjetivo y transformador, es influido por el cambio de paradigma alrededor del arte por la conformación de un nuevo régimen privado del arte (Ranciére, 2010), el cual ha superado la etapa de la representación ligada a lo real para devenir en significados diversos y sensibles a ser entendidos de formas diferentes. Constituyéndose la obra en un artefacto que se construye en conjunto con l*s espectadores y se funde con la figura del autor (Hernández Belver & Prada, 1998). Lo cual implica una porosa relación entre obras,

espectador*es y artistas por la implicación del público en la misma, al emerger con una licencia de interpretación, manipulación e involucramiento en esta relación (Lash, 1997).

3.2.3. La representación en el arte: dispositivos de agencia y reversión.

Hasta aquí, se ha profundizado en la transformación y desplazamiento de los espacios políticos y creativos vinculados a la disidencia sexual y genérica, así como en el impacto de sus producciones artísticas y sociales. En este subcapítulo se abordará el ejercicio de representación contra hegemónico en las acciones, performances, proyectos artísticos visuales y cómo su puesta en la práctica devela su importancia como mecanismo de agencia o resistencia.

En principio, dichas propuestas funcionan como lenguajes propositivos para comunicar las demandas que surgen desde los movimientos sociales micro y macro políticos, y como mecanismos de incidencia cultural. En tanto la producción estética con estas temáticas cuestionan los sistemas que conllevan a la discriminación y odio, deben entenderse como parte de la cultura al tener el potencial de instalar nuevos conceptos y sentidos dentro de ésta.

Es así, que en los testimonios de l*s informantes se pone un especial énfasis en la urgencia por generar espacios para la representación o auto representación de referentes de la población LGBTBIQ+ que cuestionen la representación hegemónica cargada de prejuicios y estereotipos negativos hacia dicha población desde una perspectiva situada, es decir desde la experiencia propia. Como detalla Gabriel, si bien encuentra beneficioso que los espacios para la representación de personas LGTBIQ+ en diversos medios visuales estén en aumento, le parece más relevante cuando este aumento involucra un ejercicio de auto representación que permite que sean estas personas y sus testimonios reales las representadas. Dicha relevancia radica en la diferencia entre la interpretación de un rol construido a que sean ell*s mism*s y sus realidades las expuestas:

Yo aposté por el teatro testimonial, (...) ahí no partes de construir un personaje que te llevo de un texto. (...) Hacía falta la auto representación, que seamos las mismas personas LGTB poniéndonos en escenarios y auto representándonos, ese creo que es un punto de partida (...) me parece bacán que se estén creando obras con miradas LGTBs y que se incluyan personas LGTBs en el proceso, en la dramaturgia, dirección, etc. Ya estamos incluidos en los procesos artísticos para que sean cuidados. Ya la valla está elevada, eso también es un punto de ganancia y eso es algo sumamente positivo para la comunidad. (Gabriel, activista y gestor cultural, 2016)

En relación a lo mencionado por Gabriel, Cardona (2015) relata cómo es que los movimientos sociales disidentes en Latinoamérica desde los años 90, y en el caso que analiza de Ecuador, encontraron en el ejercicio de auto representación la posibilidad de crear “una imagen “verdadera”, es decir “positiva” de la homosexualidad” (Cardona, 2005, p. 21), en contraposición a una representación cargada de prejuicios. En adición, Bravmann (1997) señala que, en este ejercicio de auto representación la visibilidad se inserta no como un proceso de aceptación y manifestación en el ámbito público, sino como un proceso histórico que vincula la emergencia progresiva y organizada de una identidad y su inserción en el espacio público, a través de prácticas como las marchas del Orgullo, festivales de cine LGTBIQ+, muestras artísticas, etcétera (Brabomalo, 2002).

En adición, el grupo de estudio hace hincapié en aquellos elementos instalados en la cultura peruana que involucran aspectos positivos y negativos, que deben tomarse en cuenta al momento de involucrarse en el ejercicio de representación contra hegemónico desde las artes. Identificar aquellos aspectos negativos enquistados en la cultura, ayuda a orientar esfuerzos y movilizar la creación hacia la deconstrucción de los mismos, así como insertar nuevas posibilidades que integren la diversidad y el respeto hacia la población con identidades y afectos no hegemónicos:

Creo que la cultura tiene aspectos tanto positivos como negativos, en el punto de vista positivos encontramos todas las manifestaciones artísticas, culturales, la comida, el matrimonio material, inmaterial, este... pero en lo negativo encontramos a nuestra cultura el machismo, misoginia, homofobia, racismo, centralismo, individualismo, que son aspectos propios de nuestra cultura. (...) Yo creo que las artes juegan un rol sumamente importante en la deconstrucción de una cultura que promueva la diversidad, que respete al otro y creo que mi labor como gestor cultural justamente está en la gestión o en el gestar cultura para alejarnos de estos rasgos negativos y más bien acercarnos a los positivos, desde nuestras propias manifestaciones como peruanos, desde las artes en sus diferentes formas, escénicas, plásticas, literarias, en lo que produzcamos. (Gabriel, activista y gestor cultural, 2016)

La deconstrucción de los sentidos negativos construidos alrededor de la disidencia sexual a través del arte, a la que se refiere Gabriel, se encuentra alineada a lo mencionado por Hall (2001), quien analiza la producción cultural desde su capacidad de reversión. Sin embargo, la reversión no significa necesariamente voltear o subvertir el significado, ya que esto no escaparía de las contradicciones de la estructura binaria impuesta en el lenguaje. Estructura que Hall (2001), citando a Mercer y Julien (1994), respecto al estereotipo racial, la denomina “la dialéctica compleja del poder y de la subordinación” a través de la cual, por ejemplo, “las identidades negras han sido histórica y culturalmente construidas” (p. 137).

Para Hall (2001), en todo caso, son necesarias las propuestas que se coloquen “dentro de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y traten de confrontarla desde adentro” (p. 442). De esta manera, ésta contra estrategia resignifica el cuerpo como el locus privilegiado de nuevas estrategias de representación, ocasionando que los estereotipos funcionen contra sí mismos, es decir, “en lugar de evitar el terreno peligroso abierto por el cruce de raza, género y sexualidad, deliberadamente confrontan las definiciones dominantes

marcadas por el género y sexualizadas de diferencia racial trabajando sobre la sexualidad negra” (Hall, 2001, p. 442), por ejemplo.

Por otro lado, Choqollo hace mención a la aparición de una cultura marica emergente, ya que el mercado del arte y la producción creativa al no haber considerado la heterogeneidad de la sociedad y la diversidad y sexual, habría generado un vacío epistemológico que actualmente es potencialmente cubierto por una serie de propuestas artísticas visuales en contraposición a los sistemas de poder que instalan la heteronormatividad entre sus espacios de representación:

(...) la necesidad de poder crear nuevas manifestaciones artísticas, vinculadas a la disidencia sexual, siento, así como otras comunidades que han sido desmemoriadas. (...) El arte oficial no ha considerado la diversidad cultural y dentro de ellas la diversidad sexual entonces encontré un espacio adecuado para estudiar mi deseo, mi imaginario, como que forjar una cultura marica, una cultura que hable sobre el vínculo de sexualidad, política, de cómo el cuerpo vienen siendo un espacio gobernado por discursos de poder (...) cómo la sexualidad viene siendo establecida por un grupo de un sistema de poder, encuentro un vínculo muy interesante entre el cuerpo, arte política, que es interesante explorar. (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

Al respecto, de acuerdo con Michel De Certeau (2000), existe un padecimiento de l*s sujet*s por la manera en que el lenguaje determina los cuerpos arbitrariamente, donde la agencia 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 artística desde este enfoque agencial, como respuesta 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.

La emergencia de una cultura marica, también se encuentra alineada al ejercicio de la visibilización como una estrategia “estético/política de auto representación de carácter colectivo y público” (Cardona, 2015, p. 34). Según Cardona (2015), esta estrategia habría sido adoptada por diversos grupos sociales para dar cuenta de sus propios discursos y formas de entenderse y entender el mundo. Sin embargo, la autora señala de acuerdo con Ardevól (1996), que la representación que la cultura hegemónica dominante construye sobre las minorías, se impone a la construida desde la agencia de los grupos sociales oprimidos, higienizando, perfilando su subjetividad y cómo es que asimilan su pertenencia a ésta.

Ambas autoras coinciden en que, si bien hay una suerte de agencia muy importante en la producción cultural, estética y política alrededor de la disidencia, es relevante entender el ejercicio de auto representación en el marco de un sistema neoliberal que las coopta y normaliza “es por esto que no podemos entender la auto representación como un proceso transparente por el sólo hecho de haber sido elaborada por los propios sujetos objeto de la representación” (Cardona, 2015, p.34). De la misma forma, señala que esta estrategia política busca ubicar dichas representaciones adornadas en el campo activo de discusión sobre el lugar de las minorías en la realidad social y sobre la instauración de un discurso contra hegemónico (Cardona, 2015). A pesar de la crítica realizada, de acuerdo con Cardona (2015), estas prácticas y su movilización constante son necesarias. No sólo la preexistente, propia de los sistemas hegemónicos, sino también aquellas estrategias de lucha vigilantes para con el sistema.

En adición, l*s informantes toman en consideración el involucramiento de esta praxis con el desarrollo de políticas públicas favorables para la población LGTBIQ+, Jossy considera que el activismo al ampliar su ejercicio político hacia la producción artística contempla también la transformación en lo cultural, lo cual genera un soporte social para la implementación de políticas públicas referidas a una población marginada:

De hecho, el activismo puede generar a cambios en políticas públicas, pero creo que sobre todo tiene que ver con cambios culturales, hay impactos culturales que finalmente son los que sostienen las políticas públicas, porque si una política pública no tiene apoyo de una base popular, pues probablemente sea muy inestable, al menos así lo creíamos en el momento. (Jossy, activista, 2016)

Al respecto, Cornejo (2014) refiere en su investigación sobre la producción de políticas reparativas en el movimiento de lesbianas, gays, bisexuales y trans en el Perú, que las narrativas de l*s miembr*s de los colectivos que entrevistó, y que se embarcan en la demanda de sus derechos a través de una serie de mecanismos de visibilización, se centran en la necesidad de producir formas de reparación o políticas reparativas. Sin embargo, considera que es necesario partir por reconocer que la población LGTBQ+ se encuentra marginalizada por una serie de constructos sociales además del sistema sexo/género, como el racismo, el sexismo, la clase, etc. Lo cual implica que “las políticas reparativas son (solo) parte de un proyecto más amplio de justicia social y democracia radical” (2014, p. 274). De ahí que surja una preocupación por incidir en el ámbito cultural.

Por otro lado, es tangible la preocupación por el lugar, donde se emplaza y desde donde se crea la obra, el proyecto o la propuesta visual que han realizado o en los que ha participado el grupo de estudio, en tanto, es parte vital de los procesos de representación en el arte alrededor de la disidencia sexual y genérica. Por este motivo, el análisis de la categoría ‘lugar’ no sólo se ha enfocado en los términos descriptivos de emplazamiento, contexto o ubicación, sino también en el de “locus” de la enunciación del discurso de quien crea, desde la subalternidad.

En principio, resaltamos la decisión de ciertas colectividades, como el Colectivo ContraNaturas, por nombrarse y enunciarse desde lo femenino, decisión política que cuestiona la posición de poder y expropiadora del androcentrismo:

(...) todo lo femenino estaba presente, incluso en nuestro lenguaje. Por decisión nos nombrábamos en femenino porque lo considerábamos político. Entonces, éramos hermanas o esto, lo femenino estaba súper presente, siempre nombrado en las imágenes, en el lenguaje etc. (...) hay momentos en lo que lo kitsch estaba presente con esto de la estética chicha, cosas así. Una vez hicimos una intervención que se llamaba el “Pasibús”, cada vez que había un tema lo pintábamos y ese Pasibús era un carrito, emulando a los carritos que hicieron los Aguaitones hace mucho tiempo, al que también pertenecía Javi. Entonces, eso también recogía elementos de toda la comunidad gay, lésbica, lenguaje que solamente la comunidad entiende, era muy lúdico. Ese es otro elemento, los manifiestos también eran lúdicos, se jugaba mucho con las palabras, para eso era súper bueno Paul para darle vuelta a los sentidos, para ser sorpresivo. Siempre teníamos claro, de ahí el nombre de ContraNaturas. (...) entonces nosotros decíamos a veces hay que ser como muy frontales, pero no desde la furia sino desde eso. (Jossy, activista, 2016)

Asimismo, esta reapropiación del lenguaje desde lo femenino se conjuga con otros propios de la cultura popular y de la población LGTBIQ+, para habitar los lenguajes rechazados y darles la vuelta a los sentidos establecidos en el orden hegemónico a través del juego de palabras y dinámicas lúdicas. De acuerdo a lo señalado por Jossy, esa reapropiación de los lenguajes estuvo de la mano con el empleo de imágenes y discursos ya elaborados, como el del colectivo “Los Aguaitones”. Quienes desarrollaron el “Micro de la Democracia” en el 2000 (Fig. 7), como parte de las manifestaciones artísticas realizada en el Paseo de los Héroes en la ciudad de Lima y en el marco de las actividades de lucha en contra de la dictadura fujimorista. Esta acción consistió en la construcción de un prototipo tridimensional en cartón y elementos reciclados, pintado con rutas de avenidas con nombres esperanzadores, el cual fue llevado por miembros del colectivo y participantes del público interesado, que entraban y salían del interior del mismo a manera de transporte público.



Figura 7. Micro de la democracia” del colectivo Los Aguaitones, 2000.

Fuente: Foto de Alejandra Ballón, archivo del colectivo Los Aguaitones.

Esta reapropiación de los lenguajes populares como parte de la democracia popular necesaria en los procesos políticos del 2000 que enunciaba el colectivo Los Aguaitones, fue retomada por el Colectivo ContraNaturas en el “Pasibús de la diversidad” del 2010 (Fig. 8). El colectivo, toma el lugar del bus como un locus que posibilita la dinamización y la conexión de historias de vida, pero que también es lugar de atropellos y violencia, evocando la situación de la población LGTBIQ+ en el Perú. Para ello, la figura del ‘Pasibús’ es empleada para proponer en el imaginario un lugar de respeto e inclusión social, introduciendo las posibilidades de cambio a través de la apropiación de una dinámica cultural particular de nuestra sociedad: las interacciones que ocurren en el transporte público. De esta manera, el colectivo señala sobre la acción, que se deben lograr condiciones de respeto y que a través del bus como ejemplo se pueda pasar en “hospitales bien equipados, en colegios con buena educación y también en las instituciones del Estado que garanticen la dignidad y el respeto de las personas lesbianas, maricas, gays, trans, bisexuales e intersex” (Jossy Angela, 2010).



Figura 8. “El Pasibus de la diversidad” del Colectivo ContraNaturas, 2010. Autor desconocido.

Fuente: Blogspot Colectivo ContraNaturas (<http://colectivocontranaturas.blogspot.com/>)

Una de las razones que posibilita este diálogo entre propuestas estéticas que distan temporalmente, es la pertenencia de Javi Vargas en ambas colectividades. Esa conexión permitió que las imágenes previamente elaboradas puedan ser retomadas y reapropiadas para evocar nuevas formas de interpelar un contexto común, en tanto la dictadura de los 90 y su impacto en los derechos sexuales, reproductivos y de reconocimiento de la diversidad hasta la fecha, ha tenido graves consecuencias en los discursos de la sociedad.

En la misma línea que el Colectivo ContraNaturas, Javi afirma sentirse incómodo con el lugar que implica la noción de “gay”, en tanto esta categoría puede ser leída a través de las políticas de identidad, que actualmente se encuentran en debate por sus acepciones hegemónicas: “No me gusta enunciar me como gay, prefiero anunciarme como cabro, habitando algún tipo de injuria” (Javi, 2016). La noción de injuria que presenta Javi, es relevante para este apartado, ya que implica un proceso de enunciación desde una noción contrahegemónica, y es una noción comúnmente entendida desde lo ofensivo y repulsivo.

Dicha noción, puede entenderse en los términos de la femineidad en tanto es rechazada por el lenguaje logofalocéntrico, por lo que ambas se encuentran fuera del discurso y de las subjetividades hegemónicas y ‘sanas’. De ahí que, la incorporación de lo que ha sido expulsado por los discursos hegemónicos, como la injuria y la femineidad en la producción de subjetividades, discursos y conocimiento, posibilitan el desplazamiento de los límites de la soberanía del sujeto sobre su corporalidad y agencia, en otras palabras, del locus. Como continúa señalando Javi:

Había una forma de enunciar a través de un sujeto valiente, todopoderoso, cuando a mí en realidad siempre me ha interesado el tema de la vulnerabilidad, el tema de sentirme frágil y enunciar a través de esa fragilidad (...).nunca me ha interesado enunciar a través de un sujeto político fuerte, de este sujeto político valiente que ha promovido el marxismo tradicional, por esa razón venía la incomodidad (...) el miedo creo que puede ser una forma de enunciar, no se trata de huir del miedo sino de habitarlo, de habitar la vergüenza. Habitar todas las nociones despreciadas, que se dejan fuera para enunciar por medio de ellas. (Javi, artista, 2016)

Asimismo, este enunciado resalta el trabajo de dislocar la posición del sujeto político convencional, en este caso del activismo y de la producción artística, en tanto los procesos de enunciación desde lugares despreciados como el miedo, la vergüenza y la vulnerabilidad, por ejemplo, no dialogan necesariamente con los objetivos de las políticas identitarias ni con las convenciones sociales sobre el arte socialmente aceptados, ya que delimitan las corporalidades y sexualidades desde un enfoque afirmativo, por lo que se puede considerar que estos procesos de enunciación desde lo abyecto están cargados de doble sentido. Por un lado, implican una soledad radical, pero al mismo tiempo forma comunidades. En otras palabras, la vergüenza o aquellos lugares impensables de ser habitados, si bien parecen pertenecer exclusivamente al

ámbito individual por la sensación que causan, están también relacionados a una afectación colectiva, lo cual, curiosamente configuran posiciones que proliferan el sentir colectivo de comunidades ininteligibles, desconocidas o rechazadas (Sedgwick, 1999).

