

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Reapropiar y revalorizar el “error” a través del *glitch*.
Cuestionando la hegemonía del binario de género: una
perspectiva feminista queer.

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte
con mención en Grabado que presenta:

Isabel Sofía Angulo Flórez

Asesora:

Gianine Tabja Belloso

Lima, 2023


Informe de Similitud

Yo, Gianine Tabja Belloso, docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada: *Reapropiar y revalorizar el "error" a través del glitch. Cuestionando la hegemonía del binario de género: una perspectiva feminista queer* del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as) Isabel Sofia Angulo Flórez deo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **10%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **25/07/2023**
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima 25 de julio del 2023

| | |
|--|---|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Tabja Belloso, Gianine</u> | |
| DNI: 42120009 | Firma  |
| ORCID: 0009-0002-0555-3651 | |

Esta tesis está dedicada a todas las personas que alguna vez se han sentido invisibilizadas o violentadas por el sistema binario y heteronormativo.

Existimos y resistimos.



“Cualquiera que se haya considerado “no-natural” bajo las normas biológicas reinantes, cualquiera que haya experimentado injusticias en nombre del orden natural, comprenderá que la glorificación de “lo natural” no tiene nada que ofrecernos -a lxs queer y trans entre nosotrxs, a las personas con diversidad funcional, como tampoco a quienes han sufrido discriminación debido al embarazo o a las tareas ligadas a la crianza. XF es vehementemente anti-naturalista.”

-*Manifiesto Xenofeminista*, Laboria Cuboniks, 2015, p.1



Resumen

Existen cuerpos e identidades que han sido históricamente percibidas como “errores” por no encajar en un estándar binario y heteronormativo. La “naturaleza” como concepto social ha sido utilizada para catalogar a las personas. Ella es empleada como excusa para segregar, rechazar y castigar a aquellos que no encajan en un estándar hegemónico que sacraliza los roles reproductivos y el binarismo de género. Esta tesis se basa en una exploración teórica y artística que utiliza el *glitch* como herramienta de creación y elemento de reflexión para cuestionar el concepto de la “naturaleza”. El objetivo de este proyecto es la reapropiación y la reinterpretar del concepto del “error” y reflexionar sobre las implicancias detrás de esta categorización cuando es empleada para calificar a un individuo. Este proyecto busca visibilizar a la comunidad queer y condenar la opresión sistemática a la que ella se ve sujeta.

Palabras Clave: Arte Glitch, Error, LGTBIQ+, Queer, Ciberfeminismo, Feminismo Cyborg, Xenofeminismo, Feminismo Glitch, Antinaturalismo.

Abstract

There are bodies and gender identities that have historically been perceived as "errors" because they do not comply with a binary and heteronormative system of categorization. The sociocultural interpretation of the concept of “nature” has been used to classify people. It is used as an excuse to segregate, reject, and punish those who do not fit into a hegemonic standard that sacralizes reproductive roles and gender binaryism. This thesis is a theoretical and artistic investigation that uses the concept of “glitch” as a tool for creation and as a starting point for critical reflection. The objective of this project is to propose the reappropriation and reinterpretation of the concept of "error" and to reflect on the implications of categorizing an individual using this term. This project seeks to

make the queer community visible and to condemn the systematic oppression to which it is subjected.

Keywords: Glitch Art, Error, LGBTQ+, Queer, Cyberfeminism, Cyborg Feminism, Xenofeminism, Glitch Feminism, Antinaturalism.



Índice de Contenido

| | |
|--|-----|
| 1. Introducción..... | 3 |
| 2. Marco Teórico..... | 7 |
| 2.1 Contexto y Segregación de las Cuerpas No-Cis | 7 |
| 2.2 El Xenofeminismo y el Antinaturalismo | 8 |
| 2.3 Genderhacking o Hackeo del Género | 10 |
| 2.4 Feminismo Cyborg | 11 |
| 2.5 Feminismo <i>Glitch</i> | 12 |
| 2.6 Referentes Artísticos: Entre lo Conceptual y lo Material | 15 |
| 3. Inconformidad, Reapropiación y Revalorización | 35 |
| 4. Metodología y Descripción del Proyecto | 38 |
| 4.1 El Arte <i>Glitch</i> | 38 |
| 4.1.1 XXX (<i>Acuerpar</i>) | 49 |
| 4.1.2 XXX (<i>Confrontar</i>) | 59 |
| 4.1.3 XXX (<i>Interpelar</i>)..... | 79 |
| 4.2 Montaje y Relación entre las Obras | 97 |
| 5. Conclusiones..... | 102 |
| Recomendaciones | 105 |
| Referencias Bibliográficas..... | 108 |
| Anexos | 115 |

Tabla de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Vista de la instalación de Hito Steyerl Power Plants (2019) | 17 |
| Figura 2: Vista de la instalación de Hito Steyerl Power Plants (2019) | 17 |
| Figura 3: Vista de la instalación <i>Hell Yeah We Fuck Die</i> de Hito Steyerl (2016) | 19 |
| Figura 4: Vista de la instalación <i>Hell Yeah We Fuck Die</i> de Hito Steyerl (2016) | 19 |
| Figura 5: Vista de la Instalación <i>Becoming</i> de *foundationClass (2022) en la <i>Documenta Fifteen</i> de Kassel, Alemania. | 21 |
| Figura 6: Vista de la Instalación <i>Becoming</i> de *foundationClass (2022) en la <i>Documenta Fifteen</i> de Kassel, Alemania. | 21 |
| Figura 7: Imagen del contenido de uno de los banners en la Instalación <i>Becoming</i> de *foundationClass (2022) en la <i>Documenta Fifteen</i> de Kassel, Alemania. | 22 |
| Figura 8: Imagen del contenido de uno de los banners en la Instalación <i>Becoming</i> de *foundationClass (2022) en la <i>Documenta Fifteen</i> de Kassel, Alemania. | 22 |
| Figura 9: Vista de la instalación de Sondra Perry, <i>Untitled Installation</i> en la exposición <i>We Just Fit, You and I</i> , en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University (2017)..... | 25 |
| Figura 10: Vista de la instalación de Sondra Perry, <i>Untitled Installation</i> en la exposición <i>We Just Fit, You and I</i> , en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University (2017)..... | 25 |
| Figura 11 & 12: Imágenes de las obras en la exposición <i>Secrets from a Girl</i> de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles. | 27 |

| | |
|--|----|
| Figura 13 & 14: Vistas de la exposición <i>Secrets from a Girl</i> de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles..... | 27 |
| Figura 15 & 16: Detalles de las obras en la exposición <i>Secrets from a Girl</i> de Maya Man (2022)..... | 28 |
| Figura 17: Detalles de las obras en la exposición <i>Secrets from a Girl</i> de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles..... | 28 |
| Figura 18: Imagen del proyecto <i>Unity</i> de anthromorph (2019). Dirigido por anthromorph. | 30 |
| Figura 19: Imagen del proyecto <i>Unity</i> de anthromorph (2019). Dirigido por anthromorph. | 30 |
| Figura 20: Fotograma del videoclip “Prada/Rakata” de Arca (2021)..... | 32 |
| Figura 21: Fotograma del videoclip “Prada/Rakata” de Arca (2021)..... | 32 |
| Figura 22: Cascada glitch en <i>Primordial Glitch Art</i> de Jamie Faye Fenton (2018). Adaptado de <i>A Trans Historiography of Glitches and Error</i> de Whitney (Whit) Pow. | 39 |
| Figura 23: Fotograma de <i>Zone of the Renders</i> de Dawnia Darkstone aka Letsglitchit (2021). | 39 |
| Figura 24: Imagen reapropiada y “glitcheada” por mí..... | 40 |
| Figura 25: Captura de Pantalla del Grupo de Facebook <i>Glitch Artists Collective</i> . Imagen propia..... | 42 |
| Figura 26: Adaptado de <i>The glitch moment(um)</i> (p. 17), por Rosa Menkman, 2006-2011, Institute of Network Cultures, Amsterdam. | 44 |
| Figura 27: Captura de pantalla realizada por mí del interfaz del programa xvi32 Hex Editor durante su uso en el “glitcheo” de una imagen. Copyright: Christian Maas..... | 47 |

| | |
|---|----|
| Figura 28: Captura de pantalla realizada por mí del interfaz del programa Audacity durante su uso en el “glitcheo” de una imagen..... | 47 |
| Figura 29: Imagen cuyo código corrompí hasta transformarla en “ruido visual”. Imagen propia..... | 50 |
| Figura 30: Sección de la imagen original adaptada por mí como módulo para la impresión serigráfica. Imagen propia. | 51 |
| Figura 31 & 32: Proceso de realización de la serigrafía en gran formato. La imagen muestra el plástico con el color amarillo ya impreso sobre él (la primera capa de color). Imágenes propias..... | 51 |
| Figura 33: Proceso de realización de la serigrafía en gran formato. La imagen muestra el plástico con el color amarillo ya impreso sobre él en su totalidad y el color cian impreso parcialmente (la primera y segunda capa de color, respectivamente). Imagen propia. | 52 |
| Figura 34: Fotografía de la serigrafía sobre plástico antes de ser colgada. Imagen propia..... | 54 |
| Figura 35 & 36: Fotografía de la serigrafía sobre plástico colgada en el espacio de instalación iluminado..... | 54 |
| Figura 37: Fotogramas del videoarte XXX (Acuerpar) realizado por mí. El video fue realizado a partir de mi registro de la Marcha del Orgullo de junio de 2022 en la ciudad de Lima, el cual fue “glitcheado”. Imagen propia..... | 55 |
| Figura 38: Vista de la instalación en una prueba de montaje. Imagen propia.. | 56 |
| Figura 39: Vista de la instalación en una prueba de montaje. Imagen propia.. | 56 |
| Figura 40 & 41: Fotos del proceso de creación de los transfers. Imagen propia. | 60 |

| | |
|--|----|
| Figura 42: Todas las imágenes “glitcheadas” que realicé y transferí sobre el plástico transparente. | 60 |
| Figura 43 & 44: Izquierda: Imagen “glitcheada” de una pareja haciendo un <i>gender reveal</i> utilizando dos carteles (uno que dice “niña” y otro que dice “niño”). Derecha: fotografía del panel de plástico con el transfer de la misma imagen. Imágenes propias. | 61 |
| Figura 45 & 46: Izquierda: Imagen “glitcheada” de globos de decoración para un <i>gender reveal party</i> (uno dice “Es una niña” y el otro “Es un niño”). Derecha: fotografía del panel de plástico con el transfer de la misma imagen. Imágenes propias..... | 61 |
| Figura 47, 48, 49, 50, 51 & 52: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico..... | 62 |
| Figura 53, 54, 55, 56 & 57: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico..... | 63 |
| Figura 58, 59, 60, 61, 62 & 63: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico..... | 64 |
| Figura 64, 65, 66, 67, 68 & 69: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico..... | 65 |
| Figura 70, 71, 72, 73, 74 & 75: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico..... | 66 |
| Figura 76, 77, 78, 79 & 80: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles..... | 67 |
| Figura 81, 82, 83, 84, 85 & 86: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles. | 68 |

| | |
|--|----|
| Figura 87, 88, 89, 90, 91 & 92: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles. | 69 |
| Figura 93, 94, 95, 96, 97 & 98: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles. | 70 |
| Figura 99, 100, 101, 102 & 103: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles. | 71 |
| Figura 104: Detalle del panel central de <i>XXX (Confrontar)</i> . Foto del montaje de una parte de la obra completa (20 paneles del total de 60) en la <i>84^a Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022. | 72 |
| Figura 105: Foto del montaje de un fragmento de <i>XXX (Confrontar)</i> (20 paneles del total de 60) en la <i>84^a Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022. | 73 |
| Figura 106: Foto del montaje de un fragmento de <i>XXX (Confrontar)</i> (20 paneles del total de 60) en la <i>84^a Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022. | 73 |
| Figura 107: Foto de uno de los paneles con transfer de <i>glitch</i> en el montaje de un fragmento de <i>XXX (Confrontar)</i> (20 paneles del total de 60) en la <i>84^a Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia | |

| | |
|--|----|
| Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022 | 74 |
| Figura 108: Foto de uno de los paneles con texto en vinil sobre vinil cromado el montaje de un fragmento de <i>XXX (Confrontar)</i> (20 paneles del total de 60) en la <i>84ª Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022. | 74 |
| Figura 109: Foto del detalle del montaje de un fragmento de <i>XXX (Confrontar)</i> (20 paneles del total de 60) en la <i>84ª Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022. | 75 |
| Figura 110: Foto de uno de los paneles con transfer de <i>glitch</i> y texto en vinil en el montaje de un fragmento de <i>XXX (Confrontar)</i> (20 paneles del total de 60) en la <i>84ª Exposición de Egresados</i> de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022. | 75 |
| Figura 111: Primera prueba de montaje de la estructura de PVC con la luz azul. Se colocaron algunos de los paneles. | 76 |
| Figura 112 & 113: Imágenes de registro del proceso de creación del “machote” del libroarte. Imágenes propias. | 79 |
| Figura 114: Imagen del primer <i>glitch</i> que realicé en mi vida (2015). Imagen propia. | 80 |

| | |
|--|----|
| Figura 115: Imágenes finales de las páginas del libroarte. Imágenes propias. | 81 |
| Figura 116: Imagen que fue transferida como la página 1 del libroarte. | 82 |
| Figura 117: Imagen que fue transferida como la página 2 del libroarte. | 82 |
| Figura 118: Imagen que fue transferida como la página 3 del libroarte. | 83 |
| Figura 119: Imagen que fue transferida como la página 4 del libroarte. | 83 |
| Figura 120: Imagen que fue transferida como la página 5 del libroarte. | 84 |
| Figura 121: Imagen que fue transferida como la página 6 del libroarte. | 84 |
| Figura 122: Imagen que fue transferida como la página 7 del libroarte. | 85 |
| Figura 123: Imagen que fue transferida como la página 8 del libroarte. | 85 |
| Figura 124: Imagen que fue transferida como la página 9 del libroarte. | 86 |
| Figura 125: Imagen que fue transferida como la página 10 del libroarte. | 86 |
| Figura 126: Imagen que fue transferida como la página 11 del libroarte. | 87 |
| Figura 127: Imagen que fue transferida como la página 12 del libroarte. | 87 |
| Figura 128: Imagen que fue transferida como la página 13 del libroarte. | 88 |
| Figura 129: Imagen que fue transferida como la página 14 del libroarte. | 88 |
| Figura 130: Imagen que fue transferida como la página 15 del libroarte. | 89 |
| Figura 131: Imagen que fue transferida como la página 16 del libroarte. | 89 |
| Figura 132: Imagen que fue transferida como la página 17 del libroarte. | 90 |
| Figura 133: Imagen que fue transferida como la página 18 del libroarte. | 90 |
| Figura 134: Imagen que fue transferida como la página 19 del libroarte. | 91 |
| Figura 135: Imagen que fue transferida como la página 20 del libroarte. | 91 |
| Figura 136: Fotografía del libroarte cerrado. | 93 |
| Figura 137: Fotografía del libroarte parcialmente abierto. | 93 |
| Figura 138: Detalle de una página del libroarte. | 94 |
| Figura 139: Detalle de una de las páginas “espejo” del libroarte. | 94 |

| | |
|---|-----|
| Figura 140: Fotografía del libroarte abierto. | 95 |
| Figura 141: Fotografía del libroarte abierto. | 95 |
| Figura 142: Fotografía del libroarte abierto. | 95 |
| Figura 143: Diagrama del salón donde se instalarán las piezas de la muestra. | 97 |
| Figura 144: Imagen de la “Pantalla azul de la muerte” mostrada por una computadora Windows cuando ocurre un error de sistema. | 98 |
| Figura 145: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 115 |
| Figura 146: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 115 |
| Figura 147: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 116 |
| Figura 148: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 116 |
| Figura 149 & 150: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 117 |
| Figura 151: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 118 |
| Figura 152: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 118 |
| Figura 153: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 119 |
| Figura 154: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 119 |
| Figura 155: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 120 |
| Figura 156: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 120 |
| Figura 157: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 121 |
| Figura 158: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 121 |
| Figura 159 & 160: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 122 |
| Figura 161: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 122 |
| Figura 162: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 123 |
| Figura 163: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 123 |
| Figura 164: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 124 |
| Figura 165: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 124 |