En adición, los espacios y lugares convencionales de la producción artística y del activismo también son cuestionados por el grupo de estudio, y es notoria la categoría de incomodidad como un imperativo que posibilita el cambio y desplazamiento. En este caso, priman los procesos de cuestionamiento y deconstrucción de los aprendizajes que instalan los modos de producción artística en los espacios de formación académica. Como menciona Ibrain Cerebros:

Tengo presente, como te mencioné, el estudio que he tenido en la universidad, el no sentirme cómodo con eso, de querer entender otras formas de comunicarme, tengo bien presente estas reglas. Cuando pienso cómo voy a presentar esto digo: para qué tengo que enmarcar esta huevada. Sí hay este afán de no romper, no romper, pero descolonizarme de estas maneras del cubo blanco, del menos es más, de la sutileza, de la composición bien compuesta, del equilibrio. Siempre estoy tratando de decir no tiene sentido, jugar más, pero también el arte contemporáneo es en base a bastante lienzo, así como estéticas contemporáneas. Es inevitable no estar dentro de eso, como caer dentro de estos espacios. De repente somos muchas locas las que pensamos de manera similar que hacen que ya se vuelvan como libertades o normas para la libertad. (Ibrain Cerebros, artista, 2016)

Es interesante lo que menciona Ibrain Cerebros respecto al proceso de descolonización que implica el empezar a desaprender ciertas formas alrededor de la producción artística. Este proceso al parecer, permite cuestionar la posición de poder que se encuentra detrás de la figura del autor, artista o creador, dentro de los espacios del arte socialmente aceptados. Al respecto, cabe mencionar que, en la actualidad, la transformación de dichas prácticas 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, parte por 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 tanto, 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 abraza 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 responder a las lógicas de consumo y ser meramente reproducciones de la cultura dominante. Hecho que, a su vez leído por la autora como expresión de la gubernamentalidad de Foucault (1999), 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 los modos de producción y representación de las artes desde lugares no hegemónicos, a su vez puede estar 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 de parte del grupo de estudio por abstenerse a emplear las lógicas de producción que empiezan a ser instrumentalizadas por los discursos dominantes. Hay una suerte de desconfianza perenne y esencial en los procesos de deconstrucción y de colonización

de l*s participantes para la manutención su carácter difuso, indefinido, de tal manera que no puedan ser leídos ni asimilados por las lógicas dominantes de producción y consumo. Como señala Max, desde su experiencia:

Entonces, mi desplazamiento ha sido súper loco, (...) pasé de aprender estos códigos estéticos de la tele por cable a decir algo que al arte le pareció relevante, porque Miguel, por ejemplo, después del primer fanzine decidió apoyarnos económicamente para imprimir el segundo. Esto nos dijo algo: a dónde hemos llegado dijimos, porque éramos activistas, queríamos llegar a la mayor cantidad de gente posible y hemos producido fotos, imágenes, panfletos que le han terminado gustando a la élite del arte. Es una élite. La gente que se mueve por los circuitos de arte son los mismos de siempre, los mismos que se conocen, entonces... esta cuestión de apostar por el arte... es un tema que... es más, pensarlo me impide un poco de ser activista, ni si quiera sé que soy. (Max, artista autodidacta, 2016)

En la misma línea con lo anterior, es importante considerar que l*s informantes han reiterado en la importancia de desplazar el locus de su producción hacia el espacio público, hacia aquel que se encuentra en las periferias de la ciudad, en contraste con una producción artística ya zonificada y situada en espacios determinados, como galerías y museos. Esto, en razón a una búsqueda por llegar a una mayor amplitud de espectador*s, tomando en cuenta la heterogeneidad de la sociedad peruana y su acceso a la cultura. Es así que, la importancia de su desplazamiento, radica a su vez en la deconstrucción y reapropiación del museo como locus privilegiado, para trasladarlo hacia los márgenes y transformarlo para otros ojos y miradas de un público diferente. Al respecto, Jackson afirma que parte de la decisión del colectivo por emplear la calle como emplazamiento, se encuentra ligada a la percepción del espacio público como un ámbito que permite que el arte sea creado por y para las personas, sin generar una distancia jerárquica entre quienes crean y observan:

En realidad, es motivación de nosotros de querer hacer las cosas. Muchas veces se ve que hay burocracias para buscar un espacio. Pensamos que la calle es un espacio amplio de todos y no necesitas dinero, creo que aquí es más público. Eso, es más público, que el arte no es solo para la gente que tiene dinero, o para los artistas. El arte lo puede hacer cualquiera. Y mira, sin ser artistas, la gente cree que somos artistas porque hacemos cosas que ellos no se atreven y creo que por ser un referente muchos se han atrevido a hacer cosas. (Jackson, activista, 2015)

Lo señalado por Jackson puede entenderse a través de las afirmaciones de José Miguel G. Cortés (2014) sobre los aportes de la geógrafa social Linda McDowell (2000), quien señala que el entendimiento de la ciudad debe orientarse a mirarla como un “espacio más inmediato y concreto para la producción y circulación del poder” (p. 93), donde la segregación espacial opera como un dispositivo que controla el acceso al conocimiento, la cultura y el ejercicio de toma de decisiones sobre la soberanía de una sociedad determinada. A su vez, señala que la conformación de la arquitectura de la ciudad es un reflejo de la fragmentación social existente, por lo cual debe ser analizada como un ‘sistema complejo y múltiple’ que acoge una diversidad de relaciones y experiencias sociales caóticas, ‘como una construcción simbólica’ que se constituye a partir de las representaciones inscritas en el imaginario de los usuarios, y como un ‘entorno constructivo’ que otorga sentido a las relaciones de las personas y que genera y reproduce identidades en construcción y deconstrucción a partir del intercambio de ideas y puntos de vista.

Por lo cual, no es fortuito que el espacio público, como las calles, plazas y otros lugares emblemáticos, sean empleados por artistas y activistas para su intervención. Ya que este locus a través de la historia del arte, ha sido considerado como un emplazamiento esencial para desafiar y confrontar las formas de organización y jerarquización de los cuerpos, al ser este el

espacio más cotidiano donde ocurren acontecimientos y experiencias que ejecutan las formas de opresión más antagónicas sobre la diferencia.

En lo que respecta el desplazamiento del locus o lugar de enunciación de la práctica artística alrededor de la disidencia sexual, se analizaron testimonios del grupo de estudio para indagar sobre la reiteración del cuerpo como un lugar privilegiado para lo señalado. Sobre lo mencionado, se observa que gran parte de la producción artística alrededor de la disidencia apunta a construir otras posibilidades frente a la normativa sobre la subjetividad, por ende, la corporalidad debe ser vista desde una perspectiva social y política donde el cuerpo y su intersección con el espacio, es el lugar donde se visualiza el activismo con estos fines (Diz, 2018). Por ejemplo, de acuerdo con Choqollo, entender el cuerpo y la sexualidad desde el activismo y el feminismo, le permitió hallar vínculos interesantes entre la subjetividad, el cuerpo, el arte y la política, lo cual fomentó su interés por desarrollar propuestas que le permitieran cuestionar estos sistemas de poder que menciona:

(...) el cuerpo viene siendo un espacio gobernado por discursos de poder, en el caso de la performance, me encantó que la performance esté vinculada al feminismo. Cuando empecé a hacer activismo me vinculé con movimientos feministas para reflexionar en torno al género. Cómo la sexualidad viene siendo establecida por un sistema de poder. Encuentro un vínculo muy interesante entre el cuerpo, arte y política, que es interesante explorar (...) (Choqollo, artista y *performer*, 2016)

Sobre lo señalado por Choqollo, cabe resaltar que el génesis de la performance está ligado al desarrollo de teoría alrededor del género y de la idea de que este es performativo, en tanto 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, 1990). El diálogo que esta teoría ha tenido con su experiencia más estética, la performance, no es casual, ya que esta

práctica artística en muchas de las manifestaciones analizadas para la presente investigación, ha tenido como uno de sus objetivos principales cuestionar los roles y la actividad humana diseñada para lo femenino y masculino, propiamente.

En lo que respecta al cuerpo y su relación con el género y la performatividad, y su importancia como lugar de enunciación en la performance, puede explicarse a partir de su relación dialógica con cuestionamientos recientes acerca del cambio de paradigma alrededor del cuerpo. Dónde éste, en ámbitos conservadores y por herencia del cartesianismo había sido leído como una esfera opuesta a la subjetividad (Bordo, 2004), a pesar que, el control social elaborado en el género se expresa en éste como el lugar donde se inscribe dicho control, siendo así el cuerpo un microcosmos de la sociedad (Douglas, 1978).

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. Posibilitando entender al cuerpo no solo como una fatalidad biológica y pasiva frente a la voluntad, sino como territorio organizado por una estructura subjetiva que es resultado de un conjunto de operaciones sociales, y cuyo origen primigenio proviene de la instauración del dimorfismo sexual, provisto por el sistema sexo/género del encuentro entre Europa y Latinoamérica. En otras palabras, bajo esta acepción, el cuerpo entre otros planos se considera un campo de acción privilegiado por los dispositivos de control, como los de la sexualidad. Estos acercamientos nos permiten entender que, como viene demostrando la práctica estética que coloca al cuerpo como eje central de sus cuestionamientos, este ha dejado de ser un contenedor pasivo de la diferencia sexual, para desplazarse a ser el principal denunciante del sistema binario de sexo-género. En diálogo con lo mencionado, Jossy describe por qué para la colectiva ContraNaturas el cuerpo está siempre presente en sus propuestas:

(..) El cuerpo tiene una sabiduría y es territorio de múltiples conocimientos más allá de lo que tenemos o sabemos. Si lo pensamos, tenemos cuerpos antes de las políticas públicas, antes de saber hablar o teorizar, el cuerpo ha estado ahí y lo hemos ido como colonizando con lo que hemos ido aprendiendo luego (...) lo hemos ido instrumentalizando a tal punto que solo pienso y el cuerpo me sirve para comer (...) Nosotros creíamos en reivindicar el cuerpo sin el cual no puedes hacer absolutamente nada y donde se dan las principales conquistas (...) donde se tenían que levantar las demandas. De hecho, esto de poner el cuerpo es literal, la presencia en la vida nos la da un cuerpo, y en la medida en la que aterricemos estos discursos acá, es más potente. (Jossy, activista, 2016)

La afirmación de poner el cuerpo para reivindicarlo es fundamental. No es casual que la teoría feminista haya dedicado gran parte de su trabajo a desarrollar la imbricación entre cuerpo y política. Como afirma Mari Luz Esteban (2009), “pensar *desde* y *con* el cuerpo no es más que una forma de avanzar en la reflexión general sobre las relaciones desiguales de género, y avanzar también en las teorizaciones en torno al sujeto mujer y al sujeto político feminista” (p.48). Para Esteban (2009), es necesario reificar el cuerpo desde su carácter entrelazado entre lo material y lo agencial. Ya que, desde esa postura es posible pensar en los factores materiales de la existencia en relación con las situaciones de diferencia social marcadas por el género, la clase, la raza, etc. Y a su vez, pensar en el cuerpo como dispositivo de regulación y control social, y como dispositivo de denuncia y reivindicación. Por lo cual, se puede inferir el protagonismo inherente del cuerpo en los movimientos sociales, tales como el feminismo. De ahí, que la producción estética ligada a la diversidad sexual y afines tenga como principal preocupación colocar el cuerpo como fuente y lugar de resistencia política. Donde el cuerpo, ajeno a sus acepciones esencialistas, se desplaza como lugar de resistencia y de lo político en

el activismo, viéndose alterado por las transformaciones urbanas a la vez que la ciudad puede ser alterada por la acción de los cuerpos (Diz, 2018).

Asimismo, la relevancia que ha tomado el cuerpo en la actualidad en el activismo y la producción estética puede entenderse a través de los aportes de Emily Martin (1987), la cual, señala que nuestra sociedad se encuentra atravesando por un período de cambio en la manera en que nuestros cuerpos son organizados y percibidos. Para la autora, en el auge del capitalismo industrial el cuerpo era un cuerpo dócil, vigoroso y disciplinado en función a la maquinaria productiva, sin embargo, el modelo del capitalismo industrial ya ha sido superado, por ende, nos enfrentamos a otro tipo de cuerpo dócil y a otros mecanismos de control y vigilancia de los cuerpos. En la misma línea, para Lipovetsky (2015) no nos encontramos en una época donde la producción industrial y la producción cultural son opuestas y distantes; nos encontramos en un momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo se encuentran inmersos y diseñados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética. En otras palabras, el capitalismo orientado al consumo masivo está definido por un modo de producción netamente estético, donde los cuerpos significan más que antes, la imagen que proyectan dichos cuerpos cobra relevancia, aparecen como un modo importante de expresión, y por ende se vuelven un campo privilegiado de intervención. Como señala Max:

Entonces creo que en las imágenes que he visto siempre hay una presencia inobjetable del cuerpo, de repente no me voy a referir a los trabajos, a los productos artísticos tal cual, pero por ejemplo... Siento que hay todo un... en inglés es *embrace*, como un abrazar las redes sociales, sobre todo las redes sociales como Instagram o Facebook donde muchas chicas cabritas, empiezan a emplearlo como un espacio de disputa. Muchas amigas mías se toman *selfies*, y desde el mismo feminismo hay muchos cuestionamientos sobre el *selfie*, la política del *selfie*, que en realidad es un modo de capitalismo para vender esto, aspiracionismo... Pero hay mucha gente que está tomándose (...) al menos este método para auto representarse, hay mucha

representación. La misma bala de México siempre está poniendo su propio cuerpo, que me imagino que tendrá que ver con esta narrativa de poner la historia propia por delante y que nadie más la cuente, que tiene que ver también con esto (...) el patriarcado trabaja activamente en el avergonzamiento de los cuerpos para dominarlo mejor, como a las mujeres. Si ves a una maricona también. Creo que ahí va el vínculo. (Max, artista autodidacta, 2016)

Lo señalado por Max nos permite profundizar en como el uso del cuerpo también se ha visto transformado por este cambio de paradigma alrededor del mismo. Las redes sociales y aquellos espacios donde se exponen las imágenes que se proyectan de los cuerpos y las identidades, también se vuelven espacios potentes de intervención estética. Esto es posible debido a que para Lipovetsky (2015), mientras que se produce la estetización de los mercados de consumo con el capitalismo artístico ofreciendo estilos, tendencias en todos los sectores y estetizando la vida cotidiana, el arte contemporáneo se encuentra en un proceso complejo de desdefinición. En otros términos, el entramamiento de la producción cultural con la producción de bienes y servicios de consumo es reapropiado como una estética corporal que busca por un lado asimilar los ideales impuestos y por otro cuestionarlos.