| | |
|---|-----|
| Figura 166: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 125 |
| Figura 167: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 125 |
| Figura 168: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 126 |
| Figura 169: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 126 |
| Figura 170: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 127 |
| Figura 171: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 127 |
| Figura 172: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 128 |
| Figura 173: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 128 |
| Figura 174: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 129 |
| Figura 175: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 129 |
| Figura 176: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 130 |
| Figura 177: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 130 |
| Figura 178: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 131 |
| Figura 179: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 131 |
| Figura 180: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 132 |
| Figura 181: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 132 |
| Figura 182: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 133 |
| Figura 183: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 133 |
| Figura 184: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 134 |
| Figura 185: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 134 |
| Figura 186: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 135 |
| Figura 187: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 135 |
| Figura 188: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 136 |
| Figura 189: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 136 |
| Figura 190: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 137 |

| | |
|---|-----|
| Figura 191: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 137 |
| Figura 192: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 138 |
| Figura 193: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 138 |
| Figura 194: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 139 |
| Figura 195: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 139 |
| Figura 196: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 140 |
| Figura 197: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 140 |
| Figura 198: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 141 |
| Figura 199: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 141 |
| Figura 200: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 142 |
| Figura 201: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 142 |
| Figura 202: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 143 |
| Figura 203: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 143 |
| Figura 204: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 144 |
| Figura 205: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 144 |
| Figura 206: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 145 |
| Figura 207: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 145 |
| Figura 208: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 146 |
| Figura 209: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 146 |
| Figura 210: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 147 |
| Figura 211: Fotografía de la exposición realizada para la tesis. | 147 |

Glosario

“Transgénero

Una persona transgénero es aquella que lleva a cabo un desplazamiento desde una posición de género impuesta hacia otra con la que se identifica y en la que busca ser reconocida. Se utiliza esta categoría para indicar el proceso de transición de género, que es variado y cambia de persona a persona. Este término incluye a personas travestis, transgénero y transexuales.” (No Tengo Miedo (Colectivo NTM), 2016, p. 16)

“Cisgénero

Una persona cisgénero es aquella cuya identidad de género se corresponde con las expectativas sociales que se tienen de ella según el sexo que se le asignó al nacer. Por ende, una persona que no es transgénero es cisgénero. Por ejemplo, una persona que nace con vulva, que es asignada como mujer al nacer y que se identifica como mujer, es considerada una persona cisgénero.” (No Tengo Miedo (Colectivo NTM), 2016, p.17)

“Intersexual

Este término se utiliza para describir la variedad de condiciones propias de una persona que nace con una anatomía sexual y/o un aparato reproductivo que no encaja en las definiciones tradicionales de sexo masculino o femenino.” (No Tengo Miedo (Colectivo NTM), 2016, p.17)

“Persona de género no binario

Persona que se identifica fuera de las identidades tradicionalmente masculinas o femeninas. También incluye a las personas que se identifican como hombre y mujer

simultáneamente. Muchas veces esto implica el juego con la androginia y la creación de expresiones de género diversas.” (No Tengo Miedo (Colectivo NTM), 2016, p.17)

“Queer

Término utilizado para abarcar una diversidad de disidencias sexo-genéricas que prefieren no ser específicamente delimitadas. Es un concepto adoptado del norte global que ha aumentado en su uso para hablar de aquellas cuerpos que no son categorizables. Puede utilizarse tanto para hablar de orientación sexual como identidad de género.” (No Tengo Miedo (Colectivo NTM), 2016, p.17)

Persona no-cis

Cualquier persona que no se identifique con el género que se le asignó al nacer debido a sus genitales y/u órganos reproductivos.

Definición propia.

1. Introducción

El binario de género es una construcción social empleada para categorizar a las cuerpos como una de dos opciones: femeninas o masculinas. Existe un afán humano por sacralizar los genitales, los roles de género y los roles reproductivos. El trato que reciben las personas, así como las expectativas y condiciones a las que la sociedad espera que se atengan, dependerá de cómo se nos catalogue según estas dos opciones.

Hegemónicamente, se asume que la identidad de género de una persona se define en base a su “sexo biológico”, el cual a su vez se asume que se define en base a los genitales que cada uno posee. Es posible desmentir estas presunciones.

Fausto-Sterling (2000) señala que el “sexo biológico” en sí está regido por nuestra percepción social, “(...) sólo nuestra concepción del género, y no la ciencia, puede definir nuestro sexo,” (p. 17) ya que “Las señales y funciones corporales que definimos como masculinas o femeninas están ya imbricadas en nuestra concepción del género,” (p. 19). La realidad objetiva es que las cuerpos intersexuales existen, y los genitales externos (usualmente utilizados para categorizar a los individuos en su nacimiento) no permiten inferir las gónadas, las hormonas ni el desarrollo de las características sexuales secundarias de cada persona. En este sentido, la apariencia física no determina el “sexo”. A su vez, el “sexo” es una concepción social, que responde a los roles de género normativamente aceptados y normalizados.

Asimismo, históricamente se han medicalizado a las cuerpos, buscando definir a través de la fisicalidad de los individuos su identidad (y por ende sus deseos, ambiciones, etc.). Las personas que se identifican con el género al que sus genitales se asociaron al nacer son denominadas como “cis”. Por lo tanto, lo “cis-género” ha sido normalizado.

A pesar de ello, las personas intersexuales, las personas trans de género no binario (i.e. que no se identifican como hombres o mujeres), las personas trans binarias y las personas de género fluido existen y resisten. La invisibilización de estas cuerpos e

identidades responde al deseo de preservar una estructura social vigente, basada en la superioridad de ciertas personas por encima de otras (Hester, 2018). La supremacía de los “hombres” y la servidumbre de las “mujeres” dependen del binario y su fiel reproducción; son roles de poder que activamente dependen de los roles de género. Los individuos que lo cuestionan son una amenaza directa a este sistema (Preciado, 2020).

El esquema binario es una dicotomía estricta, dónde los individuos deben acomodarse si han de ser tomados seriamente y tener más posibilidades de sobrevivir. Las identidades de género cis han sido catalogadas como “naturales” de forma social y cultural, mientras que las identidades no-cis han sido encasilladas bajo el rótulo de la “otredad” (Latoria Cuboniks, 2015.). Aquella “monstrificación” simbólica es empleada como excusa para justificar la violencia, segregación e invisibilización de estas identidades. Las cuerpos no-cis han sido históricamente percibidas desde el occidente como “errores” que han de corregirse o eliminarse (Russell, 2020).

Desafiar el binario y encarnar (acuerpar) el error implica resistir contra un sistema amplio y poderoso que te percibe como una amenaza; ya que representa la posibilidad de una falla fundamental en la estructura social. Reivindicar el error representa resistir contra los estándares de belleza hegemónicos, la obligatoriedad de la heterosexualidad y la sacralización de los roles reproductivos y los genitales.

En Perú, la sacralización del binario, los roles reproductivos, la heteronorma y los genitales se evidencia a través de las estructuras sociales y legales. En primer lugar, ni las Partidas de Nacimiento ni el Documento Nacional de Identidad (DNI) reconocen la existencia de personas fuera del binario (una cuerpo se califica como “femenina” o “masculina” su nacimiento). Asimismo, no existe ninguna ley para proteger a los menores de edad intersexuales de la mutilación genital (operaciones forzosas estéticas para que los genitales se conformen con un estándar binario). De igual manera, tampoco existe una ley de identidad de género que permita a las personas trans binarias tener documentación legal que refleje su identidad. Por último, no existe una ley de unión civil

o matrimonio igualitario, lo cual a su vez devela el repudio por las cuerpos e identidades que escapan de la heteronorma. Además, las alarmantes cifras de crímenes de odio cometidos hacia personas de la comunidad LGBTIQ+ (en particular contra mujeres trans) son un alarmante indicador de la situación de vulnerabilidad de esta comunidad¹.

En este proyecto de tesis busco apropiarme del concepto del “error” y reflexionar en torno a las las implicancias detrás de calificar la identidad y/o la cuerpo de un individuo utilizando este rótulo.

A partir del “Manifiesto del Feminismo Glitch” (Rusel, 2020) utilizo el error digital (i.e. el *glitch*) como metáfora del concepto social del “error”, y realizo una investigación teórica y artística que busca interpelar a le espectadore en torno a las limitaciones de las etiquetas sobre la cuerpo, la identidad y la libertad personal.

Glitch es un término en inglés utilizado para describir un error o una falla en el funcionamiento de un sistema tecnológico. El movimiento denominado “Arte *Glitch*” abarca una amplia gama de prácticas artísticas que emplean el error como herramienta de creación. Les artistas que experimentan y se articulan desde esta corriente suelen inducir intencionalmente errores de forma digital o analógica en archivos o máquinas para lograr efectos visuales/sonoros aleatorios, impredecibles o poco predecibles.

A partir del concepto del “antinaturalismo” postulado por la colectiva Laboria Cuboniks (2015), en su *Manifiesto Xenofeminista*, busco cuestionar la validez del concepto de la “naturaleza” y su aplicación a las cuerpos e identidades de les individuos. Asimismo, me baso en su proposición de la tecnología como herramienta para la liberación de las mujeres y las disidencias para gestar obras basadas en medios digitales.

¹ Acceso al artículo *Crímenes de odio: al menos 7 mujeres trans fueron asesinadas en lo que va del 2023* de Estéfany Luján para *Infobae*:
<https://www.infobae.com/peru/2023/06/21/crimenes-de-odio-al-menos-7-mujeres-trans-fueron-asesinadas-en-lo-que-va-del-2023/>

La cuerpa de obra de esta tesis está compuesta de tres piezas artísticas, dónde empleo el *glitch* cómo principal metodología de creación y elemento de reflexión; basándome en el hackeo y la corrupción del código de archivos digitales para simbolizar el hackeo de la concepción hegemónica de la cuerpa y la corrupción de los códigos sociales del sistema binario de género.

En el Capítulo 1 se encuentra el Marco Teórico, dónde ahondaré acerca de las corrientes teóricas sobre las que se basa este proyecto (el Xenofeminismo, el Feminismo Cyborg, el *Genderhacking* y el Feminismo *Glitch*), así como de los referentes artísticos que influenciaron las obras realizadas. Por otro lado, en el Capítulo 2 se encuentra la Metodología y Descripción del Proyecto, dónde detallo las piezas que componen mi exposición, así como los materiales, técnicas utilizados en su creación y su instalación en el espacio de exposición. Por último, en el Capítulo 3 culmino con las reflexiones del proyecto en torno a las tres piezas realizadas y detallo mis recomendaciones para futuros proyectos en torno a temas similares a los desarrollados en esta tesis.

Esta tesis emplea lenguaje inclusivo según mi propuesta teórica, artística y conceptual

2. Marco Teórico

“Nuestras concepciones de la naturaleza de las diferencias de género conforman, a la vez que reflejan, la estructuración de nuestros sistemas sociales y políticos.”

-*Cuerpos Sexuados*, Anne Fausto-Sterling, p. 65

2.1 Contexto y Segregación de las Cuerpas No-Cis

Las cuerpas e identidades de género no hegemónicas desafían los cánones occidentales impuestos en el sur global a través de la colonización (Muñoz, 1999). El esquema social del binario de género plantea que aquellos que no encajan en los marcos específicos de lo que “debería ser” son una amenaza directa a la validez de aquellos que *si* respetan los estándares socialmente impuestos en este ámbito (Hester, 2018). En respuesta a ello, muchos individuos emplean el rechazo como método de auto-preservación; lo cual suele resultar en la discriminación de personas que son disidentes del estándar hegemónico binario y heterosexual. Tal como explica Taylor (2018), “Proyectarnos nos protege de asumir responsabilidad personal. Oculta nuestra vergüenza y confusión y le pone la carga de reconciliarnos con nuestra propia cuerpa a alguien más. No tenemos que esforzarnos y trabajar para entender algo cuando es la “culpa” de alguien más” (p. 26).

Dicha segregación de las cuerpas desencadena una deshumanización y la consecuente monstrificación de aquellos individuos que refutan clasificaciones específicas a sus identidades y modos de expresión (Preciado, 2020). A su vez, esto deriva en la invisibilización sistemática de estas personas; alguien que no es reconocido no puede apelar por sus derechos de forma eficaz (Fausto-Sterling, 2000). En un país como el Perú, donde no existe una ley de identidad de género y donde les niñes intersex no son

reconocidas como tales y son obligadas a restringirse a una catalogación binaria, la invisibilización hacia las cuerpos no-cis es estructural.

En mi opinión, la rebeldía de las disidencias hacia un conformismo sistemático refleja una existencia liberada y desenfadada que sobrevive a pesar de las normas sociales impuestas de forma estructural. La existencia no catalogada indica, por ende, una existencia hegemónicamente percibida como “errónea” o “fallada”. En este sentido, habitar y ejercer identidades disidentes comprende el encarnar un error ante lo percibido como “natural” o “normal” por nuestro contexto sociocultural (Laboria Cuboniks, 2015 y Russell, 2020).

Nominar a un individuo como algo “incorrecto” implica asumir que hay un tipo de cuerpo “correcta”, o un tipo de sexualidad o identidad de género “acertada”. El término “error” es subjetivo cuando es utilizado de esta forma, puesto que se basa en el juicio personal de quien lo adjudica; un dictamen que a su vez refleja las posiciones ideológicas y morales de quien lo realiza y la sociedad y contexto en el que se desenvuelve..

2.2 El Xenofeminismo y el Antinaturalismo

El Xenofeminismo es una corriente teórica y de activismo que aboga por el antinaturalismo; partiendo del supuesto de que históricamente el concepto de lo “natural” ha sido percibido como algo inamovible que precede a la humanidad. En este sentido, Laboria Cuboniks argumenta que bajo el pretexto de defender lo “natural” muchos individuos han sido históricamente segregados por no cumplir un canon preestablecido de “normalidad”. Ellos suponen que lo “natural” es en realidad una construcción social y cultural que varía según cada contexto y época, por lo que no es un argumento válido el discriminar empleando un sesgo que suele asumirse como universal. Conuerdo con la filósofa y bióloga Anne Fausto-Sterling (2000) cuando señala que “Interpretar la Naturaleza es un acto sociocultural,” (p. 99); mi proyecto parte de esta premisa para

interpelar a la persona espectadora en torno a la representación y caracterización hegemónica de los roles de género, cuestionando la existencia de verdades absolutas en cuanto a qué es lo “femenino” o “masculino” y en cuanto a qué cuerpos pueden ejercer/encarnar/habitar ese tipo de identidades.

Históricamente en Occidente se han sacralizado² los genitales, los roles reproductivos y el binario de género debido a la idealización de la “naturaleza” y la presuposición de su perfección (Hester, 2018). En este esquema, cualquiera que difiera de este canon está fundamentalmente “fallando” en cumplir su rol y su deber asignado según el “orden natural”. En ocasiones la religión es empleada como la justificación detrás de la “perfección” y “precisión” de dicho sistema.

Estas suposiciones responden a estructuras de poder patriarcales y heteronormativas. La aceptación social de las cuerpos, identidades de género y orientaciones sexuales dependen directamente de si colaboran en mantener la hegemonía establecida (Latoria Cuboniks, 2015). De cierta forma, esta percepción de la “naturaleza” se torna en una tautología, puesto que su finalidad se vuelca en mantener su propia vigencia.

Conuerdo con Paul Preciado (2020) cuando argumenta que “No hay nada que desvelar en la naturaleza, no hay un secreto escondido. Vivimos en la hipermodernidad punk: ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural,” (p.22). Entonces, evidenciar las raíces detrás de la llamada “naturaleza” nos permitiría encaminarnos hacia un futuro más igualitario; “Decir que nada es sagrado, que nada es trascendente o protegido de la voluntad de saber, de modificar, de hackear, es decir que nada es sobrenatural,” (Latoria Cuboniks, 2015, p.7).