En adición, parte de los discursos del grupo de estudio están orientados a cuestionar el espacio privilegiado del museo para reafirmar el empleo de emplazamientos alternativos, como menciona Max:

Para mí el museo es un espacio bien absurdo, es un lugar en el medio de la nada, encima en un momento de la historia en las que las imágenes están en todos lados, entras a un museo para ver un cuadro, en un momento en el que esas obras pertenecen a un paradigma de producción técnica antigua. Pero ahora con el internet, la fotografía, la música, el MP3 (...) los estilos estéticos están en todas partes, el sistema se beneficia de eso: la publicidad, las revistas, de todo este tema de los desórdenes alimenticios... Es un fenómeno muy moderno en el sentido en el

que ocurren en un momento en el que lo estético está siendo inculcado para incentivar patrones de consumo e identidades avergonzadas. El arte está en todos lados, no es necesario que este en el museo, el museo creo que decide preservar una tradición y seguir prolongando una idea absurda para mí, de que hay un solo modo de hacer arte. A la gente que hace Alfombra Roja no le interesa en absoluto que su Alfombra Roja la realicen todos los domingos en el MALI, les interesa hacerlo en el Palacio de Justicia donde la gente pueda verlo, la gente podría decir que ahí no hay técnica, no hay disciplina, no es un escultor, un dibujante, qué se yo, pero a tiempos distintos, tecnologías distintas y el arte es un código, el arte que conocemos, esto puedo ser visto como arte, yo creo que a nadie se le ocurriría hacer algo así. (Max, artista autodidacta, 2016)

La crítica realizada por Max alrededor del espacio del museo, pasa por empezar a entender la contradicción de su existencia en el marco de una cultura de información que posibilita el acceso de gran parte de las personas a la cultura, a lo estético y lo visual en su más amplio espectro. Para introducir el devenir histórico de dicho marco, Pérez (2013) señala que la importancia del artista y su rol como agente de cambio proviene de una preocupación latente en los últimos siglos, propia de las vanguardias, sobre el contenido político del arte. Al buscar ganar un lugar más próximo a los modos de vida en la sociedad moderna, las vanguardias se alejaron del museo como locus al considerársele exclusivo de la cultura burguesa. Asimismo, señala que en la actualidad los lugares de emplazamiento convencionales del arte trabajan como modos de presentación sensible, a la par que surgen otros modos de presentación de información alternativos a los dominantes. Por este motivo, de acuerdo con Bourriaud (2009) la relación que mantienen actualmente los productos culturales con las lógicas de producción en la que nos encontramos inmersos, posibilitan la construcción de nuevas formas de interrelación y socialización, así como la emergencia de una interesante crítica a las formas de vida contemporáneas, lo cual a su vez genera una actitud distinta con el arte. No es casual

entonces que Giuseppe Campuzano (2008) en sus aportes señale que, en el marco de la constante monopolización de los discursos acerca de lo peruano, los museos también elaboran discursos en torno a sus contenidos. Esta afirmación nos permite entender que, en lo que se refiere al arte expuesto por los museos, muchas producciones artísticas han sido y son abyectadas por su carácter político. A pesar de que en la actualidad muchas de estas manifestaciones, antes consideradas impensables de ser expuestas en los museos y galerías ya se encuentran inmersas en ellos, han sido incorporadas luego de que han perdido su peligrosidad. Por lo que el autor afirma que el discurso dominante se refleja en la forma en que los museos eligen qué se adhiere y qué no al mismo, y en cómo son expuestas. En sus palabras:

“La exposición, las imágenes ordenadas y contadas como verdad irrefutable representan un discurso político contundente que gran parte de los espectadores acepta; y al asumir ese discurso se aprende que no somos protagonistas de nuestra propia historia” (Campuzano, 2008, p 49).

En adición, Campuzano (2008) señala que en el Perú el mercado se ha reapropiado de la diversidad sexual y la ha transformado en productos de consumo, por lo que el museo aplica igualmente dicha lógica de mercado al incorporar propuestas estéticas afines. Sin embargo, los procesos de inclusión/exclusión implican que las otras historias del Perú pertenecientes a las minorías, sus nuevas generaciones y sus modos de hacer y expresarse, se encuentren excluidas. De ahí, que sean relevantes propuestas como el Museo Travesti del Perú de Campuzano, el cual presenta una exploración estética subalterna desde la experiencia travesti.

Como se ha mostrado, existe una urgencia por generar espacios para la auto representación de los sujet*s implicad*s, en contraposición a una representación hegemónica cargada de prejuicios y significantes peyorativos alrededor de la diversidad sexual. Esto empalma con la iniciativa que surge en los movimientos sociales alrededor de la disidencia en

Latinoamérica por generar la visibilización de representaciones más “positivas” o “verdaderas”, como un proceso histórico fundante de la emergencia y organización de la movilización política social y cultural de la diversidad sexual. Asimismo, se evidencia una preocupación por cuestionar los lugares donde se gesta la producción cultural, haciendo énfasis en la feminización de estos espacios o en la resignificación de otros lugares que han sido impensables de habitar o desde donde crear, como la vergüenza, la marginalidad, etc. Esto, en paralelo a un cuestionamiento por los emplazamientos hegemónicos donde se posiciona el arte, tales como el museo, la galería, etcétera, lo cual posibilita la intervención en el espacio público como una opción más confrontacional a las normas y límites que se yuxtaponen en los ámbitos públicos y privados, y que se erigen en detrimento de las identidades y afectividades no hegemónicas. Teniendo como instrumento y elemento principal a los cuerpos, pero no cualquier cuerpo, sino cuerpos que son percibidos y vividos de una forma distinta en la proliferación de la estetización de la cotidianidad y que son reificados como fuente y lugar de resistencia política en el activismo y en la producción artística.

Por un lado, esto desemboca en un trabajo social de la producción cultural desde su capacidad de reversión, ya que, al colocarse la producción cultural dentro de la dialéctica binaria es capaz de subvertirla desde el interior para lograr, por ejemplo, que los estereotipos funcionen contra sí mismos. Y por otro, recae en la idea de la producción cultural como agencia capaz de transformar los contenidos impuestos, traicionándolos y desviándolos.

Sin embargo, es necesario entender estos alcances en el marco de los sistemas de producción imperantes, donde la cultura hegemónica crea sus propios discursos y mecanismos de representación imponiéndose a la que surge desde los grupos sociales marginados, y donde este sistema de producción neoliberal busca cooptar, limpiar y normalizar los cuerpos y sus demandas. Asimismo, en el ámbito de la producción estética es necesario tomar en cuenta los cambios recientes en el régimen privado de las artes, el cual, si bien ha proliferado los modos

de producción y representación de las artes desde lugares no hegemónicos, también puede estar asimilando estos nuevos modos como parte de la práctica de los espacios dominantes de producción cultural y subjetiva. Generando desconfianza y preferencia por mantener el carácter difuso e indefinido de dichas prácticas, evitando así puedan ser leídas por las lógicas dominantes de producción y consumo.

Al respecto, cabe mencionar el reciente aporte de Reátegui (2017), quien señala que en este ejercicio de representación la cuestión del poder está siempre latente, reflejándose en una relación asimétrica entre los productores de representaciones subalternas y hegemónicas en el ámbito de la disidencia sexual y genérica. Esta relación asimétrica que describe la autora, se relaciona con lo descrito por Spivak (2011), acerca de los dos significados de “representación” que operan en este ejercicio: la representación como “hablar en favor de”, en el ámbito hegemónico, y la representación como “volver a presentar”, propia de los ámbitos como el arte o la filosofía. Ambos significados, señala, se encuentran inscritos “dentro de la formación estatal y de la ley, por un lado, y en sujeto-predicación, por otro; están relacionados, pero son irreductiblemente discontinuos” (p. 308). En otras palabras, se puede entender al ejercicio de representación como un dispositivo o hecho social que vincula tanto a la producción hegemónica como a aquella que se produce desde la agencia y resistencia de las personas, y donde ambos momentos ocurren en paralelo. Esto implica una lucha constante e inequitativa en el campo de la representación, por lo cual, se busca valorar el trabajo de las movilizaciones sociales y políticas de los colectivos activistas, la producción cultural que deviene de su desplazamiento, así como las iniciativas por generar políticas reparativas para la población.

3.3. La práctica artística colectiva, comunitaria e interdisciplinaria: nuevos horizontes creativos

Luego de reflexionar acerca de la injerencia de las prácticas estéticas en el desplazamiento de la agenda política y social del activismo alrededor de la diversidad sexual, en la representación social de la población con identidades y afectividades no hegemónicas y en la subjetividad y corporalidad hegemónica, el siguiente apartado busca profundizar en la importancia de los procesos colectivos, comunitarios e interdisciplinarios dentro de los procesos descritos. Asimismo, se busca una aproximación al horizonte de dichas prácticas a partir de una evocación al trabajo de la recordada activista Paul Flores.

3.3.1. Conformación de vínculos afectivos, creativos y políticos orientados a la creación.

En este subcapítulo se analizaron aquellos enunciados orientados a realizar una retrospectiva respecto a lo que significó construir relaciones afectivas y de cuidado en la creación colectiva de propuestas estéticas vinculadas a problemáticas sociales alrededor de la diversidad sexual. Esta sección abraza la importancia que le otorgan l*s informantes a la conformación de vínculos afectivos, eróticos y políticos necesarios para la gestión y articulación de propuestas artístico visuales interdisciplinarias que involucran en su desarrollo diversas perspectivas creativas y teóricas, lo cual permite que sean elaboradas con mayor claridad y profundidad. Además, los enunciados se han analizado de tal manera que puedan ser perceptibles los vínculos construidos entre l*s informantes a lo largo de sus trayectorias particulares y cómo esto ha impactado en su quehacer y en sus espacios de acción y creación.

En primer lugar, los testimonios parten por explicar el inicio de su práctica activista siendo miembr*s de una colectividad. Una colectividad conformada por una confluencia sensible de intereses, demandas y afectos. Asimismo, se hace referencia a la particularidad

de historias y experiencias que lo conformaron y la importancia de tomar en cuenta el ámbito de lo cotidiano en el ejercicio político:

Es cierto que el colectivo se forma por una sensibilidad, había cosas que no nos gustaban en el mundo y no queríamos verlas pasivamente y también por una querencia de que queríamos hacerlo juntos. Entonces nuestro colectivo nació así, nació de varias historias de personas de distinto tipo que nos juntábamos y empezamos a ser lo que yo le llamo como una tribu. Empezamos a hacer política desde lo cotidiano. (Jossy, activista, 2016)

Lo descrito por Jossy se encuentra relacionado con el concepto de “movimiento social” trabajado por Oropeza y colaboradores (2017), que citando a Cambroneró y Fernández (2017) lo describen como el origen de espacios o grupos cuyos miembros se identifican entre sí a partir de emociones, pensamientos, ideologías y demandas, generando un potencial vínculo afectivo. En adición, 1*s informantes detallan el enriquecimiento continuo que implicó la interdisciplinariedad del colectivo, en este caso del colectivo “ContraNaturas”, en tanto se sumó la participación de artistas involucrados en propuestas de intervención en espacios públicos, con sus conocimientos, estéticas, etcétera, promoviendo el diálogo y el intercambio entre la diversidad de enfoques que contiene una misma colectividad:

Y a la vez se nos fueron uniendo nuevos artistas, por ejemplo, Javi Vargas Sotomayor con su propuesta. También, gracias a él he entrado a la plástica y a las intervenciones. Hubo un diálogo porque yo era más escénica, yo era más audiovisual, pero fue muy interesante porque todos se reunían a partir de esta colectividad donde todos nos involucrábamos. Eso y... en cada marcha solíamos hacer distintas intervenciones que surgían de broma en broma, pero luego resultaban ser bastante potentes. (Jossy, activista, 2016)

Por otro lado, resaltan los enunciados que describen al vínculo forjado entre l*s miembros de los colectivos como una potencial red de soporte, de cuidado. Igualmente, se describen aquellos aspectos necesarios a mirar y cuestionar sobre la pertenencia a un colectivo de manera que las relaciones que se establezcan para el cuidado y la toma de decisiones sean horizontales, equitativas y de respeto al otr*. Como propuesta para esta práctica, se toma en consideración la forma del círculo en el espacio de diálogo e intercambio, como una estructura que posibilita el crecimiento, así como el intercambio horizontal:

(...) desde mi experiencia, la colectividad es importante como un bastión emocional también. Porque (...) detrás tenían personas que las botaban de sus casas, tenían temas complicados, resultaba una red de soporte importante y muchas veces en el colectivo resolvimos urgencias de cada una de las personas, empezaba a ser, sin sacralizar, pero como tu segunda o primera familia. Dos porque políticamente velábamos por un mundo distinto, un orden distinto y nuestro esfuerzo era porque las decisiones fueran colectivas, porque todos pudiéramos tener el mismo espacio y acceso y por eso nos nombramos colectivo y no grupo. Entonces queríamos que fuera así, ya en las practicas uno se da cuenta que los liderazgos van siendo distintos pero el afán era que podamos ser un círculo y que podamos ser más convocantes y no excluyentes de otros (...) siempre creíamos que un círculo puede crecer más que otra cualquier estructura. (Jossy, activista, 2016)

Oropeza y colaboradores (2017) definen lo descrito por Jossy a partir de lo propuesto por Scribano y Artese (2012), como procesos inmersos en la organización de movimientos o colectividades donde se producen continuamente significados por parte de sus miembros, comunicándose, intercambiando sentires y tomando decisiones, y que, a su vez en el proceso de construcción de la identidad del grupo, se producen intersubjetividades de afectos y emociones.

Al respecto, Arturo Escobar (Vargas, 2006) ya mencionaba que las estrategias de los movimientos sociales en la actualidad, se encuentran cada vez más orientados hacia una “política de lo virtual”, es decir, de lo que es posible, no desde las categorías determinadas por el capitalismo hegemónico de lo analítico o conceptual, sino desde la afectividad, la emocionalidad, la corporalidad y la sabiduría. Donde la política de lo virtual denota la necesidad de pensar la diferencia como una concepción mucho más amplia, planteando “otros mundos posibles”. Por ejemplo, para el caso peruano Ballón (2013) señala que existen un conjunto de propuestas visuales relacionadas al proceso reflexivo y crítico alrededor de la teoría social, el espacio público y el arte, desde una perspectiva feminista. Las cuales, devienen del desplazamiento de la práctica artística hacia el arte participativo, el arte político, el no-objetualismo latinoamericano y el arte intervencionista, que, la autora define como relevantes acciones cívicas que incurren en nuevos modos de producción del arte hacia una política afectiva. En otras palabras, en un arte político que emerge no sólo por la confluencia de experiencias alrededor de la marginación o desigualdad en temas de género y diversidad sexual, sino también por un sentimiento colectivo y solidario desde la alteridad que estructura vínculos íntimos para su soporte y supervivencia.

En la misma línea, y a partir de su experiencia en diferentes colectivos como el “Colectivo Aguaitones” y “ContraNaturas”, Javi resalta la importancia de pensar la construcción de vínculos y espacios contra hegemónicos, tomando como referencia de la propuesta de las “heterotopias” de Foucault (2010). Según este autor, la “heterotopología” tiene como centro de estudio aquellos espacios y lugares diferentes que define como “esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (Foucault, 2010, p. 4) y que denomina “heterotopías”. Para Javi, la necesidad que tiene por construir dichos espacios contra hegemónicos, resulta de su experiencia y aprendizaje en las colectividades mencionadas. De esta manera, estos espacios se construyen como “una especie de heterotopía del cuidado del sí,

cuidado del sí que hablaba Foucault, porque además hablaba de un cuidado colectivo no individualista” (Javi, artista, 2016).

Esto puede conjugarse con lo mencionado por Cornejo (2015), quien considera que lo que conduce a l*s miembros de estos colectivos activistas y de otros espacios en persistir en las luchas y demandas propias de los movimientos LGTBIQ+ del Perú, es la conformación de afectos al interior de los mismos. Por este motivo, afirma que en los colectivos y otros espacios es posible que la población LGTBIQ+ sane “algunas heridas producidas por la heteronormatividad” (p. 258). Asimismo, señala que este proceso de sanación implica una “distribución más equitativa del amor, visibilización y legitimación de ciertos erotismos y sexualidades, construcción de redes de soporte”, etcétera, que coinciden en la necesidad por “producir espacios colectivos que abracen y sostengan a quienes transiten por ellos” (p. 258).