² Que un concepto sea socialmente calificado como “sagrado” implica su percepción como algo perfecto y óptimo; algo inamovible e inmune al cambio y al tiempo.

El antinaturalismo, entonces, sería una postura firme en contra de la sacralización e idealización de la “naturaleza”, puesto que cuestiona el origen de dicho concepto y pone en tela de juicio su pertinencia como un estándar para medir la validez de la existencia de los individuos. Este proyecto se postula como uno antinaturalista; dónde se busca criticar el empleo de lo “natural” como un método de justificación de la violencia y segregación de ciertas cuerpos. Mi objetivo es proponer la *desacralización* de la “naturaleza”, de los roles reproductivos y de los genitales; haciendo que la persona espectadora cuestione el valor que elle mismo le otorga a estas categorías, así como el criterio que emplea para realizar dicho juicio. El método principal de dicho cuestionamiento partirá del concepto del *glitch*.

2.3 Genderhacking o Hacking del Género

El hacking³ del concepto de la naturaleza y, en consecuencia, de la cuerpo humana, también es un método plausible para cuestionar la hegemonía del binario (de género y sexo). Dicho hacking en el ser humano puede englobar la manipulación biológica y/o fisiológica (ej. hormonas, operaciones, etc.) o la performatividad disidente (ej. comportamiento, vestimenta, etc.). Según Preciado (2020), los individuos que abordan esta suerte de práctica son “(...) usuarios copyleft” (p. 34), puesto que toman información o cánones sociales preestablecidos y los “piratean” y modifican a su gusto.

El “Genderhacking” es un término que hace referencia al “hacking del género”, lo cual a su vez implica la manipulación y distorsión del concepto tradicional del “género”. Ello implica subvertir los valores y las características tradicionalmente asociadas a una cuerpo u otra, según como haya sido catalogada en su nacimiento. Preciado (2020) sugiere en su texto *Testo Yonqui* que este tipo de aproximaciones a la cuerpo por parte

³ El hacking (o jaqueo) implica el acto de ingresar o acceder a un sistema digital sin autorización.

de individuos puede ser el camino a una liberación simbólica; él indica que la cuerpo no se reduce a un “cuerpo prediscursivo, ni tiene sus límites en la envoltura carnal que la piel bordea” (p. 39). Con este último punto, el autor resalta la calidad social del género, y que si bien la concepción binaria tradicional parte de los genitales como base para segregar en una de dos categorías a las cuerpos, es a través de las conductas, los deseos, y las apariencias socialmente aceptadas como masculinas o femeninas que se solidifica esta estructura dual.

Entonces, el “hackear” el género implicaría cuestionar y manipular las nociones tradicionales asignadas al género/sexo que el individuo fue asignado al nacer; y esto a su vez implica el manipular la cuerpo en sí (por medio de hormonas, modificaciones, operaciones, etc.) o el performar de una forma diferente a la tradicionalmente esperada de una cuerpo según los genitales que uno posee.

Cuestionar la “perfección”, la idealización, manipulación y utilización de la naturaleza implica cuestionar a su vez a los sistemas que justifican su existencia en base a este concepto, como lo hace el sistema binario del género, sobre el cual, a su vez, se basan el machismo estructural y la heteronorma. Al abogar por el “genderhacking” como herramienta conceptual en el desarrollo de este proyecto, a su vez abogo indirectamente por el cuestionamiento de la idealización de la “naturaleza”.

2.4 Feminismo Cyborg

En 1991, al publicar su “Manifiesto Cyborg”, Donna Haraway (1991) planteó que el humano actual debe repudiar la noción binaria de los “opuestos perfectos” si es que va a vivir de manera liberada. “Dicho con la feminista americana Donna Haraway, el cuerpo del siglo XXI es una plataforma tecnoviva, el resultado de una implosión irreversible de sujeto y objeto, de lo natural y lo artificial,” (Preciado, 2020, p. 39).

Así como explica Forero (2019), siguiendo el pensamiento de Haraway, la mujer se percibe hegemoníamente como un recurso del hombre; lo múltiple como un recurso de lo único y al animal y a la máquina como un recurso del ser humano. Entonces, para Haraway el encarnar al *cyborg* implica rechazar/subvertir esta estructura; es una identidad en contra de los dualismos y opuestos perfectos. Para le *cyborg* las identidades no son totales, son parciales; no se tiene miedo a las contradicciones.

Les *cyborgs* viven en paz con el impetuoso “no saber” que mantiene en vilo a la sociedad cisgénero y heterosexual cuando cuestiona su propia validez al contemplar cuerpos e identidades que desafían el binario de lo masculino/femenino. A mi parecer, les queers, al no encajar en una dicotomía heteronormativa y/o cis-género hegemónica, son *cyborgs*.

Una postura *cyborg* implica el cuestionamiento de la “naturaleza” como estructura reinante de un orden hegemónico. A su vez, también interpela las nociones tradicionales de lo que implica ser un humano (debido a que estas nociones en sí se han basado tradicionalmente en torno a los dualismos: el binario de sexo y género y los roles reproductivos).

Por ello, mi proyecto se enuncia como uno *cyborg*; cuestiona la existencia de los “opuestos perfectos” y la necesidad de que los individuos deban ser cisgénero, encajar en una identidad de género fija y/o binaria, ejercer roles reproductivos heterosexuales o cumplir con nociones tradicionales de lo que implica acuerpar la identidad de un “hombre” o una “mujer”.

2.5 Feminismo *Glitch*

El feminismo *glitch* es una teoría y movimiento postulado por la activista estadounidense Legacy Russel, quien a través de su libro/manifiesto “Feminismo Glitch” (2020) aborda

la idea de habitar cuerpos disidentes en un contexto contemporáneo dónde una gran parte de las interacciones interpersonales se dan por medio de medios digitales; “(...) el cuerpo es en sí una arquitectura que es activada y transmitida como un meme para avanzar la lógica social y cultural,” (Russell, 2020, pp.27-28).

Glitch es un término en inglés empleado para describir un error en un sistema (particularmente en uno digital o tecnológico). A su vez, Russel (2020) define en su postulado al *glitch* como “un error, una equivocación, una falla del funcionamiento. Dentro de la tecnocultura, el *glitch* es parte de la ansiedad de la máquina, un indicador de que algo está yendo mal” (p.13).

La teórica utiliza dicho término para hacer alusión a las identidades y cuerpos disidentes puesto que ellos han sido percibidas históricamente como “errores” por no adaptarse a las normas preestablecidas de lo “natural”; como *glitches* del sistema social heteronormativo. En este sentido, Russel plantea la reapropiación del término y concepto del “error” y busca celebrarlo, abrazarlo y revalorizarlo⁴.

“El glitch reconoce los cuerpos con género como lejos de absolutos y en su lugar los aprecia como imaginarios, manufacturados y mercantilizados para el capital. El glitch es un rezo activista, un llamado a la acción mientras trabajamos para fallar fantásticamente, liberándonos de entender el género como algo fijo” (Russell, 2020, p.14).

A su vez, Russel plantea la reapropiación de los espacios virtuales y digitales para las personas de la diversidad sexual y de género. Reitero con esta cita de Preciado (2020) dónde indica que “(el) cuerpo no se reduce a un cuerpo prediscursivo, ni tiene sus límites en la envoltura carnal que la piel bordea,” (p. 27) recalcando el valor y rol social de la identidad y cómo trasciende los límites físicos. Podemos proceder a hilar dicho postulado con las propuestas ciberfeministas y xenofeministas, que también buscan

⁴ Similar a lo sucedido con el término *queer*.

reclamar las herramientas y espacios digitales como lugares de enunciación y liberación dónde se pueden ejercer identidades “descorporalizadas” y por ende liberadas.

Al “desencarnar” (i.e. el concepto “disembodiment” en inglés) conceptualmente a los individuos prescindimos del valor históricamente asignado a la cuerpo física para así evaluar la identidad desde una perspectiva emancipada sin la obstaculización de la carne sexuada (a través de su forma, voz, genitales, etc.) (Vágnerová, 2016). La descorporeización implica desprendernos de las nociones tradicionales al evaluar e interactuar con los individuos: nos invita a contemplar la socialización entre individuos sin una catalogación forzosa de por medio basada en los genitales y las cuerpos de las personas.

Es por ello que el internet, desde sus inicios, ha sido empleado por la comunidad LGBTIQ+ como herramienta para generar comunidades digitales y tejer redes de soporte y acompañamiento virtuales (Russel, 2020). Esto se debe a que la expresión de la identidad de forma virtual libera a la cuerpo física de posibles riesgos a su salud y bienestar. A su vez, permite la anonimidad, lo cual es algo imprescindible para el bienestar de muchos individuos de la comunidad LGBTIQ+, debido a que pueden sufrir múltiples actos de violencia física, psicológica y sistemática por existir fuera de la hegemonía heterosexual y/o cis-género. En este sentido, Russel plantea las plataformas y espacios digitales como herramientas de liberación.

Mi proyecto se inspira en el trabajo de Russel y se articula consecuentemente desde el arte *glitch*. Busco la reapropiarme del “error”, y emplearlo como una herramienta de creación y liberación. Abordo conceptualmente y plásticamente el “error” a través de la corrupción de códigos de archivos digitales para simbolizar la corrupción de la heteronorma y el sistema binario.

2.6 Referentes Artísticos: Entre lo Conceptual y lo Material

Este proyecto contó con numerosos artistas y creadoras como referentes artísticas, las cuales me inspiraron en el proceso de la creación de mis piezas y su instalación en el espacio. Si bien mi postura y los conceptos que desarrollo en esta tesis parten principalmente de referentes teóricos, la materialidad de las piezas y mi lugar de enunciación fue impactado por múltiples individuos y sus prácticas artísticas (las cuales varían entre performáticas, conceptuales, musicales, etc.).

Una de ellas es la artista interdisciplinaria alemana Hito Steyerl con sus instalaciones *Power Plants*⁵ (2019) y *Hell Yeah We Fuck Die*⁶ (2016). Si bien la artista no trabaja temas de género o identidad en estas obras, ella indaga acerca de la opresión y la violencia ejercida de forma sistemática por las estructuras de poder reinantes. Steyerl realiza dicha investigación desde una perspectiva enfocada en la lucha de clases y la tecnología.

En *Power Plants*⁷ (Figura 1 y 2), la artista y sus colaboradores desarrollaron un programa de Inteligencia Artificial (*Power Plants*), el cual fue entrenado con imágenes de plantas (provenientes del parque que rodea la galería donde se expuso la instalación) para crear nuevas imágenes de vegetación de manera artificial (Serpentine Galleries, 2019). El programa se reprodujo en la galería como una instalación de video en múltiples canales, donde se veían imágenes de plantas que se iban transformando paulatinamente (Serpentine Galleries, 2019).

A su vez, la artista y sus colaboradores desarrollaron una app gratuita llamada *Actual Reality* (trad.: *La Verdadera Realidad*) de realidad aumentada que les visitantes de la

⁵ Serpentine Gallery en Londres, Inglaterra.

⁶ Inicialmente expuesta en la Galería Esther Schipper en Berlín, Alemania.

⁷ Acceso al registro de la exposición y más información:

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/hito-steyerl-power-plants/>

exposición podían utilizar para visualizar mensajes en el espacio de la exposición y en los alrededores de la galería acerca de las consecuencias de las brechas de desigualdad económica en la comunidad aledaña a la zona donde estaba ubicada la galería (Serpentine Galleries, 2019). Asimismo, la sala de exposición también contaba con múltiples pantallas dónde se reproducían entrevistas (realizadas por la artista en colaboración con diversas organizaciones locales) a personas impactadas por dichas desigualdades, en las cuales ellos relataban su experiencia (Serpentine Galleries, 2019).

En *Power Plants* Steyerl cuestiona la “naturaleza” del capitalismo como modelo económico y postula a la tecnología como herramienta para visibilizar, cuestionar e interpelar la violencia inherente a este sistema que privilegia a unos pocos. La artista disputa la percepción hegemónica de elementos “naturales” y los tergiversa digitalmente para plantear futuros nuevos y distintos; futuros dónde el uso de herramientas tecnológicas permite visibilizar y cuestionar las diferentes oportunidades y privilegios a las que tienen acceso las personas.

La perspectiva adoptada por Steyerl al cuestionar a la “naturaleza” desde la tecnología se encuentra en relación directa con la postura que abordo desde la cuerpo de obra de mi tesis. Asimismo, el empleo de herramientas digitales para reflexionar en torno a la violencia sistemática a la que se ven sujetas las personas marginalizadas es un abordaje que también comparto y busco explorar desde mi proyecto. El uso simbólico de las pantallas como “ventanas” hacia posibles futuros dónde se corrompe la reproducción de sistemas opresores fue una influencia clave en la creación de mi pieza *XXX (Confrontar)*, la cual es un ensayo visual compuesto por numerosos paneles con textos e imágenes que también se plantean simbólicamente como “ventanas” de este mismo tipo.



Figura 1: Vista de la instalación de Hito Steyerl Power Plants (2019) en Serpentine Sackler Gallery, Londres, Inglaterra. Diseño de aplicación de realidad aumentada de Serpentine Galleries por Ayham Ghraoui, desarrollado por Ivaylo Getov, Luxloop, visualización de datos 3D por United Futures Cortesía del artista, Andrew Kreps Gallery (Nueva York) y Esther Schipper Gallery (Berlín).

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/hito-steyerl-power-plants/#downloads>

Copyright: readsreads.info

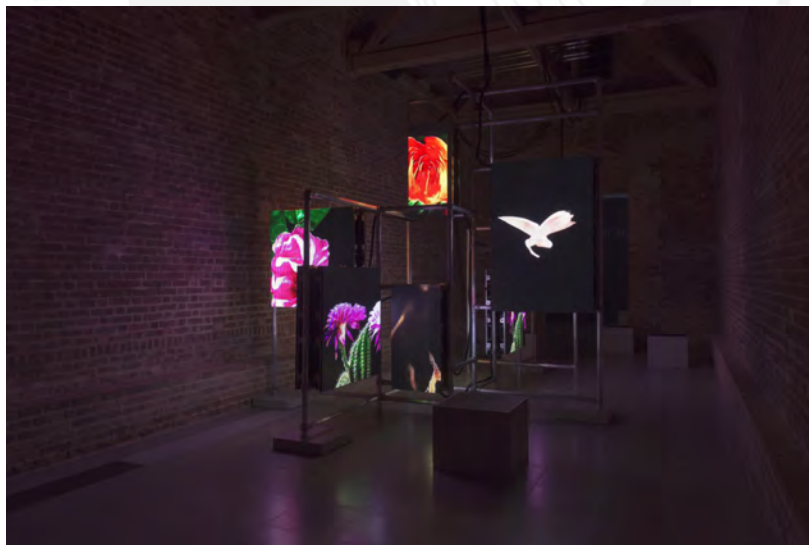


Figura 2: Vista de la instalación de Hito Steyerl Power Plants (2019) en Serpentine Sackler Gallery, Londres, Inglaterra. Diseño de aplicación de realidad aumentada de Serpentine Galleries por Ayham Ghraoui, desarrollado por Ivaylo Getov, Luxloop, visualización de datos 3D por United Futures Cortesía del artista, Andrew Kreps Gallery (Nueva York) y Esther Schipper Gallery (Berlín).

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/hito-steyerl-power-plants/#downloads>

Copyright: readsreads.info

Por otro lado, en su instalación *Hell Yeah We Fuck Die*⁸ (Figura 3 y 4), Hito Steyerl critica el uso de la tecnología al servicio de la violencia. La instalación está compuesta por un ambiente que remite a un espacio dónde se desarrolla el deporte *parkour*, en el cual hay numerosas pantallas dónde se reproducen dos videos. El *parkour* es una práctica que se originó como un tipo de entrenamiento militar diseñado para preparar físicamente a los individuos para llegar de la manera más veloz posible de un punto a otro a pesar de los obstáculos que puedan haber en una zona urbana (Art Gallery of Ontario, 2019).