En adición, Max resalta cómo su amistad con un* representante del colectivo “GPUUC”, Grupo Universitario por la diversidad sexual de la PUCP, le llevó a conocer a otr*s artistas como Javi Vargas y Sergio Zevallos, ex miembr*s de los colectivos “ContraNaturas” y “Chaclacayo”, respectivamente:

(...) con algunos chicos empezamos a crear cosas a partir de nuestro instinto más artístico. Es así como conocí a la Javi, a la Javi me la presentó una amiga de “GPUUC”, ella me llevó a la casa de Javi y con Javi empezamos a chambear en una residencia que hubo en el Centro de Lima gestionada por el “Galpón”, donde nuestro profesor fue Sergio Zevallos. (Max, artista autodidacta, 2016)

Asimismo, describe que conforme fue conociendo artistas y miembr*s de otros colectivos activistas estudiantiles es que identifica cómo estas redes se encuentran interconectadas. Es decir, lo movimientos estudiantiles LGTB y feministas del Perú buscan establecer alianzas o contactos entre sí, permitiendo que sus miembr*s confluyan en espacios

como movilizaciones políticas, intervenciones, así como de otros espacios de socialización, y que se construyan redes potentes de afectos amicales y eróticos, que posteriormente devengan en colaboraciones artísticas, por ejemplo:

(...) yo sentía que podía hacer cosas enormes y que podía ser muy político, pero que no necesariamente pasaban por este camino entonces, como era un colectivo LGTB y en estos inicios 2010, 2011, con Facebook las redes sociales, empiezas a enterarte que, así como tienes tu colectivo en San Marcos hay un colectivo en la PUCP, en la Villareal entonces se establecen las redes, la gente se empieza a agregar, los chicos empiezan a salir entre ellos, a follar entre ellos y se forma una red de afectos bien bonita y eso nos permitió a algunas de nosotras tener vínculos amicales, afectivos, eróticos que luego devinieron en vínculos creativos, muchas de las intervenciones, performances fueron formadas por personas que se unieron inicialmente en base a un vínculo amoroso, fraternal. (Max, artista autodidacta, 2016)

Al respecto, Leal (2016) menciona que la diversidad de organizaciones de la sociedad civil, sobre todo aquellas que se encuentran en el ámbito de lo “disidente”, enfocan por un lado su participación en el diseño de estrategias orientadas a la reivindicación de derechos frente al Estado, y por otro en la posibilidad de establecer relaciones sociales entre organizaciones confluyentes para la conformación de pautas de participación política alrededor del “régimen privado de la sexualidad”, entendido como el conjunto de normas, leyes y dispositivos del control del cuerpo y de la sexualidad, y está influida por una serie de representaciones y discursos que se manifiestan en la cotidianidad. En este sentido, señala que en las dinámicas de agrupaciones activistas latinoamericanas se generan actividades fuera del ámbito institucional, es decir formas novedosas de acción política que transitan en la configuración de afectos que se transforman en acción pública (Leal, 2016), como describe Max:

Yo veía Dawson's Creek y había un personaje gay. Había estos referentes y a pesar de que no vives en estos contextos dices: “¡ah ya! Entonces yo también soy gay. Vas y buscas el colectivo de gays y lesbianas en tu universidad y te tratas de unir a ellos. Ahí, hay un tema que es bien particular de la movida LGTB, lésbico, feminista. Mucha gente va en busca de amor, cariño, de sexo incluso también. Y... la principal motivación, si bien te das cuenta que es muy política, no pasa como que estás haciendo política, sino que voy a buscar a un chico con el cual besarme porque no puedo besarme con un chico en esta sociedad y esto es lo que quiero hacer... (Max, artista autodidacta, 2016)

A nivel internacional también existe esta intención por establecer vínculos con otros representantes de lo disidente. Héctor, hace referencia al “Encuentro Cultura Arte y Cambio Social”, realizado por el proyecto “Ciudadanasx” en el 2015, como un espacio importante que reunió a divers*s activistas y productor*s culturales alrededor de la disidencia sexual y genérica en Latinoamérica. Dicho evento contó con la participación de artistas de México, Bolivia, Colombia, Argentina, Chile, Cuba y Perú y buscó ser un espacio para la reflexión, el aprendizaje y la discusión sobre el arte como agente de cambio y el activismo cultural. Los colectivos y artistas invitad*s presentaron mesas temáticas, exhibiciones artísticas, performances y talleres (Ciudadanasx, 2015):

Acepte participar en este encuentro porque se estaba trayendo a mucha gente de Latinoamérica que yo quería conocer, estaban trayendo a Felipe Rivas de Chile, estaban trayendo a la Mala Rodríguez de México, a la Víctor Hugo a la “Che” de Chile, a la Chiqui de Colombia, a la Sayak de México, a la Luna de México... Dije, tengo que participar acá porque sí o sí (...) ahí hay una cuestión de estrategia (...) las redes sociales te permiten tener un acceso maravilloso, entonces toda la gente que estamos trabajando disidencia sexual en el mundo entero ya nos conocemos, estamos chismeando y proponiendo y generando teoría, y generando festivales y generando micro políticas a través de las redes sociales con gente de todas partes del mundo

(...) las redes virtuales te dan este poder de poder alcanzar o saltar barreras que lo físico no te permite (...) si me he tomado en serio el post porno desde el año 2007 que vengo trabajando el post porno como concepto (...) estoy en contacto con personas que generan teorías (...) chismeando y disertando sobre lo que está pasando, entonces se crea una plataforma que es muy potente y que la virtualidad te ayuda a transvasar estas limitaciones físicas del encuentro físico, entonces, creo que el aporte principal podría ser una reinención todo el tiempo. (Héctor, *performer*, artista autodidacta y gestor cultural, 2016)

Héctor menciona la relevancia de este espacio como otros al posibilitar la colaboración e intercambio de experiencias. Así como el trabajo conjunto de proponer y cuestionar teorías, de gestionar festivales y otros espacios de reflexión, y la acción micro política que produce la incidencia de la producción cultural en redes sociales.

Por otro lado, Carlita Uchu describe lo que significó para ella establecer un vínculo creativo y amical con “Frau Diamanda”, identidad “transversiva” construida por Héctor. Quien la orientó a explorar una femineidad reprimida y representada por significantes abyectos como “puta”, para resignificarla y develarla a través del trabajo con el cuerpo y la performance.

(...) empiezo con Frau a explorar otras partes de mí que no había explorado. Era como conocer a otra mujer que no había sido explorada por mí misma, que tenía que ver con la mujer, con la hembra puta, la hembra sexual, cosa que yo no era, bueno no es que no era, estaba ahí pero reprimida, oculta, tapaba por la sociedad, el sistema, tengo mil anécdotas para entender qué fue lo que nos pasó y que nos pasa a muchas mujeres (..) es curioso que quién va a enseñarme a mí sobre esa área de la mujer, o sea, quién me va a ayudar a explorar a hacer más sobre mi femenino viene a ser una travesti. (Carlita Uchu, *performer*, 2016)

Asimismo, es importante resaltar que Carlita Uchu describe este vínculo como un soporte clave en el autodescubrimiento y en el entendimiento de cómo la sociedad somete y

reprime a las mujeres y sus cuerpos. Desde una perspectiva transfeminista que comprende lo femenino como una posición del sujeto no necesariamente vinculada a la genitalidad, es posible pensar la experiencia femenina no exclusivamente en el cuerpo sexuado como femenino (Preciado, 2016), por ejemplo, en este caso es una persona travesti quien brinda el corpus para comprender la subjetividad femenina y cómo transgredirla a través de la performance.

En adición, para este apartado se buscó analizar los testimonios enfocados a desarrollar la importancia de la existencia y conformación de espacios de cuidado, de vínculos académicos, activistas y/o afectivos en donde se desarrollan y gestan propuestas artísticas visuales. Principalmente, en cómo dicha vinculación recae en la conformación de espacios de acción, diálogo y debate dentro de los colectivos activistas o de las redes de cuidado que gestionan o facilitan artistas, gestores, activistas, etc.

Con anterioridad, se ha manifestado en el discurso de l*s participantes que actualmente ocurre un desplazamiento en el ejercicio político activista y en la práctica artística. A la par, se observa la necesidad recurrente por conformar no sólo colectividades y activismos imbricados en demandas por el reconocimiento de derechos de la población LGTBIQ+, sino que también redes afectivas orientadas al cuidado, la sanación y por qué no, a la supervivencia. De este modo, es urgente pensar que dichas redes son esenciales en la práctica artística alrededor de la disidencia sexual y genérica.

En primera instancia, l*s discursos se han encaminado a describir las construcciones alternas en propuesta al agotamiento de la práctica colectiva activista convencional:

Me interesa construir más poéticas, digámoslo de otro modo, y con estas poéticas construir otros jardines, construir poéticas que son colectivas. Habría que tomar esta cosa con el cuidado de unas pinzas de entender, de revisar de qué va el cuidado colectivo, de qué significa construir una comunidad disidente, que de repente podría malentenderse como una especie de intención

de construir... *ghettos* a los que no les importa lo que está pasando fuera en el mundo. (Javi, artista, 2016)

Dichos espacios alternativos descritos como “poéticas” y “jardines” por Javi, no pretenden constituirse como espacios aislados o marginalizados por obligación, sino que se describen como propuestas innovadoras y prolíficas desde un ámbito más micro político, es decir desde el cotidiano. Asimismo, describe que dentro de sus intereses se encuentran el transformar o cambiar el sentido desde el cual se construyen usualmente las colectividades y el activismo tradicional, partiendo de significantes abyectos como cimientos, en contraposición a la noción política del “orgullo gay”:

A mí me interesaba construir comunidades que vayan incluso contracorriente de todo. (...) construir comunidades de exiliados, personas que desean exiliarse (...) o comunidades de avergonzados, (...) o cuerpos vulnerados, de cuerpos frágiles, (...) me interesaba como una forma de cuestionamiento radical a esta noción política que cada día está más cooptada que es el “orgullo gay”. La vergüenza como una forma de apropiarse de una injuria para enunciarse radicalmente frente a un dispositivo que cada vez está más cooptado por el consumismo, por la heterosexualidad como régimen hegemónico como decía Monique Wittig. (Javi, artista, 2016)

Cabe resaltar, que este ejercicio propositivo de generar maneras de producción estética alternas a la hegemónica, confluye con la práctica contemporánea orientada a la deconstrucción de subjetividades e identidades hegemónicas, desde la sexualidad y el género. Que, desde una perspectiva feminista post estructuralista viene siendo una preocupación en el ámbito académico, que ha cuestionado la posición privilegiada de lo masculino en la producción de conocimiento (Haraway, 1991). No es casual, que esto ocurra paralelamente a los espacios en los que se van pensando y desarrollando posibilidades deconstruccionistas desde el arte, al

margen del status quo del mercado del arte. Sobre todo, tomando en cuenta lo afirmado por Javi en reiteradas oportunidades, acerca del contexto neoliberal como régimen hegemónico que ha coactado convenientemente las luchas y demandas sociales del activismo LGTBIQ+ (Fraser, 2000). Situación que genera la proliferación de acciones en respuesta al mencionado régimen privado de la sexualidad.

En adición, puntos de vista como el de Javi suelen críticos con orientaciones y prácticas verticales heredadas del positivismo, al momento de llevar a cabo la obtención de conocimientos, la sensibilización e incidencia social. Como refiere, en el contexto del activismo tradicional las medidas aplicadas desde estas posiciones tienen como objetivo tener un impacto y resultados masivos, por lo que su aplicación infiere un status jerárquico entre quienes proponen y ejercen la medida, y quienes participan o son beneficiari*s:

Claro, palabras como incidencia, como... el público objetivo, son nociones que nunca me han interesado, son estrategias que no me interesa usar, yo preferiría digamos, no hacer una cuantificación de ese modo (...) sino pensar en crear otro tipo de estrategias que van a ser siempre minoritarias que no van a ser siempre cuantificables, que no van a medirse por el éxito que tengan incluso. Entonces en ese sentido, para las nociones de un activista LGTB que miden la incidencia sobre la población, probablemente sea considerado un fracaso total, incluso a mí me interesa habitar ese fracaso total, habitar, así como me interesa habitar la vergüenza, el fracaso, todos estos micro espacios. Entonces me interesan estos jardines, a veces son imperceptibles, son invisibles, son micro políticos como decías, entonces no hay interés de masificar, pero si hay interés en que se prolifere y que haya multiplicidad, (...) por otro lado creo que es importante mencionar que todo está sujeto a la deriva a la contingencia y al ver qué cosa va a pasar, a ver qué pasa... (Javi, artista, 2016)

Desde estas posturas la verdad en las formas tradicionales de producción, o la ilusión de su obtención, se construye a partir de una interacción vertical del sujeto cognoscente y el objeto conocido, generando universalismos a partir de una objetividad ambigua y una neutralidad ciega al género y otras diferencias, como dispositivos de poder en el proceso de investigación y acción (Harding, 1987). De esta manera, los efectos de una práctica activista tradicional y de incidencia vertical, no necesariamente prevén un diálogo equilibrado entre las intersubjetividades, ni el surgimiento de otros modos de micro política desde las artes vinculadas a significantes abyectos como la fragilidad, el fracaso, la vergüenza, etcétera y su proliferación:

Creo que de alguna manera las cosas que he ido buscando, tratando de construir, busca la participación horizontal, una construcción colectiva más que una participación de uno con otro. Tampoco estoy segura que esté del todo mal que haya trabajos que observar, pero lo interesante es que se construyan modos críticos y horizontales de experiencias artísticas, digámoslo de ese modo. Entonces, si la noción de arte, es como volviendo a lo que hablábamos de construir comunidades, de construir ejercicios críticos, entonces es vital que esta construcción sea de una manera horizontal. No es que se busque sensibilizar, que haya un artista ducho y conocedor que busque sensibilizar al otro, sino que más bien construyamos juntos otro tipo de sensibilidades que van a contracorriente de los sistemas hegemónicos. (Javi, artista, 2016)

Para situar estas nuevas formas de producción estética, colectivas y deconstruidas, Javi hace referencia a una de sus propuestas visuales recientes, el corto cinematográfico que dirigió: “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay” (Ver Fig. 9). Sobre el cual, describe sus intereses relacionados a un hecho histórico particular en la memoria LGTBIQ+ del Perú: de acuerdo con el Informe Final de la Comisión de la Verdad (Perú, 2003), el 31 de mayo de 1989,

integrantes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) aprehendieron violentamente a ocho ciudadan*s en un bar conocido como las ‘Gardenias’ de la ciudad de Tarapoto, San Martín. Las ocho personas, eran travestis y parroquianos del bar, quienes resultaron acribillad*s.

Sin embargo, el semanario “Cambio”, confabulado con MRTA, cubrió los hechos con el titular “Hacen humo a delincuentes y soplones. Con la protección del Ejército y la Policía Nacional: la drogadicción, prostitución y homosexualismo se extendió rápidamente en Tarapoto. El MRTA decidió acabar con estas lacras sociales, que eran utilizadas para corromper a la juventud”. Es decir, justificó este crimen como una suerte de higienización legítima frente a la inacción de las autoridades (Fig. 10).



Figura 9. Moviestills de la Reconstrucción del crimen de odio en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas. Lima, 2013. Fotografía realizada por Aníbal Zamora.

Fuente: Blogspot Javi Vargas Sotomayor (<http://javivargas.blogspot.com/>)

Hacen humo a delincuentes y soplones



Una de las actividades realizadas por la MRTA en Tarapoto, durante la liberación de la ciudad. Fuente: Archivo de la MRTA.



Una de las actividades realizadas por la MRTA en Tarapoto, durante la liberación de la ciudad. Fuente: Archivo de la MRTA.

Con la protección del Ejército y la Policía Nacional, la drogadicción, prostitución y homosexualidad se extendió rápidamente en Tarapoto. El MRTA decidió acabar con estas malas costumbres, que eran utilizadas para corromper a la juventud.

Después de un mes de actividades, se decidió que se hiciera un "torero" muy conocido en Tarapoto. Desde esos días, los delincuentes de la zona se convirtieron en el blanco de las acciones de la MRTA. Se les hacía humo y se les quemaba con soplores.

¿Y los militares y policías? En Tarapoto, a pesar de conocer la situación, no se involucraron en las acciones de la MRTA. Los militares de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

La justicia del MRTA. Con el fin de hacer justicia y eliminar la corrupción, se creó la justicia del MRTA. Se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

Con la protección del Ejército y la Policía Nacional, la drogadicción, prostitución y homosexualidad se extendió rápidamente en Tarapoto. El MRTA decidió acabar con estas malas costumbres, que eran utilizadas para corromper a la juventud.

Después de un mes de actividades, se decidió que se hiciera un "torero" muy conocido en Tarapoto. Desde esos días, los delincuentes de la zona se convirtieron en el blanco de las acciones de la MRTA. Se les hacía humo y se les quemaba con soplores.

¿Y los militares y policías? En Tarapoto, a pesar de conocer la situación, no se involucraron en las acciones de la MRTA. Los militares de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

La justicia del MRTA. Con el fin de hacer justicia y eliminar la corrupción, se creó la justicia del MRTA. Se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

En Tarapoto, se pudo llegar a decir que los militares y policías de la zona de Tarapoto y las fuerzas policiales y los miembros de la zona de Tarapoto de San Martín nunca hicieron nada para apoyar al movimiento. Incluso se les acusó de haberse convertido en soplones para ayudar a las fuerzas del orden.

Figura 10. Diario "Cambio", publicada el 8 de junio de 1989, pág. 5.

Fuente: Revista Errata #12, p. 56 (https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_12_desobediencias_sexuales_i/48)

Este hecho es reapropiado por l* artista y l*s participantes al representar la escena fotografiada en el semanario, desde los significantes peyorativos que “incriminaron” a las víctimas de los crímenes de odio perpetrados por los movimientos subversivos de los años 80’s hacia la población LGTBQI+. Desde esta poética que se intenta construir a partir de una acción colectiva, se resignifican los hechos para emerger una alteridad frente al discurso hegemónico. En otros términos, una reconstrucción-acción de la memoria subalterna:

(...) Me interesó reconstruir este archivo por medio de una acción colectiva invitando varios amigos a que se reconstruyeran estas imágenes que constituían parte del archivo. Estas imágenes que salieron al lado del texto que eran travestis acibillados al lado de botellas de cerveza, lo que probablemente había estado pasando era que las travestis estaban chupando con

su chela y llegaron los emerretistas y las acribillaron por ser abyectos, de ser para ellos una lacra social. (Javi, artista, 2016)

En su blog personal, Javi (2017) describe cómo la narrativa de este vídeo se reconstruyó sin el apoyo de un guion, sólo a partir de una serie de instrucciones a ser libremente interpretadas por l*s participantes, provistos de una actitud explorativa y asociativa al reconstruir dos sucesos interrelacionados de épocas distintas, pero en un solo ritual-acción (Ver Fig. 5 y 9). Menciona que, “por un lado se reconstruye las coloniales penas de vergüenza pública (emplumación) como la asignada a la tapada travesti Francisco Pro en 1803 quien fuera descubierta y arrestada en la Alameda de los Descalzos de la ciudad de Lima” (Vargas, 2017), y por otro, el hecho anteriormente relatado sobre la matanza en las “Gardenias”, para desarrollar nuevos significados y posibilidades de producción y proliferación de comunidades:

Me interesaba encontrarle una vertiente a esta historia para hablar de la vergüenza en nuestro contexto, pero para también hablar de las comunidades de exiliados. Como te hablaba hace un rato, cómo construir comunidades de exiliados a través de este tipo de acciones que propongo en mi trabajo. Cómo a través de la piel, cómo a través de la unción de la mostaza y las plumas hay una especie de poéticas para construir comunidades de exiliados, de avergonzados, de cuerpos vulnerables. (Javi, artista, 2016)

Javi Vargas (2017) menciona que, a través de la reconstrucción colectiva de ambos hechos interrelacionados en la acción registrada, se explora la trascendencia de la representación hegemónica e histórica del estereotipo del "mostacero" y de los significantes adjudicados al elemento de “la mostaza” en la jerga peruana, referidos a las heces del “maricón” (Fig. 11, 12 y 13). Este elemento con una carga significativa abyecta, entra en contacto con la piel, las plumas y la orina, desplazando el sentido de todos los componentes en su conjunción

con el deseo y el erotismo y el afecto sexual, transformándose en “belleza por medio de una humanización a la inversa: una hermosa vergüenza sexual animalizante” (Vargas, 2017).



Figura 11. Moviestills de emplumación en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas. Lima, 2013. Fotografía realizada por Anibal Zamora.

Fuente: Blogspot Javi Vargas Sotomayor (<http://javivargas.blogspot.com/2017/05/blog-post.html>)



Figura 12. Moviestills de mostacero en “Letanías doradas: devociones de las Chuquichinchay”. Corto, dirigido por Javi Vargas. Lima, 2013.

Fuente: Blogspot Javi Vargas Sotomayor (<http://javivargas.blogspot.com/2017/05/blog-post.html>)



Figura 13. “In Memoriam, Las Gardenias (Tarapoto, 31/05/1989)”, Cola grafías impresas con mostaza. Javi Vargas, 2015. Registro en fotografía realizado por el artista.

Fuente: Blogspot Javi Vargas Sotomayor (<http://javivargas.blogspot.com/2017/05/blog-post.html>)

En lo que respecta la vergüenza, Sedgwick (1999) rescata su carácter discontinuo como uno de sus rasgos más peculiares y teóricamente significativos, al trascender la singularidad subjetiva por su identificación como un sentir colectivo y contagioso. Este potencial contagioso, surge de “las muchas maneras en que subjetividades y comunidades logran obtener sustento de los objetos de una cultura, incluso de una cultura cuyo declarado deseo ha sido por lo general no sostenerlas” (Sedgwick, 2003, pp. 150-151). Cornejo (2011) señala que para Sedgwick la vergüenza tiene la posibilidad de aspirar hacia lo político colectivo, a pesar de ser un determinante de aislamiento o marginación, siendo una significativa fuente de sanación y reparación, por lo que rescata la radicalidad que puede generar el abrazar la vergüenza como un afecto político de resistencia contra hegemónico. En otros términos, la trascendencia de las propuestas y acciones como las de Javi y colaborador*s no deberían leerse en los términos de

incidencia y masificación propios del activismo estético u otras estrategias ya que se cuecen desde espacios ininteligibles a estas, sino en los términos que la representación social hegemónica de la subjetividad ha excluido y por lo tanto son potenciales lugares a ser reapropiados, tales como la vergüenza. La cual se erige como un lugar diferente de articulación que prolifera formas fuera de la norma, que tienen como objetivo reescribir la historia sobre lo que se ha dicho y se ha hecho sobre la diversidad sexual.

En resumen, l*s informantes han coincidido en su mayoría en describir a los colectivos o espacios a los que pertenecen o han pertenecido como potenciales redes de soporte y de cuidado, importantes para quienes se embarcan en el activismo como un mecanismo de acción y agencia frente a las condiciones de marginalización, que experimenta la población con identidades y afectividades no hegemónicas, por parte de sus familias y el Estado. En estas redes de cuidado y soporte se tejen afectos amicales y eróticos que devienen en colaboraciones creativas orientadas a trabajar desde el ámbito micro político de la cotidianidad y lo privado como fuente de transgresión (Cornejo, 2014). Asimismo, se encuentran enriquecidas por la interdisciplinariedad de los colectivos, así como por la necesidad de establecer relaciones horizontales entre sus miembr*s.

En añadidura, se ha identificado que las diversas colectividades estudiantiles, de activismo cultural y de activismo político del Perú, alrededor de la disidencia sexual se encuentran en su mayoría interconectadas, al buscar colaborar y confluir en espacios de movilización política, así como de otros espacios de socialización que posibilitan el desarrollo de los vínculos afectivos amicales y eróticos mencionados. De la misma manera, sucede entre teóric*s académic*s, productor*s culturales, activistas y artistas. Est*s buscan mantenerse al tanto de lo que ocurre a nivel internacional alrededor del tema, estableciendo contacto para desarrollar, por ejemplo, espacios de autogestión a nivel local e internacional.

3.3.2. Memorias a Pau Flores, "Ana Paula"

Existen dentro de los testimonios y narrativas de las personas entrevistadas, una reiteración conmemorativa sobre “Ana Paula”, Paul Flores. Activista homosexual, terrorista, anti miner*, antipetroler*, anticlerical y anti patriarcal (Fig. 17); cuyas formas, sentimientos y esfuerzos fueron reconocidos y retomados por gran parte l*s participantes. Que, para la presente nos brindan una mirada situada de la praxis y el desplazamiento de las manifestaciones artístico-visuales y culturales que han surgido en este período, desde una experiencia íntima.

A l*s participantes al final de cada entrevista, se les brindó el espacio para ahondar en algún tema que consideraran necesario abordar y que hubiese escapado de la orientación de mis preguntas. No es casual que, a partir de esta invitación, surgieran comentarios respecto a la trayectoria de est* recordad* artista y activista, ya que el inicio de esta investigación confluyó con su fallecimiento, entre finales del 2015 e inicios del 2016. Además, porque en gran medida las personas entrevistadas compartieron sus espacios, su amistad y su afecto.



Figura 14. Ana Paula en la intervención en el espacio público “YO SOY Terrorista desde mi CUERPO, desde la TIERRA contra la MINA” del “Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana”, Iquitos, 2015. Fotografía de CachayCastro Luis.

Fuente: Facebook del colectivo (https://www.facebook.com/pg/laboratorioltgbiamazonia/photos/?tab=album&album_id=1571601969760269)

Personalmente quisiera partir por mi propia y muy corta experiencia al conocer a Ana Paula, ya que muchas de las cosas buenas que ocurrieron e hicieron posible iniciar esta investigación, fueron con su ayuda y entusiasmo. Luego de realizar un primer mapeo acerca de colectivos y activistas que se encontraban trabajando alrededor de los temas propuestos fuera de Lima, conseguí su número de teléfono e información del espacio que se encontraba desarrollando: “Laboratorio de memorias, arte y acción política de la Amazonía peruana” en la ciudad de Iquitos. Cuando le contacté por teléfono me sorprendió bastante su interés, no sólo porque vaya a la ciudad a entrevistarlos, sino por la posibilidad de poder gestionar una acción o intervención en conjunto para enriquecer este encuentro. Dicha calidez, disipó las inseguridades que tenía por salir de mi espacio de confort, tomando en cuenta que sería una de mis primeras experiencias en trabajo de campo. Posteriormente, pudimos conversar por teléfono una vez más antes de mi salida a la ciudad, en la cual me platicó brevemente sobre su estado de salud. Ya al llegar a la ciudad y conversar con sus compañeros del laboratorio, me reafirmaron su preocupación sobre el tema, y finalmente durante esa visita no pudimos concretar nuestras ideas iniciales. Sin embargo, previamente ya me había proporcionado información valiosa acerca de las personas y colectivas que debía conocer, y así lo hice.

Escribo esto porque considero necesario expresar que su energía vital fue movilizante y por ende fundante para la presente investigación, no me queda duda que la razón por la cual la mayoría de las personas que formaron parte de este proceso, quisieron hablar de su vida y de las cosas que aprendieron a su lado porque consideran de suma importancia continuar y valorar el trabajo abyecto y trasgresor que propuso. Por estos motivos, es también intención de esta investigación recordar y dedicar el trabajo a quienes nos han acompañado en esta trayectoria, pero que se han ido demasiado pronto.

Asimismo, es preciso señalar que a diferencia del análisis que se ha venido desarrollando a partir de los testimonios del grupo de estudio y de teoría relacionada en esta

tesis, el siguiente apartado busca exclusivamente presentar las narrativas a modo de discusión, sin teorizar o pretender incluir en términos académicos la práctica descrita. En tanto, existe una discusión latente acerca de la ininteligibilidad de la subalternidad en ámbitos académicos (Spivak, 2011; Mohanty, 2008), considero pertinente narrar las voces del grupo en sus experiencias y aproximaciones a esta historia de vida que constituyó un lugar potente de resistencia, tratando tímidamente de desarrollar una escritura situada y sensible a estas narrativas.

Para empezar con la tarea descrita, dichas narrativas, observo, buscaron resaltar su trabajo de articulación, en otras palabras, la proliferación de su práctica en diversas colectivas y espacios de representación, así como de su capacidad de establecer vínculos colaborativos, como señala Jossy:

En este momento lo que quiero compartir, sería un homenaje a Paul por todo lo que ha significado para nosotros, para el colectivo y nuestras vidas. No sólo ha influenciado en el movimiento de la diversidad sexual, sino que ha sido un gran articulador. Gracias a su agudeza política y su liviandad, estas ganas de jugar y sacarle la vuelta a estos discursos duros que hacían que a veces podamos reírnos con nuestras diferencias y articular con otros movimientos como indígenas, que puede ser el más reacio a tener articulaciones y acuerdos. Eso creo, todo el ejemplo que nos ha dejado Paul es que sí se puede desde donde estés parado, puedes generar oleadas de movimiento si eres completamente auténtico y viendo lo que tú quieres y lo que crees. Él ha impactado de una manera gigantesca en muchos movimientos, me atrevo a decir que varios movimientos han conocido la propuesta o han comenzado a empatizar, a comprender la demanda gay (...). Uno es un discurso y otro es conocer una persona que es absolutamente querible. (...) siento que su vida fue una gran obra de arte también y hay un legado enorme. Ahora que se fue, muchos lo hemos recordado, hemos visto todo lo que se ha ido generando, es

un gran ejemplo, seguir siendo fieles, eso es lo que lleva al cambio y siempre divirtiéndonos, porque el camino es muy duro. (Jossy, activista, 2016)

Ya con anterioridad, Jossy había señalado el aspecto lúdico que caracterizaban las acciones y proyectos del colectivo ContraNaturas, sin embargo, ese aspecto lúdico en la descripción que realiza sobre el aporte de Paul se refiere a esta idea de sacarle la vuelta a los discursos. Esta frase es muy potente, ya que, de acuerdo a lo señalado previamente, la normativa no solo se traduce en obediencia y sometimiento de los cuerpos y subjetividades, sino también en mecanismos de resistencia. Esta resistencia que evoca el discurso, opera como dispositivo de transgresión a la norma, teniendo como resultado como señala, un entendimiento situado de la diferencia y la posibilidad de empatía y apertura hacia otras contingencias, tales como la de clase, raza, etc. Por ende, no es casual, como menciona Jossy, que esta manera de contravenir al discurso, que el colectivo mismo enuncia desde la elección de su nombre, haya sido reapropiada por otras colectivas y movimientos a fin de poder generar propuestas sensibles al tejido de realidades que constituyen la subjetividad.

En adición, Javi nos cuenta una anécdota particular que considera un momento clave de confrontación alrededor de la representación de lo disidente en espacios de izquierda. En específico, se refiere a la presentación de un afiche de Tupac Amaru II travestido para la difusión del evento “Noches de placer en Villa de las Contranaturas” (Ver Fig. 18) en el Foro de la Cultura Solidaria en Villa El Salvador en el año 2005, la cual generó bastante rechazo. Javi Vargas (2018) señala que el espacio del Foro consistió en actividades artísticas y de debate con la participación de vecinos y organizaciones locales, agrupaciones, movimientos, activistas, artistas y académicos. Asimismo, señala que debido a la confluencia que la zona tuvo con los movimientos subversivos en los años 80 como el MRTA, decidió usar la imagen de Túpac Amaru travestido para sugerir pensar en el ícono desde otra perspectiva, resignificándolo con los códigos del travestismo.

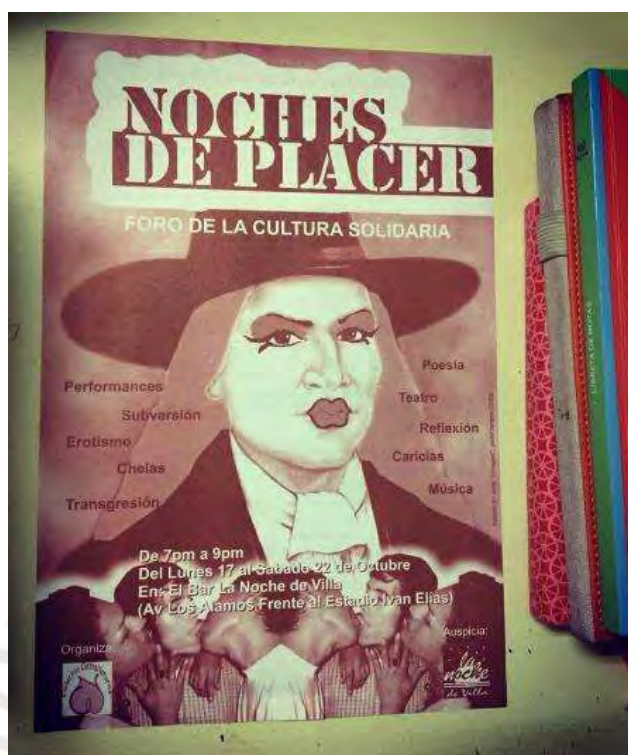


Figura 15. Afiche del evento “Noches de placer” realizado en el “Foro de la Cultura Solidaria”, Villa el Salvador, Javi Vargas, 2015.

Fuente: Facebook del artista (<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215290856807171&set=pb.1307450373.-2207520000.1572236807.&type=3&theater>)

Dicha presentación duró muy poco, puesto que, a raíz de las denuncias de un sector de l*s asistentes, la policía retiró todos los anuncios. Sin embargo, fueron recolocados por miembr*s del colectivo a manera de desacato. Por lo que los debates se orientaron a repensar qué sujet*s políticos se inscribían en los márgenes de las organizaciones que conformaron el foro, como describe:

(...) ahí creo que Ana Paula les hizo un comentario muy lúcido, muy pertinente o impertinente (le gustaba ser impertinente) les dijo algo muy sencillo, algo que de repente es tan fácil de pensar, pero debido a toda esta homofobia, este proceso de invisibilización y violencia, las cosas más fáciles de pensar son obstruidas. Entonces les dijo: “¿cómo es posible que se ofendan por el simple hecho de echar labial y maquillaje a Túpac Amaru y sin embargo estas mismas

personas no se escandalicen de que se haya usado a Túpac Amaru para matar a tanta gente, que se haya usado para sustentar una práctica genocida?”. (Javi, artista, 2016)

Particularmente, al igual que Javi, considero que este hito es clave. Creo que la mayoría, por no decir tod*s, hemos pasado por ese momento en que los discursos de odio ocurren frente a nosotr*s y en una mezcla de indignación, impotencia y dolor, la verbalización de una respuesta nos es lejana. Sin embargo, el momento de lucidez de Pau que describe Javi me deja con la sensación que tiene que ver con su experiencia alrededor de la impertinencia. De molestar, incomodar; de poner en evidencia cómo la violencia pudo operar encubierta en una imagen de patriotismo y revolución. En relación con lo anterior, sugiero que esta capacidad pasa por el conocimiento situado de cómo operan los mecanismos de representación hegemónica y de cómo darles la vuelta a las imágenes para construir otras formas de representación.

De hecho, como hemos podido leer, el trabajo del Colectivo ContraNaturas no era bien visto, incluso dentro de los espacios alrededor de la diversidad sexual que confluyeron con este. Sin embargo, que el colectivo se haya propuesto ir un paso más allá de las lógicas de representación en sus acciones, devino, como señaló Jossy previamente, en la identificación de jóvenes activistas con sus propuestas. Como menciona Max:

Yo me metí al activismo tal cual porque... por ahí alguien me compartió el trabajo de ContraNaturas, pero para rajarse. Era un amigo gay mío, súper pesado, hípster, apolítico. Me compartió un álbum de “Las Tupis”, dije: “que bacán”. Extraño me dijo: “qué asco, que se creen estas cholas cochinas, todo le quieren sacar al Estado, rojas, radicales”. Entonces, yo me acuerdo que vi una de las fotos de “Las Tupis” y vi que unos chicos estaban: “no deberían hablar de Túpac Amaru así”, otra gente no (...) me acuerdo de toda la gente que decían: “fuerza compañeras”, las agregue por Facebook. De pronto tenía a 10, 15 activistas gays en mi

Facebook. Veía lo que ponían... Con algunas comencé a conversar, así empecé a interesarme en este asunto. (Max, artista autodidacta, 2016)

Este testimonio en específico me remite a mi experiencia personal como estudiante de secundaria y universitaria interesada por el arte. Mucho antes de tener claro el horizonte de mi propia práctica estética, tuve la oportunidad de conocer el espacio del Centro Cultural el Averno en Jirón Quilca del centro de Lima, muralizado con las tupis, fundado el 4 de diciembre de 1998 y clausurado el 25 de octubre del 2012 (Corzo, 2013), así como de participar en la presentación de portafolio de Javi Vargas en la universidad aproximadamente en el 2008, donde expuso el trabajo que ya venía realizando a la fecha. Al igual que Max, esta experiencia me permitió abrirme hacia otras posibilidades desde el arte, que incluso en los espacios por los que transitaba, eran considerados expresiones menores o de poco valor estético.