Uno de los videos en la instalación es *Hell Yeah We Fuck Die*, el cual es una compilación de videos de robots siendo probados en laboratorios de desarrollo (de manera real y de manera simulada a través de animaciones) (Art Gallery of Ontario, 2019). El otro video, *Robots Today* es un ensayo documental en torno a la ciudad de Diyarbakır, la cual está ubicada en el límite entre Siria y Turquía y fue devastada por el ejército turco en un conflicto armado en el 2016 (Art Gallery of Ontario, 2019). Durante este ensayo Steyerl le pregunta a Siri (la inteligencia artificial con función de asistente personal de la compañía Apple, la cual se encuentra disponible en todos sus dispositivos tecnológicos) sobre el rol de la tecnología en la guerra (Art Gallery of Ontario, 2019).

⁸ Acceso al registro de la exposición original:

<https://www.estherschipper.com/artists/102-the-work-of-hito-steyerl/works/17907/>

Más información sobre el contenido de la instalación:

<https://ago.ca/agoinsider/hell-yeah-hito-steyerl-here>

Entrevista con la artista en la 32ª Bienal de Sao Paulo sobre la instalación:

<https://www.youtube.com/watch?v=IPccNicO1wc&t=109s>



Figura 4: Vista de la instalación *Hell Yeah We Fuck Die* de Hito Steyerl (2016) en la galería Esther Schipper en Berlín, Alemania.

<https://www.estherschipper.com/artists/102-the-work-of-hito-steyerl/works/17907/>

Copyright: Esther Schipper



Figura 3: Vista de la instalación *Hell Yeah We Fuck Die* de Hito Steyerl (2016) en la galería Esther Schipper en Berlín, Alemania.

<https://www.estherschipper.com/artists/102-the-work-of-hito-steyerl/works/17907/>

Copyright: Esther Schipper

En *Hell Yeah We Fuck Die*, a diferencia de *Power Plants* (2019), Steyerl evalúa el impacto negativo que puede tener la tecnología sobre la sociedad. Sin embargo, Steyerl nunca plantea ni a las herramientas tecnológicas ni a los robots como inherentemente corruptos, violentos o dañinos, sino que critica tajantemente cómo grupos de poder abusan de este tipo de recursos para su beneficio personal sin importar las consecuencias que ello pueda implicar otros individuos. En una entrevista realizada en torno a esta instalación en la 32ª *Bienal de Sao Paulo*, Steyerl explica que ella ve a los robots como parte de la clase trabajadora, y que como tales son explotados por el capital por su mano de obra (seLecTV, 2016).

La postura condenatoria de carácter tajante de Steyerl hacia grupos de poder que ejercen violencia desmedida a costa del beneficio personal es la misma que adopté al desarrollar las tres obras artísticas que componen esta tesis. Asimismo, tal como en *Power Plants*, en esta instalación Steyerl utiliza las pantallas como ventanas simbólicas hacia el cuestionamiento de las estructuras de poder hegemónicas, lo cual me fue un referente importante en el desarrollo de la materialidad de mi obra *XXX (Confrontar)*, donde utilizo numerosos paneles colgados del techo como “ventanas” simbólicas a posibles futuros donde se ponga en jaque la cis-heteronorma.

Otro referente de esta tesis es el colectivo artístico *foundationClass (Figura 5, 6, 7 y 8) y su instalación *Becoming*⁹ (2022) en la *Documenta Fifteen* en Kassel, Alemania. Este colectivo surgió de lo que originalmente fue una plataforma educativa con el mismo nombre¹⁰, la cual buscaba facilitarle el acceso a academias de arte a personas inmigrantes en Alemania que eran afectadas por el racismo (*foundationClass, 2022).

⁹ Más información sobre la instalación y registro de las piezas:

<http://foundationclass.org/fccd15/>

¹⁰ En Berlín, Alemania

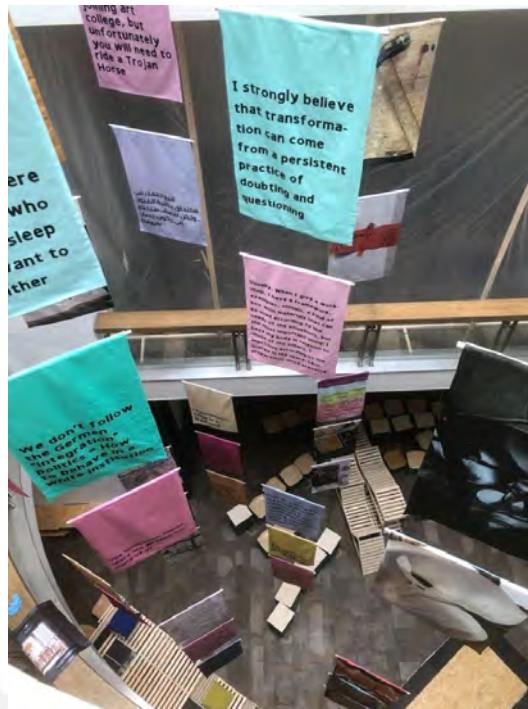


Figura 5: Vista de la Instalación *Becoming* de *foundationClass (2022) en la *Documenta Fifteen* de Kassel, Alemania.

<http://foundationclass.org/fccd15/>



Figura 6: Vista de la Instalación *Becoming* de *foundationClass (2022) en la *Documenta Fifteen* de Kassel, Alemania.

<http://foundationclass.org/fccd15/>



Figura 8: Imagen del contenido de uno de los banners en la Instalación *Becoming* de *foundationClass (2022) en la *Documenta Fifteen* de Kassel, Alemania.
 Autor: Yemisi Babatola. Imagen: Y.Babatola. <http://foundationclass.org/fccd15/>



Figura 7: Imagen del contenido de uno de los banners en la Instalación *Becoming* de *foundationClass (2022) en la *Documenta Fifteen* de Kassel, Alemania.
 Autor: Estudiante anónimo. Imagen: Krishan Rajapakshe and Nouredin Yassin.
<http://foundationclass.org/fccd15/>

Becoming es una instalación compuesta por sesenta paneles de tela con textos e imágenes impresas que cuelgan del techo del espacio de exposición, en la cual los artistas “juega(n) con la imagen de un libro en constante evolución que trasciende diferentes lugares y tiempos,” (*foundationClass, 2022) para crear “Un archivo polifónico lleno de saberes y preguntas sobre las prácticas artísticas educativas y cómo sobrevivir a la escuela de arte como alumno, docente o plataforma educativa BIPoC¹¹,” (*foundationClass, 2022).

Becoming es una instalación que permite múltiples lecturas de su contenido, según el orden en el cual el espectador se aproxime y recorra la instalación, puesto que los paneles pueden ser contemplados en un infinito de órdenes distintos. Ello refleja de una forma efectiva su contenido, el cual está compuesto por numerosas reflexiones visuales y escritas por los artistas; el orden aleatorio en el que puede visualizarse la obra representa la subjetividad de la experiencia de cada uno en torno a las problemáticas que la obra aborda.

A partir de esta instalación decidí que el ensayo visual era la herramienta narrativa y de reflexión más efectiva para las problemáticas que abordé en esta tesis. Es por ello que la obra *XXX (Confrontar)*, se articula como un ensayo visual compuesto por textos e imágenes con los cuales busco interpelar al espectador en torno al sistema hegemónico binario y heteronormativo.

Por otra parte, la instalación *Untitled Installation*¹² (Figura 9 y 10) de Sondra Perry (2017) me influyó en el desarrollo conceptual de mis tres obras. Esta instalación de Perry

¹¹ Acrónimo en inglés que significa “negro, indígena y persona de color”

¹² Esta instalación fue parte de la exposición colectiva “We just fit, you and I” en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University (2017).

Registro fotográfico:

<https://www.sondraperry.com/Untitled-installation-for-the-exhibition-We-Just-Fit-You-and-I>

Nota de prensa de la galería:

<https://carpenter.center/program/we-just-fit-you-and-i>

tomó lugar en el contexto de la exposición colectiva *We Just Fit, You and I*, dónde les artistas abordaban “La tecnología contemporánea, el comportamiento inesperado de los materiales y la arquitectura como medio principal para rearticular la forma humana,” (Carpenter Center for Visual Arts, 2017).