Asimismo, en este testimonio se reitera en el hecho de que las propuestas del colectivo, impulsadas por Pau tenían como efecto la incomodidad. Ya en diversas oportunidades, este aspecto se ha traído a colación. La inconformidad, la incomodidad, la vergüenza; esos espacios que no suelen sostener los discursos del activismo convencional, ni otros discursos desde el plano hegemónico, parecen ser el lugar, o “no lugar”, donde se cuecen otras perspectivas de resistencia y es por ello su reiteración al momento de describir o proponer alternativas de representación desde la subalternidad en la práctica artística. No es accidental, que esta práctica haya sido empleada con anterioridad por el Grupo Chaclacayo, Giuseppe Campuzano, Héctor Acuña y otr*s, sin embargo, su imbricación con el ámbito activista, postulo, ocurre en el momento en que propuestas como las del colectivo ContraNaturas interpelan los espacios del activismo y del arte propiamente. Momento en el que la agencia de las personas implicadas fue fundamental para este cambio. Sobre el trabajo de Pau, Javi señala:

Digamos... por una serie de razones que tiene que ver, tal vez con la inconformidad, que tienen que ver con la incomodidad, como de la que te hablaba hace un rato. Por la necesidad de construir otros mundos, otro tipo de relaciones... Y de algún modo decía “La Restinga” porque me acordaba de la “Ana Paula” (...) las prácticas de activismo político de Ana Paula me parecen una forma muy adecuada para hablar lo que me refería hace un rato. Cómo traicionar los postulados como una forma de hacer activismo. Porque la Ana Paula, sus trabajos, estaban relacionados a las ONG y a la organización de grupos de derechos civiles, de derechos humanos... Ya para hablarte de una cuestión más próxima, la Ana Paula era como muy abyecta en su vida cotidiana, era una persona muy políticamente incorrecta, ella misma se burlaba de lo que hacía, veías que su piel te decía eso. Ella chambeaba en estas organizaciones para hacer cosas, pero ella nunca se creía que estas cosas que le iban a dar libertad a la gente, si entendemos la libertad como un ejercicio, sino que son estrategias para lograr cosas para luego traicionarlas como decía hace un rato. (Javi, artista, 2016)

Otro de los aspectos trabajados con anterioridad, hacía referencia a la doble tarea del activismo de la disidencia sexual en la actualidad, por un lado, una lucha frente a la heteronormatividad y por otro una crítica a las políticas identitarias que se erigen reproduciendo prejuicios en su interior. Como se mostró, hubo participantes que se identificaron sea con una lucha o por la otra, y se afirmó la importancia del trabajo desde ambas, así estuviesen ligadas al Estado o a instituciones privadas y sus intereses. Sin embargo, de acuerdo a lo señalado por Javi, no necesariamente son caminos opuestos. En todo caso, el activismo político ejercido por Pau transitó por ambas esferas, haciendo uso a su conveniencia de las posibilidades que le brindaban. Esta ambigüedad en su trabajo y en su propia vida, señala Javi, era una manera de traicionar los supuestos alrededor de las mismas, como una forma de sacarle la vuelta al activismo mismo para proponer otras cosas, proponer otras relaciones, invisibles a la norma. Como continúa señalando:

Sí, de hecho, podríamos seguir hablando toda la noche, de repente podríamos especificar sobre qué tipo de experiencias hemos venido buscando al construir estos mundos. Traté de explayarme sobre la Ana Paula porque me parece que ella logró construir estos espacios de manera muy disidente, habitando los espacios hegemónicos para traicionar sus normas, para construir otro tipo de relaciones (...) la construcción de otro tipo de relaciones que más se vinculan con el exilio, con habitar la vulnerabilidad, la vergüenza, pero que a veces pueden confluir en lo mismo. Por estas mismas razones es que hemos compartido estos espacios para hacer un montón de movidas, de algún modo habitábamos los mismos jardines. (Javi, artista, 2016)

Javi ha reiterado en distintas oportunidades, como la intención de sus propuestas actuales consiste en construir otros espacios y posibilidades en la subjetividad a través del arte, posicionándose desde la vergüenza, desde la injuria con este fin. Como señala, no es fortuito que hayan confluído con Pau en espacios y afectos, o jardines como les llama. De hecho, considera que mucho de lo que Ana Paula hizo por construir colectividades disidentes que usaran el arte como alternativa y valiéndose del trabajo con otros espacios más hegemónicos, fue un logro que merece continuidad y también cuestionamiento.

Como menciona, hay un trabajo constante de inventiva y replanteamiento sobre la práctica. En otras palabras, no hay un ideal ni un modelo terminado que pueda asumirse como tal en el ejercicio de los activismos y del arte alrededor de la diversidad sexual, lo que se ha discutido es la necesidad de proliferar espacios críticos a la heteronormatividad y a otras estructuras de poder, que emerjan desde la alteridad y que sospechen continuamente de su normalización, para devenir periódicamente en otros cuerpos y posibilidades de subjetividad a través del arte.

En suma, las experiencias y testimonios del grupo de estudio sobre el trabajo de la recordada activista Ana Paula, buscan narrar un horizonte próximo a las prácticas que han ido extendiéndose entre los activismos que emplean el arte en el trabajo sobre la representación social. Este horizonte, comprende un esfuerzo por entender las formas en las que trabaja el sistema de representación y el discurso. Comprendiendo que en su estructura hay un vacío que permite su transgresión. Dicho aprendizaje genera que haya propuestas estéticas y de acción sensibles a la diferencia en su diversidad y que haya una capacidad de dialogo, empatía y apertura hacia el tejido complejo de la subjetividad que comprende las diferencias de género, raza, clase, etc. Asimismo, este trabajo haciendo uso de los mecanismos de la representación en la producción de imágenes, espacios y relaciones, surgen desde lugares no hegemónicos también, como la injuria, la vergüenza, y se caracterizan por generar incomodidad y rechazo.

En adición, es imperativo señalar que estas formas de resistencia desde el arte para devenir en otras posibilidades a la subjetividad desde la representación, ya habían sido empleadas por otros artistas que han trabajado alrededor de la diversidad sexual en el Perú, sin embargo, el caso del colectivo ContraNaturas es particular ya que interpela, desde lo estético, los espacios convencionales del activismo y del arte propiamente. Donde la agencia de las personas que conformaron esta colectividad, se traduce en una comprensión y uso estratégico de las esferas en las que el activismo de la diversidad sexual opera en su ejercicio social y político. Por un lado, en contra de la estructura social que sitúa a un sector de la población con identidades y afectividades no hegemónicas en la marginación, y por otro, de manera crítica a la construcción de identidades excluyentes y serviles a esta estructura.

Esta comprensión y uso estratégico a los que se hace mención nos remiten a los dispositivos de agencia, en tanto hay una intención clara por traicionar los supuestos que se erigen sobre el activismo convencional y sobre el arte propiamente, para sacarle la vuelta a la norma. Proliferando así, alternativas de colectividades disidentes que usan el arte para

transgredir la representación, en constante replanteamiento y discusión sobre su práctica. En otros términos, el horizonte de la incidencia del arte en la representación, a la cual nos hemos podido aproximar a partir de los testimonios sobre el trabajo de Paul Flores y de otras experiencias, se encuentra encaminado a la proliferación de relaciones y espacios resistentes a la heteronormatividad y a otras estructuras de dominación, que emerjan desde la alteridad y que sospechen continuamente de su normalización, para devenir periódicamente en otros cuerpos y subjetividades a través del arte.



CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES

Basándome en el análisis del discurso de los testimonios del grupo de estudio y de la imagen de sus propuestas en el ámbito artístico, puedo afirmar que el trabajo desde el activismo y el arte alrededor de la diversidad sexual, entre los años 2000 y 2015, ha sufrido un cambio. En tanto, hay una aproximación sensible a los mecanismos de la representación social, sus propuestas hacen uso de los mismos para generar una contra respuesta a las estructuras de dominación sobre las subjetividades y los cuerpos, generando otras formas de vida posibles. A continuación, desarrollaré la confirmación de mis hipótesis:

1. Las nociones de activismo político entre el grupo de estudio se encuentran relacionadas al ejercicio crítico colectivo de posicionamiento político, que busca transformar los supuestos rígidos de la injusticia social a la vez que busca desplazar las nociones conservadoras del activismo, introduciendo prácticas artísticas y micropolíticas alrededor del cotidiano, en tanto la separación de los ámbitos público y privado es difusa debido a que en el espacio público igualmente se reproducen las dinámicas de exclusión y violencia.
2. La vinculación entre arte y activismo se produce debido a que la producción estética disidente y los procesos de deconstrucción en ese marco, están ligadas, por un lado, a la identificación de una estructura social que determina los cuerpos, afectos y deseos, y por otro, a la comprensión de su impacto positivo en la subjetividad y en el lugar que ocupamos en la sociedad. Asimismo, esta vinculación es posible en tanto hay una suerte de incomodidad, manifestada por el grupo de estudio, en su tránsito por espacios cuyos discursos se construyen en la dinámica formal del activismo, institucionalizándose, homologando prácticas y restando posibilidades de acción de otras índoles. Este

descontento producido por las limitaciones que tiene el activismo político convencional es lo que posibilita que emerjan otro tipo de organizaciones que generen estrategias divergentes de lucha y resistencia desde el arte. Esto, en el marco de un cambio importante de compromiso político, ocasionado por hechos vinculados a la conformación de regímenes capitalistas que devienen en la industrialización de la cultura.

3. Este rechazo a la conformación de categorías abstractas y excluyentes en el ejercicio observado, que vincula estética y política, moviliza el desplazamiento del activismo convencional y la demanda de igualdad de derechos hacia una inventiva de prácticas demandantes e interrelacionadas con el arte y la disidencia. Configurando nuevas formas de hacer alrededor de este fenómeno, no categorizadas en conceptos conocidos tales como arte contextual, *artivismo* o arte relacional; que se practican en paralelo y cuestionan la subjetividad a través de conceptos como la fragilidad, la vulnerabilidad, el miedo, como posibilidades opuestas a la conformación del sujeto masculino hegemónico. El interés por desplazar ambas prácticas, entonces, busca cuestionar las bases del activismo y el arte, y conjugar sus principales herramientas. Afín de generar espacios, propuestas y nuevas posibilidades para la emergencia cultural y social disidente, cuyos objetivos parecen circundar alrededor de la reivindicación social y de la ruptura y resignificación a través del arte.
4. Existe una preocupación en aumento por ampliar la agenda política del activismo de la diversidad sexual, abrazando las problemáticas alrededor de la población trans y sus aportes, en respuesta a la deuda histórica que tiene el movimiento activista de la diversidad sexual con dicha población, marcada por la exclusión. Esto es posible en razón al desplazamiento del activismo formal hacia el reconocimiento de identidades, prácticas y afectos intermedios en el desarrollo de políticas afirmativas a favor de otras

minorías al interior de la disidencia misma, relacionadas con la población trans, no binaria, etc. Enriquecidas por una producción académica que sitúa los cuerpos y las subjetividades más allá del espectro binario y de las identidades políticas erigidas por las movilizaciones del orgullo LGTB, como la teoría *queer*, y por avances en la teoría feminista en su sensibilidad a las formas de determinar la posición social de una persona, donde la interseccionalidad, por ejemplo, se ha visibilizado como una herramienta valiosa para estudiar, entender y proponer respecto a la forma en que el sexo se entrelaza con la raza y al clase, teniendo como efecto experiencias particulares de opresión y privilegio.

5. Los espacios artísticos, lúdicos, educativos y políticos que se desarrollan en las colectividades de la disidencia sexual se han transformado debido a: a) el agotamiento progresivo de las estrategias propias del activismo convencional, tales como la conformación de un sujeto político hegemónico o la movilización de políticas identitarias excluyentes; y b) la adecuación del Estado a corrientes económicas y políticas de corte neoliberal. La crítica a estos aspectos, ha permitido el desarrollo de una cultura de inventiva relacional y de nuevos modos de creación colectiva para ampliar su injerencia social y política, en el marco de una constante apropiación agresiva de los objetivos de las luchas por el reconocimiento y resignificación de la disidencia sexo/genérica en el Perú, que homogeneiza y limita las subjetividades.
6. Los discursos analizados en los enunciados y las propuestas estéticas develan que hay una intención clara y recurrente por emplear elementos del cotidiano, o elementos cuyos significantes se encuentran relacionados a estructuras de poder (el Estado, la ley, la religión, etc.), para cuestionarlos y para proponer otras posibilidades frente a esas imposiciones como salidas a la norma; desbaratando estas estructuras de dominación y revelando la potencial incidencia de la producción cultural en el desplazamiento y

vinculación del arte y la política, en su práctica artística.

7. Hay una intención común por generar quiebres en los sistemas de dominación, a partir de la incorporación de aquello que estas matrices han expulsado de la subjetividad misma, denominado subjetividad residual. El arte al tener la capacidad de incorporar significantes abyectizados, cargados de estereotipos “negativos” como vergüenza y monstruosidad, a aquellos significantes pertenecientes a las matrices de poder, tiene la agencia no solo de devenir acciones de resistencia frente a la lógica de representación social hegemónica, sino también, de incidir en los procesos de subjetivación, construyendo y proliferando otros modos posibles de singularidad.
8. La trascendencia o el impacto de la producción artística visual descrita, se ha podido medir a partir de la percepción del grupo acerca de sus experiencias involucradas con la relación artista y espectador*. Al respecto, la performance y el teatro testimonial han sido los lugares privilegiados para desarrollar este tema debido al intercambio inmediato que posibilitan. En la performance el impacto transita por procesos de identificación y de rechazo. Efectos ligados a su configuración como una herramienta capaz de producir impresiones movilizantes en el espacio cotidiano donde suelen desarrollarse, dialogando con receptor*s activ*s a la lectura de lo que presencian, funcionando los roles de artista y espectador* a través de la acción y permitiendo un diálogo horizontal y de cuestionamiento sensible. Asimismo, en el teatro testimonial se observa una apertura a los espacios de intercambio y diálogo intersubjetivo, ya que consiste en la construcción de contenidos y enfoques a partir de la auto representación de experiencias particulares como mecanismo de denuncia, que posibilita la identificación y comprensión sensible de l*s espectadores con las historias de vida representadas.
9. La confluencia de las subjetividades entre l*s artistas y espectador*s en la performance

y el teatro testimonial permite la transformación de los discursos, debido a que estos procesos se encuentran inmersos en el cambio de paradigma alrededor del arte donde la obra se traduce en un artefacto que se construye en conjunto con l*s espectadores, fundiéndose con la figura del autor. Develando una porosa relación entre obras, espectador*es y artistas, debido a la importancia que ha adquirido el rol del público en la interpretación, manipulación e involucramiento en esta relación.

10. Hay una intención por generar espacios para la auto representación de la diversidad sexual, en respuesta a la representación hegemónica cargada de prejuicio, generando la visibilización de representaciones situadas y por ende más próximas a la realidad que acontecen.
11. Se observa una preocupación por cuestionar el lugar o locus de enunciación de la producción cultural, proponiendo la feminización de estos espacios o la resignificación de otros lugares que han sido impensables de habitar o desde donde crear, como la vergüenza, la marginalidad, etc.
12. Se evidencian cuestionamientos sobre los emplazamientos hegemónicos donde se ha posicionado el arte: el museo y la galería, ya que los discursos que dominan dichos espacios, al igual que la sociedad, excluyen ciertas producciones estéticas que incomodan sus intereses. Este cuestionamiento permite poner en valor a la intervención en el espacio público como una alternativa confrontacional a las normas y límites que se yuxtaponen en los ámbitos públicos y privados, y que se erigen en detrimento de la diversidad sexual.
13. Uno de los elementos principales que la producción cultural alrededor de la diversidad sexual toma como bastión, es el cuerpo. Cuerpos que en la actualidad son percibidos y vividos de una forma distinta, en el marco de la extensión de la estetización de la cotidianidad, y que son reificados como fuente y lugar de resistencia política en el

activismo y en la producción artística.

14. Se observa el trabajo desde la producción cultural por ejercer su capacidad de reversión sobre la representación social hegemónica de la diversidad sexual, ya que, al colocarse dentro de la dialéctica binaria de los sistemas de representación y producción de sentido es capaz de subvertirla desde el interior para lograr, por ejemplo, que los estereotipos funcionen contra sí mismos. Asimismo, la producción cultural desde su carácter agencial es capaz de transformar los contenidos impuestos, traicionándolos y desviándolos.
15. Los alcances de la producción cultural sobre la representación social de la diversidad sexual, deben ser leídos en el marco de los sistemas de producción imperantes. Ya que la cultura hegemónica también crea sus propios discursos y mecanismos de representación imponiéndose a la que surge desde los grupos sociales marginados cooptando, limpiando y normalizando los cuerpos y sus demandas. A la par, es necesario traer a colación el cambio reciente en el régimen privado de las artes a nivel global, el cual, por un lado, ha proliferado los modos de producción y representación de las artes desde lugares no hegemónicos, pero por otro, puede estar asimilando estos nuevos modos como parte de la práctica de los espacios dominantes de producción cultural y subjetiva. Generando desconfianza y por ende la preferencia por mantener el carácter difuso e indefinido de dichas prácticas, en otras palabras, manteniéndose voluntariamente ininteligibles a las lógicas dominantes de producción y consumo del arte.
16. En el trabajo sobre la representación social la cuestión del poder está siempre presente, puesto que se refleja en la relación inequitativa que mantienen las producciones subalternas y hegemónicas. Esto conduce a una lucha desigual en el campo de la representación, por lo cual, es necesario valorar el trabajo de las movilizaciones sociales

y políticas de los colectivos activistas, la producción cultural que deviene de su desplazamiento, así como las iniciativas por generar políticas reparativas para la población.

17. Los colectivos, otros espacios y agrupaciones funcionan como potenciales redes de soporte y de cuidado, esenciales para sostener el activismo en las condiciones de marginalización que experimenta la población con identidades y afectividades no hegemónicas por parte de sus familias, el Estado, la sociedad, etc. Asimismo, dentro de estas redes de cuidado y soporte se tejen afectos amicales y eróticos que posteriormente se traducen en colaboraciones creativas cuya praxis se ubica en el ámbito micro político de la cotidianidad. En adición, las diversas colectividades estudiantiles, de activismo cultural y de activismo político en el Perú y otras partes del mundo, alrededor de la disidencia sexual se encuentran interconectadas, buscando colaborar en espacios de movilización política, así como de otros espacios de socialización, permitiendo el desarrollo de vínculos afectivos y estratégicos.
18. Los testimonios del grupo de estudio sobre el trabajo de la recordada activista Ana Paula, nos permiten aproximarnos a las prácticas que se han ido proliferando a partir de su trabajo entre los activismos de la disidencia sexual que emplean el arte para la incidencia sobre los sistemas de representación. Dichas prácticas buscan entender las formas en las que operan los sistemas de representación y de producción de discursos, vislumbrando los vacíos en el sistema mismo que posibilitan su transgresión y avocándose a la producción de imágenes, espacios y relaciones desde lugares no hegemónicos como la injuria, la vergüenza, caracterizándose por generar incomodidad y rechazo.
19. Entender los mecanismos del sistema de representación y como contravenirlos es esencial para generar propuestas estéticas y de acción sensibles a la diferencia en su

diversidad, manifestándose en capacidad de dialogo, empatía y apertura hacia el tejido complejo de la subjetividad que comprende las diferencias de género, raza, clase, etc.

20. La agencia en estos espacios se manifiesta en el esfuerzo de las colectividades por comprender y usar estratégicamente los ámbitos en los que el activismo de la diversidad sexual trabaja, buscando traicionar los supuestos que se erigen sobre el activismo convencional y sobre el arte propiamente. Por un lado, la lucha se centra en desbaratar la estructura social que sitúa a la población con identidades y afectividades no hegemónicas en la marginación, y por otro, en mantener una postura crítica para con la construcción de identidades excluyentes y serviles a esta estructura. Proliferando así, otras alternativas de colectividades disidentes que usan el arte para transgredir la representación, en constante replanteamiento y discusión sobre su práctica.
21. El horizonte de la incidencia del arte sobre la representación social desde estos espacios y colectividades disidentes, de acuerdo con los testimonios sobre el trabajo de Ana Paula y de otras experiencias, está dirigido a la producción e invención constante de subjetividades, relaciones y espacios resistentes a la heteronormatividad y a otras estructuras de dominación desde la alteridad, en constante sospecha de su normalización, teniendo como salida la producción estética.

Luego de la exposición de los hallazgos de la investigación, considero esencial como un ejercicio de transparencia detallar las principales limitaciones que tuvo la presente en su desarrollo, así como las recomendaciones que pienso podrían ser un punto de partida para investigaciones afines:

En primera instancia, este proyecto empezó a finales del año 2015 y se culminó a mediados del 2019, lo cual indica un periodo extenso de trabajo. Como mencioné con anterioridad, el proyecto inició en el marco de un proceso de reflexión en la Facultad de Arte

y Diseño de la PUCP sobre las metodologías de investigación pertinentes desde el arte. Este, al ser uno de los primeros proyectos de investigación exclusivamente teórico, me demandó formación adicional a la recibida en la especialidad, así como mayor rigurosidad en el proceso para su aceptación. Dicha extensión ocasionó que muchos acontecimientos recientes alrededor del tema no estuvieran reflejados en la información brindada por l*s participantes. Si bien, los trabajos de investigación de esta índole son escasos, por lo cual los hallazgos son relevantes, se tuvo que realizar un esfuerzo adicional para cubrir el tiempo no observado con otras fuentes.

Asimismo, el proyecto carece de referencias a la Guía de Investigación en Arte y Diseño (2017) para las especialidades de Pintura, Escultura y Grabado, ya que el diseño de la presente investigación data del 2015. Sin embargo, se observa una correspondencia entre lo propuesto en la guía y el diseño de la investigación.

Sobre los aspectos de la investigación, considero que los criterios de diversidad e inclusión en la muestra, es decir, respecto a las personas que participaron de la investigación, estos pudieron ser más cuidados. En otras palabras, se pudo evaluar mejor dichos criterios para obtener una muestra con representación equitativa de la diversidad. En este caso, la muestra tiene poca o nula representación de mujeres lesbianas, bisexuales y trans. Lo cual es un indicador necesario a tomarse en cuenta para reflejar con mayor cercanía y profundidad el fenómeno abordado.

A partir de esta experiencia, pienso necesario continuar tejiendo puentes entre la investigación y la práctica artística, en la producción académica. Proliferando las reflexiones alrededor de la producción artística de la diversidad sexual en el Perú, desde una mirada crítica y situada que ponga en valor las voces y experiencias de las personas involucradas. Desde una perspectiva feminista e interseccional, a manera de activismo político al interior de la academia.

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
- * Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. (n.d) (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- * Abarca, H. (2000). Las fuerzas que configuran el deseo. En: J. Olavarría & R. Parrini (Eds). *Masculinidad/es: Identidad, sexualidad y familia* (pp. 105-112). Santiago, Chile: FLACSO.
- * 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.
- * Álvarez, R. (2005). *La masculinidad figurada. La representación del significado social de la virilidad en las ilustraciones de humor de la prensa limeña*. UNMSM.
- * American Psychological Association (2019). *Publication Manual of the American Psychological Association, Seventh Edition (2020)*. Washington DC, EU.: *Apa Style*. Recuperado de <https://apastyle.apa.org/manual/new-7th-edition>.
- * Ardevól, E. (1997). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, (10), 125-168.
- * Badawi, H. & Davis, F. (2012). Desobediencia sexual. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. 92-97
- * Ballón, A. (2013). Una forma posible de política afectiva. *Revista Arte y Diseño A&D*, (2), 41-46.

- * Balza, I. (2009). Ciudadanía y nuevas identidades de género: sobre biopolítica y teoría queer. *Presente, pasado y futuro de la democracia*, 231-238.
- * Barthes, R. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*, 65-71.
- * Benavides, M. O., & Gómez-Restrepo, C. (2005). Métodos en investigación cualitativa: triangulación. *Revista colombiana de Psiquiatría*, 34(1), 118-124.
- * Bordo, S. (2004). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. Univ of California Press.
- * 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/Postproduction*. Adriana Hidalgo Editora.
- * Bozon, M., & Vega, D. M. L. (2011). ¿Las minorías sexuales son el porvenir de la humanidad? *Debate Feminista*, 43, 6-18.
- * Brabomalo, Patricio (2002). Homosexualidades: plumas, maricones y tortilleras en el Ecuador del siglo XXI. *Quito: Fundación de desarrollo integral humano CAUSANA*.
- * Bracamonte, J. y Álvarez, R. (eds.) (2005). Situación de los derechos humanos de lesbianas, trans, gays y bisexuales en el Perú: informe anual 2005. *Lima: Movimiento Homosexual de Lima*.
- * Bravmann, S. (1997). *Queer fictions of the past: History, culture, and difference*. Cambridge University Press.
- * Bourdieu, P., & Gutiérrez, A. B. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (No. 316Bour). Siglo Veintiuno.
- * Borgdoff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- * Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*, 11, 55.

- * Butler, J. (2007). Sujetos de Sexo/ Género/ Deseo. In: J. Butler, ed., *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007. Paidós.
- * Cambronero, A., & Fernández, D. (2017). *Vivencia y manejo de la afectividad en los movimientos sociales: la experiencia de la Comisión Defensora de los Ríos Convento y Sonador* (Doctoral dissertation, Tesis para optar al grado de Licenciatura en Psicología. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica. [Links]).
- * Campuzano, G. (2008). El museo Travesti del Perú. *Desicio*, --(20), 49-53.
- * Campuzano, G. (2008). *Museo travesti del Perú*. Museo Travesti del Perú.
- * Campuzano, G. [CDAPC]. (3 de setiembre de 2009). BIOS - Trabajador@s del Arte - Giuseppe Campuzano. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zvvmgiNYVik>
- * Cardona, C. C. (2015). *Al otro lado del espejo: representación y homosexualidad en el festival de cine LGBT "El Lugar sin límites" de Ecuador* (Master's thesis, Quito, Ecuador: Flacso Ecuador).
- * Carnacea, M. Á. (2013, November). Arte para la transformación social: desde y hacia la comunidad. In *I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia De la creatividad al vínculo social. Conferencia llevado a cabo en el I Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia, Archena, España..*
- * Carpintero, E. (2013). Capitalismo mundializado y procesos de subjetivación. *Hic Rhodus. Crisis capitalista, polémica y controversias*, (4).
- * Carpintero, E. (2015). *El Erotismo y su Sombra: El Amor como Potencia de Ser*. Editorial Topia.
- * Carvajal, F. (2014). Políticas de la infección. *Errata#*, --(12), 46-49.

- * Castrillón Vizcarra, Alfonso (2001) [1981]. “Los No-Objetualismos: entre crítica y arte”. En *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 191-194.
- * Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos [PROMSEX] y Red Peruana de Trans, Lesbianas, Gays y Bisexuales [Red Peruana TLGB] (2014). *Informe Anual de Derechos Humanos de personas Trans, Lesbianas, Gays y Bisexuales en el Perú 2013-2014*. Lima: Promsex y Red Peruana TGLB.
- * Chilton, G. & Leavy, P. (2014). *Arts-Based Research Practice: Merging Social Research and the Creative Arts*. Oxford Handbooks Online.
- * Ciudadaniasx (2015). Encuentro Cultura Arte Cambio Social. *Lima: Ciudadaniasx*. Recuperado de <http://encuentro.ciudadaniasx.org/>
- * Coll-Planas, G. (2012). *La carne y la metáfora: una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer*. Egales Editorial.
- * Connell, R. W. (1997). The social organization of masculinity.
- * Cornejo, G. (2011). La guerra declarada contra el niño afeminado: Una autoetnografía "queer". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (39), 79-95.
- * Cornejo, G. (2014). Las políticas reparativas del movimiento LGBT peruano: narrativas de afectos queer. *Revista Estudios Feministas*, 22(1), 257-275.
- * Cornejo, G. (2015). (Des) Encuentros anales con la identidad: Explorando los límites de la representación en el movimiento TLGB peruano 1. *Nomadías*, --(19), 131-146.
- * Corzo, S. (2013). Subterrock. A Un Año De La Clausura Del Centro Cultural El Averno. Recuperado de <http://subterrock.com/centro-cultural-el-averno/>
- * Cosme, C., Jaime, M., Merino, A., Rosales, J. (2007). *La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- * De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano 1, Artes de hacer, trad. *Alejandro Pescador*, México, *Universidad Iberoamericana*.
- * De Lauretis, Teresa. 2010. “Teoría queer: sexualidades lesbiana y gay”. *En: Florilegio de deseos*, ed. *Mauricio List y Alberto Teutle*. Ediciones Eón.
- * Deleuze, G., Guattari, F., Pérez, J. V., & Larraceleta, U. (2003). *Rizoma:(introducción)*. Pre-textos.
- * 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.
- * Derrida, J. (1967). De la gramatología (trad. de Óscar del Barco). *Argentina, Siglo XXI*.
- * Díaz, B. (2012). Enseñanza fuera de eje: queer cultura visual. *Actas de la 21º Reunión de la Asociación Nacional de Investigadores en Bellas Artes* (pp 2111-.2125). Río de Janeiro: ANPAP
- * Diharce Boser, N. (2015). Teatro Testimonial: una propuesta de educación intercultural. *Diálogo andino*, (47), 123-132.
- * Diz, C. (2018). Tácticas del cuerpo: activismo y resistencia en la ciudad en crisis. *Disparidades. Revista de Antropología*, 73(1), 127-152.
- * Douglas, M. (1978). Símbolos naturales. *Madrid, España: Alianza Editorial*.
- * Escobar, A. (2005). *Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia*. Bogotá, Colombia.
- * Esteban, M. L. (2009). Cuerpos y políticas feministas. *Ponencia presentada en las Jornadas Estatales Feministas de Granada (5-7 de diciembre de 2009), en la mesa redonda “Cuerpos, sexualidades y políticas feministas”*. Documento en línea: http://www.caps.cat/images/stories/Mari_Luz_Esteban_cuerpos.pdf (Consultado: 2012, marzo 03).

- * Forte, J. (1988). Women's performance art: Feminism and postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217-235.
- * Foucault, M. (1995). *Historia de la sexualidad V.1 La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- * Foucault, M., & Defert, D. (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Nueva visión.
- * Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Ediciones literales.
- * Foucault, M., & Foucault, M. (2013). *La inquietud por la verdad: Escritos sobre la sexualidad y el sujeto* (No. 1 Foucault). Siglo Veintiuno.
- * Fraser, N. (2000). Nuevas reflexiones sobre el reconocimiento. *New left review*, 4, 55-68.
- * Fraser, N. (2008). *La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación*. Revista de trabajo, 4(6), 83-99.
- * Gobierno regional de Loreto. (2012). Plan Estratégico Multisectorial Regional Loreto 2008-2012. Para la Prevención y Control de las ITS, el VIH y sida. Gobierno Regional de Loreto. Coordinadora Regional Multisectorial en Salud-Loreto.
- * Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes antropológicos*, 11(24), 199-226.
- * Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI.
- * Grosz, E. A., & Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- * Guasch, A. (2005). *Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local*. Artes la revista. 9(5), 3-14.
- * Guattari, F., & Agoff, I. (1996). *Caosmosis*. Manantial.

- * Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- * Hall, S. (2001). El espectáculo del “Otro”. *En Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V. (eds.). Stuart Hall, Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (p. 419-445). Bogotá: Enviación Editores; Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- * Hall, S. (2001). El trabajo de la representación. Representación, sentido y lenguaje, *En Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V. (eds.). Stuart Hall, Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (p. 445-482). Bogotá: Enviación Editores; Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- * 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*.
- * Herrera, E. (2013). Artista ego-centro y arte transgresor. *Boletín Científico Sapiens Research*, 3(1), 49-53.
- * Huberman, A. M., & Miles, M. B. (2000). Métodos para el manejo y el análisis de datos. *Denman CA, Haro JA (comp.). Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social. Hermosillo: El Colegio de Sonora, 253-300*.
- * Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno* (Vol. 57). Ediciones Akal.
- * Jackson, S. (2006). Interchanges: Gender, sexuality and heterosexuality: The complexity (and limits) of heteronormativity. *Feminist theory*, 7(1), 105-121.
- * Jaime, M. (2013). *Diversidad sexual, discriminación y pobreza frente al acceso a la salud pública*. CLACSO.

- * Jaime, M. (Ed.). (2017). Diversidad sexual y sistemas religiosos. Diálogos transnacionales en el mundo contemporáneo. Sexual Diversity and religious systems. Transnational dialogues in the contemporary world. Lima: CMP Flora Tristán/UNMSM. Programa de Estudios de Género.
- * Jameson, F. (1999). *El giro cultural; escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- * Jossy Ángela (2010). Colectivo ContraNaturas. En [Blog] Recuperado del 26 de junio del 2019 de <http://colectivocontranaturas.blogspot.pe/>
- * Kogan, L. (2004). El lugar de las cosas salvajes: paradigmas teóricos, diseños de investigación y herramientas. *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano De Sociología*, 13(1), 39-50.
- * 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. (1981). Woman can never be defined. *New French Feminisms*, 137-41
- * 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.
- * Leal Reyes, C. (2016). Las representaciones sobre lo Queer en Argentina: Algunas observaciones sobre las dinámicas de activismo LGTB. En: M. Urdapilleta Muñoz, V.

Jvoshev y M. Malishev, ed., *Latinoamérica y Rusia en busca de su identidad*, 1era ed. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 301-309.

- * 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.
- * Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy* (Vol. 1). Oxford University Press, USA.
- * Lévy, D. (2005). Lacan, el feminismo y la diferencia de sexos. *Debate Feminista*, 31, 261-266.
- * Lorenzini, M. J. C. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 1.
- * 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
- * Mandel, C. (2016). Notas sobre la categoría de "lo abyecto" en las artes visuales contemporáneas. *ESCENA. Revista de las artes*, 72(1).
- * Martin, E. (1987). *The woman in the body: a cultural analysis of reproduction*. Boston: Beacon.
- * Massis, D. (2018). "Homosexualicé la bandera travistiéndola": la controvertida obra del artista de Arequipa Choqollo. EU: BBC. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46042128>

- * Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. *Marcel Mauss, Sociología y antropología, Madrid, Tecnos*, 309-336.
- * McNiff, S. (1998). Art-based research. London, England: Jessica Kingsley Publishers.
- * 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.
- * Meneses, D. (2019). Con Mis Hijos No Te Metas: un estudio de discurso y poder en un grupo de Facebook peruano opuesto a la «ideología de género». *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, 37(42), 129-154.
- * Mercer, K. (2013). *Welcome to the jungle: New positions in black cultural studies*. Routledge.
- * 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*.
- * Merleau-Ponty, M., & Cabanes, J. (1975). *Fenomenología de la percepción* (p. 475). Barcelona: Península.
- * Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. (2019). *Guía para el uso del lenguaje inclusivo. Si no me nombras, no existo*. Lima: Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables.
- * Mohanty, C. (2008). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. L. Suárez Navaz y A. Hernández (editoras). *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, 112-161.

- * Molet Chicot, C. (2014). *Lo no dicho: Reflexión metodológica en torno a una investigación sobre arte y feminismos*. Athenea Digital (Revista De Pensamiento E Investigación Social), 14(4), 237-259.
- * Moreno, H. (2010). La construcción cultural de la homosexualidad. *Revista Digital Universitaria*, 11 (8), 1-9.
- * Navarro, P. P. (2009). Activismo y disidencias queer. *Cuadernos del Ateneo*, (26), 75-82
- * No Tengo Miedo (2014). Estado de Violencia: Diagnóstico de la situación de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgénero, intersexuales y queer en Lima Metropolitana. *Lima: No Tengo Miedo*. Recuperado de [http://www. notengomiedo. pe/publicaciones](http://www.notengomiedo.pe/publicaciones)
- * No Tengo Miedo (2015). Teatro Testimonial. *Lima: No Tengo Miedo*. Recuperado de <https://www.notengomiedo.pe/teatro-testimonial/>
- * 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*.
- * Oliveira, L. M. B. D. (2007). *Corpos indisciplinados. Ação cultural em tempos de biopolítica*. Editora Beca São Paulo.
- * Oropeza, I. D., Méndez, M. J. M., Rodríguez, A. C., & Vásquez, D. F. (2017). Afectividad y dinámicas grupales: Una aproximación a los movimientos sociales. *Revista Reflexiones*, 96(1), 75-85.
- * Parramón, R. (2003). Arte, participación y espacio público. *Sublime: arte+ cultura contemporánea*, (11), 48-51.
- * Pavón-Cuéllar, D. (2017). *CAPITALISMO Y PSICOLOGÍA CRÍTICA EN LATINOAMÉRICA: Del sometimiento neocolonial a la emancipación de subjetividades emergentes*. Kanankil Editorial.

- * Peña Zerpa, J. A. (2013). ESCUELA AUDIOVISUAL AL BORDE: ARTIVISMO CONTRASEXUAL EN AMÉRICA DEL SUR. *Razón y Palabra*, 18(85).
- * Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, (20), 191-210.
- * Pérez, B. M. (2012). El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno. *Diánoia*, 57(68), 29-63.
- * Perry, B. (2001). *In the name of Hate. Understanding Hate Crimes*. Nueva York: Psychology Press.
- * Perú. (2003). Informe final. *Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación*.
- * Pinardi, S. (2013). Disposiciones políticas de las artes visuales venezolanas contemporáneas: archivos de la violencia. *Foro Hispánico*, 47.
- * Preciado, B. (2009). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... *Debate feminista*, 40, 111-123.
- * Preciado, B. (2016). *Manifiesto contrasexual* (Vol. 702). Anagrama.
- * Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.
- * Radulescu, M. (2012). Un enfoque semiótico en el Arte en el activismo cultural. *Artivismo: Cambio social y activismo cultural. Seminario de Debate* (20-21 de marzo de 2012). 27-33.
- * Raguz, M. (2011) El reconocimiento de la diversidad. *Pólemos*. 3, 18-23.
- * Raposo, P. (2015). “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de arte e antropologia*, 4(2), 3-12.
- * Reátegui Santillán, M. (2017). Actualidad de colectivos artísticos en Lima: móviles que guían su conformación y trabajo.
- * Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

- * Retiz Flores, O. (2016). Resiliencia, bienestar y expresión artística en jóvenes en situación de pobreza.
- * Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate feminista*, 40, 75-85.
- * Rivera, S. (2004). La noción de " derecho" o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia. *Temas Sociales*, (19), 27-52
- * Romo, A. C., Valencia, S. M., & Sampieri, R. H. Manual de introducción a ATLAS. ti 7.
- * 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.
- * Rueda, L. R. (2013). Alteridad y Colonialismo. La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea (Doctoral dissertation, Universitat de Barcelona).
- * Sáez, J. (2005). El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault. David Córdoba y otros. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales.
- * 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.

- * Scribano, A., & Artese, M. (2012). Las tramas del sentir: ensayos desde una sociología de los cuerpos y las emociones. Emociones y acciones colectivas: un bosquejo preliminar de su situación hoy.
- * Sedgwick, E. (1999). “Performatividad queer: The art of the novel de Henry James”. En *Revista Nómadas*, N°10, pp. 198-214.
- * Sierra León, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Derecho del Estado*. Universidad Externado de Colombia, 32, 77-100.
- * Sontag, S., & Rial, H. V. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- * Spivak, G. C., & Topuzian, M. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* El cuenco de plata.
- * Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*, 2nd Ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- * Symington, A. (2004). Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica. *Derechos de las mujeres y cambio económico*, 9, 1-8.
- * Tarazona, E. (2012) Cuerpos y flujos. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. 85-91.
- * Thomas, C. (2008). *Masculinity, psychoanalysis, straight queer theory: Essays on abjection in literature, mass culture, and film*. Springer.
- * Tornos Urzainki, M. (2010). Deseo y transgresión: el erotismo en Georges Bataille. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (16), 0195-210.
- * Tovar P. (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. *Universitas Humanística*, 80, 347-369.

- * Valencia, S. (2013). Transfeminismo (s) y capitalismo gore en SOLÁ, Miriam y URKO, Elena (Comp.). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla: Txalaparta.
- * Vargas, J. (2017). Javi Nefando. Devociones y huellas. [Entrada en Blog]. Recuperado el 26 de junio del 2019 de <http://javinefando.blogspot.com/2017/03/devociones-y-huellas.html>
- * Vargas, J. (2018). En Facebook [Foto] Recuperado del 26 de junio del 2019 de <https://www.facebook.com/search/posts/?q=pau%20flores&epa=SERP TAB>
- * Vargas, P. (2006). Movimientos sociales, activismo intelectual y luchas del lugar: conversación con Arturo Escobar, profesor de antropología de la Universidad de North Carolina, Chapel Hill y director del Instituto de Estudios Latinoamericanos de esta misma institución (Entrevista).
- * Villanueva Jordán, I. A. (2014). Poética y política del dragqueenismo limeño: discursos y performance legitimadores.
- * Vidarte Basurco, G. (2017). Un nuevo imaginario para la amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong (1940-1965).
- * Vidarte, P. (2007). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ, Barcelona-Madrid: Egales.*
- * Vieira, T. D. J. B. (2007). Artivismo: estrategias artísticas contemporáneas de resistencia cultural.

ANEXOS

ANEXO A: Tablas de participantes de acuerdo a su residencia y actividad

	Muestra inicial																			
	N° de participante																		#/Total	%
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18		
Lima																			12/18	67%
Regiones																			6/18	33%
Activismo en colectivos																			6/18	33%
Experiencia activismo político																			9/18	50%
Formación académica en arte																			9/18	50%
Formación autodidacta en arte																			7/18	39%
Gestión cultural																			4/18	22%

	Grupo de estudio												#/Total	%
	N° de participante													
	Jackson	Camilo	Choqollo	Héctor	Gabriel	Carlita Uchu	Javi	Max	Marco	Ibrain	Jossy			
Lima												8/11	73%	
Regiones												3/11	27%	
Activismo en colectivos												6/11	64%	
Experiencia activismo político												4/11	36%	
Formación académica en arte												6/11	64%	
Formación autodidacta en arte												4/11	36%	
Gestión cultural												3/11	27%	

ANEXO B: Guías de entrevista por perfil

GUÍA DE ENTREVISTA #1

Grupo: Activista/Artista no académico

Tipo: Semi-estructurada

1. **¿Qué significa para ti ACTIVISMO?**
2. **Desde el concepto de ACTIVISMO propuesto ¿qué es (personaje, organización, colectivo o asociación a la que representan)?**
3. **¿En qué momento surge la necesidad del uso del arte y lo visual? ¿por qué?**
*¿Por qué consideras que esta necesidad surge en la colectividad o en la interdisciplinariedad?¹³
4. **Nombra las diversas actividades, performances, obras, etc. Realizadas.**
5. **¿Qué características visuales predominan en las manifestaciones artísticas, estéticas que mencionas y otras que conozcas?**
*¿Por qué crees que hay una reiteración en el uso del cuerpo en éstas?
Ahondar con preguntas las características mencionadas
6. **¿Cómo crees que este tipo de prácticas artísticas y visuales están en beneficio al reconocimiento de derechos igualitarios para la comunidad LBTGIQ?**
*Trabajar en derechos específicos en relación a las obras mencionadas.
7. **¿Cuál crees que es el aporte estético que dicha práctica artístico-activista brinda al campo de arte contemporáneo?**
8. **¿Consideras que la población o su público objetivo se sensibiliza más por este tipo de prácticas?**
9. **¿Qué tipo de espacios son intervenidos usualmente para este tipo de prácticas artísticas?**
¿Por qué?
*Profundizar en el desplazamiento de lo privado hacia lo público.
10. **Preguntar, en caso la persona entrevistada desee agregar un comentario en adición, que haya escapado a la orientación de las preguntas.**

Eso es todo, ¡muchas gracias!

¹³ Profundizar en el tema al ser mencionado o preguntar en caso se haya omitido.

GUÍA DE ENTREVISTA #2

Grupo: Artistas

Tipo: Semi-estructurada

1. **¿Qué significa el ser ARTISTA para ti?**
2. **¿Cuál es la importancia del ARTE en la actualidad (realidad social peruana)?**
3. **En caso se mencione una aproximación al activismo: ¿Qué significa para ti ACTIVISMO?**
4. **¿Te sientes vinculado hacia el ACTIVISMO desde tu rol como artista? ¿por qué crees que surge esta relación?**
5. **¿Has tenido la oportunidad de trabajar colectiva o en interdisciplinariamente? ¿de qué manera esto ha aportado a la producción final?**
6. **¿Cómo se ha ido desarrollando tu proceso artístico y bajo qué temáticas o premisas?**
7. **¿Estas temáticas abordadas en tu proceso artístico en qué medida están relacionadas contigo y con la sociedad? ¿tienes motivaciones particulares en abordarlas?**
8. **Nombra las diversas actividades, performances, obras, etc. Realizadas.**
9. **¿Qué características visuales predominan en las manifestaciones artísticas, estéticas que mencionas y otras que conozcas?**
*¿Por qué crees que hay una reiteración en el uso del cuerpo en éstas?
Ahondar con preguntas las características mencionadas¹⁴
10. **¿Cómo crees que este tipo de prácticas artísticas y visuales están en beneficio al reconocimiento de derechos igualitarios para la comunidad LBTGIQ?**
*Trabajar en derechos específicos en relación a las obras mencionadas.
11. **¿Cuál crees que es el aporte estético que dicha práctica artístico-activista brinda al campo de arte contemporáneo?**
12. **¿Consideras que la población o tu público objetivo se sensibiliza más por este tipo de prácticas?**
13. **¿Qué tipo de espacios han sido intervenidos a lo largo de tu proceso de producción artística? ¿Por qué? *Profundizar en el desplazamiento de lo privado hacia lo público.**

¹⁴ Profundizar en el tema al ser mencionado o preguntar en caso se haya omitido.

14. **¿Consideras que tu producción artística pertenece o tiene cabida en los espacios convencionales del arte (Museos, galerías, etc.) ¿Por qué?**
15. **Preguntar, en caso la persona entrevistada desee agregar un comentario en adición, que haya escapado a la orientación de las preguntas.**

Eso es todo, ¡muchas gracias!



GUÍA DE ENTREVISTA #3

Grupo: Gestores culturales

Tipo: Semi-estructurada

1. **Describir el espacio o lugar a su cargo o gestionado y qué fue lo que lo motivó a impulsar este proyecto.**
2. **Describir su rol y experiencia en relación a la situación de la población LGBTIQ en el Perú y temáticas afines abordadas.**
3. **Desde su experiencia en la gestión cultural de este espacio ¿de qué manera cree que la práctica artística, visual, estética y cultural se vincula al reconocimiento de los derechos humanos LGTBIQ en el Perú?**
4. **¿Consideras que la gestión de este tipo de espacios va en aumento? ¿Por qué crees que se crean en primer lugar?**
5. **Nombra las diversas actividades, performances, obras, películas, etc. que se hayan emplazado dentro del lugar o espacio gestionado.**
6. **¿Qué características visuales predominan en las manifestaciones artísticas, estéticas que mencionas y otras que conozcas?**
*¿Por qué crees que hay una reiteración en el uso del cuerpo en éstas?
Ahondar con preguntas las características mencionadas.¹⁵
7. **¿Cuál crees que es el aporte estético que la gestión de este tipo de espacios brinda al campo de arte contemporáneo? ¿Cuál es la importancia de la creación y gestión de espacios como éste?**
8. **¿De qué manera la gestión de un espacio cultural para la promoción de éstas prácticas artístico visuales, estéticas y culturales ha influido en la situación de la población LGTBIQ en el Perú?**
9. **¿Consideras que la población o su público objetivo se sensibiliza más por este tipo de prácticas?**
10. **¿Cuál sería el futuro del Arte en relación al ejercicio de derechos humanos LGTBIQ en el Perú? ¿De qué manera se podría evidenciar la importancia del trabajo en conjunto**

¹⁵ Profundizar en el tema al ser mencionado o preguntar en caso se haya omitido.

del activismo o la lucha social por el reconocimiento de derechos igualitarios para la comunidad y la práctica artístico-visual, estética y cultural?

11. Preguntar, en caso la persona entrevistada desee agregar un comentario en adición, que haya escapado a la orientación de las preguntas.

Eso es todo, ¡muchas gracias!



GUÍA DE ENTREVISTA #4

Grupo: Participantes Activistas en Prácticas Artísticas

Tipo: Semi-estructurada

1. **Describir su rol en relación a la situación de la población LGBTIQ en el Perú (activista, miembrx de la comunidad, etc.).**
2. **¿Te consideras activista?**
*Si lo menciona en la pregunta anterior: ¿qué significa para ti ACTIVISMO?¹⁶
3. **Nombra las diversas actividades, performances, obras, etc. en las que has participado.**
4. **Describir las experiencias**
5. **¿Qué te motivó a participar de éstas?**
6. **¿Qué rescatas de la producción artística final de la que fuiste parte?**
7. **¿Consideras a esta experiencia gratificante? ¿Por qué razones?**
8. **¿Cómo crees que este tipo de prácticas artísticas y visuales están en beneficio al reconocimiento de derechos igualitarios para la comunidad LBTGIQ?**
*Trabajar en aspectos específicos en relación a las obras mencionadas.
9. **¿Consideras que la población o su público objetivo se sensibiliza más por este tipo de prácticas?**
10. **¿De qué manera tu participación de éstas prácticas práctica artístico visuales, estéticas y culturales han influido positivamente en la situación de la población LGTBIQ en el Perú?**
12. **¿Consideras que la población o su público objetivo se sensibiliza más por este tipo de prácticas?**
13. **Preguntar, en caso la persona entrevistada desee agregar un comentario en adición, que haya escapado a la orientación de las preguntas.**

Eso es todo, ¡muchas gracias!

¹⁶ Profundizar en el tema al ser mencionado o preguntar en caso se haya omitido.

ANEXO C: Protocolo de Consentimiento Informado Para Participantes¹⁷

El propósito de este protocolo es brindar a los y las 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 contribuir a la visibilización del Arte como herramienta para la incidencia cultural, política y social en el contexto del ejercicio de derechos humanos de la comunidad LGTBIQ en el Perú.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder a una entrevista, lo que le tomará 120 minutos de su tiempo. La conversación será grabada, así la investigadora podrá 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.

En principio, las entrevistas o encuestas resueltas por usted serán anónimas, por ello serán codificadas utilizando un número de identificación. 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 summeryssia@gmail.com o al teléfono 987223919.

Nombre completo del (de la le) participante

Firma

Fecha

Nombre de la investigadora responsable

Firma

Fecha

¹⁷ Para su elaboración se ha tenido en cuenta el formulario de C.I. del Comité de Ética del Departamento de Psicología de la PUCP.