Untitled Installation está compuesta por un “muro” virtual (conformado por una bolsa de plástico industrial transparente cerrada al vacío con arcilla por dentro, la cual fue suspendida del techo de la sala de exposición) sobre el cual se proyecta una animación con la textura de tejidos corporales, un pedestal de arcilla sobre el cual hay un parlante y un pequeño monitor que reproduce la misma animación, y un sillón sobre unos bloques de cemento (Perry, s. f.). La instalación aparenta ser una suerte de sala, dónde el espectador puede sentarse a contemplar la proyección y/o la animación.

A mi parecer, Perry utiliza la pared de arcilla como símbolo para cuerpos heridas, restringidas y reprimidas por estructuras hegemónicas de poder en las cuales los agentes privilegiados consumen la miseria ajena como entretenimiento. La pared de arcilla (“la carne/la cuerpo”) está izada y dispuesta para ser observada con detenimiento por quien se siente en el sillón. El plástico transparente remite a objetos de consumo rápido como alimentos, por lo que el hecho de que la “cuerpa” se encuentra inmobilizada y oprimida por él sugiere que ello se debe a que las personas representadas por la pieza son percibidas por el capital como bienes desechables y de consumo.

La aproximación cruda, vulnerable y sensible hacia la cuerpo por parte de Perry fue un referente importante para esta tesis. Las obras que componen mi proyecto se articulan desde lo emocional y buscan transmitir furia, tristeza y confusión en torno a un sistema social binario y heteronormativo con el objetivo de confrontar e interpelar al espectador.



Figura 9: Vista de la instalación de Sondra Perry, *Untitled Installation* en la exposición *We Just Fit, You and I*, en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University (2017).

<https://www.sondraperry.com/Untitled-installation-for-the-exhibition-We-Just-Fit-You-and-I>

Copyright: Sondra Perry



Figura 10: Vista de la instalación de Sondra Perry, *Untitled Installation* en la exposición *We Just Fit, You and I*, en el Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University (2017).

<https://www.sondraperry.com/Untitled-installation-for-the-exhibition-We-Just-Fit-You-and-I>

Copyright: Sondra Perry

Asimismo, el uso que Perry hace del plástico transparente me abrió las puertas para incorporar dicho material en mi trabajo. Vinculo el plástico a la era industrial y tecnológica en la que habitamos, y asocio la transparencia del material a la virtualidad y lo digital; las cuales son características que deseo incorporar a mi proyecto.

Otra referente para mi proyecto fue la artista Maya Man con su exhibición *Secrets from a Girl*¹³ (2022) (Figura 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17), la cual fue parte de su maestría en *Design Media Arts* (DMA) en la University of California in Los Angeles (UCLA). La exposición tomaba lugar en un espacio decorado de forma similar a la habitación de la artista en su adolescencia, dónde se encontraban distribuidas múltiples piezas basadas en programación, arte generativo y realidad aumentada (Man, 2022b).

Secrets from a Girl es una reflexión en torno a la identidad, la feminidad, el internet y las redes sociales. Man explora cómo el consumo de contenido digital impacta la identidad de las personas, y como ello particularmente afecta los roles de género tradicionales. Las obras giran en torno a la feminidad y como ella es vigilada, juzgada y controlada hoy en día a través de las redes sociales y el internet.

Man critica la ridiculización a la que se ven sujetas las actitudes, actividades y características tradicionalmente asociadas a lo femenino y más específicamente, a las niñas, adolescentes y mujeres jóvenes. La artista rechaza este trato degradante y exigente hacia la feminidad y desarrolla un conjunto de obras que se articula desde una feminidad desenfadada, propia y liberada de expectativas.

¹³ Más información sobre la exposición y la artista:

<https://mayaontheinter.net/index/projects/secrets-from-a-girl>

<https://dailybruin.com/2022/04/26/graduate-students-artwork-harnesses-hyper-femininity-to-comment-on-identity>



Figura 11 & 12: Imágenes de las obras en la exposición *Secrets from a Girl* de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles.

<https://mayaontheinter.net/index/projects/secrets-from-a-girl>

Copyright: Maya Man

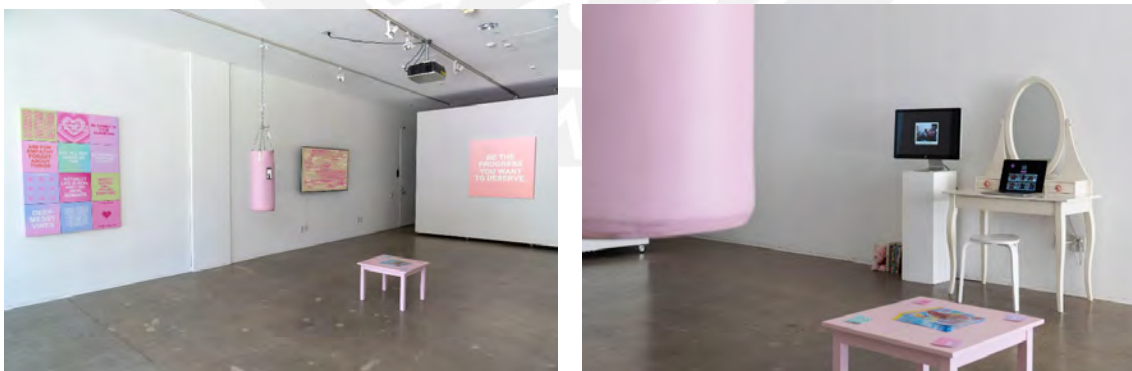


Figura 13 & 14: Vistas de la exposición *Secrets from a Girl* de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles.

<https://mayaontheinter.net/index/projects/secrets-from-a-girl> Copyright: Maya Man



Figura 15 & 16: Detalles de las obras en la exposición *Secrets from a Girl* de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles.

<https://mayaontheinter.net/index/projects/secrets-from-a-girl> Copyright: Maya Man



Figura 17: Detalles de las obras en la exposición *Secrets from a Girl* de Maya Man (2022) en University of California Los Angeles.

<https://mayaontheinter.net/index/projects/secrets-from-a-girl> Copyright: Maya Man

La aproximación personal, vulnerable y honesta de Man al hablar sobre los roles de género y cómo ello ha impactado su identidad y su vida personal me motivó a abordar de manera directa mi experiencia personal. Debido a ello decidí que la tercera obra que conforma mi proyecto (*XXX (Interpelar)*) sea un libroarte que reúne un conjunto de poemas en torno a mis vivencias y emociones como persona queer y trans no binaria.

Por otro lado, le artista anthromorph¹⁴ aborda el hackeo del género, la identidad *cyborg* y el post-humanismo como herramientas de trabajo para iniciar un diálogo crítico en torno al binario del género y a la opresión estructural a la que se ven sujetas las cuerpos no-cis. Le artista cuestiona al binario en su producción audiovisual al abordar a la cuerpo como un espacio neutro a estructuras netamente masculinas o femeninas, sugiriendo identidades de género más allá de las tradicionalmente catalogadas como “naturales”.

anthromorph reflexiona en torno a seres post-humanos, que existen más allá de lo hegemónicamente concebido como una “persona” (a través de la performance, el uso de prótesis y la edición digital de las imágenes). Al encarnar existencias “no-humanas”, anthromorph interpela a le espectador en torno a lo que implica en sí ser un “ser humano”. A través de sus obras elle cuestiona la necesidad de acatarse a un binario que limita y restringe la expresión y la performatividad de les individuos.

La obra *Unity*¹⁵ (2019) (Figura 18 y 19) es un videoarte dirigido por anthromorph en donde múltiples seres encarnan diferentes tipos de células conviviendo dentro de un organismo. La pieza es una reflexión en torno a la interconexión de los todos los seres vivos, más allá de las diferencias entre especies e individuos. Tal como menciona le artista “estás tan conectado con otras formas de vida como lo están tus células entre sí,” (anthromorph, 2019).

¹⁴ Más información sobre el trabajo de le artista;

<https://www.anthr0morph.com>

¹⁵ Acceso al video y más información sobre la obra:

<https://www.anthr0morph.com/unity>



Figura 18: Imagen del proyecto *Unity* de anthromorph (2019). Dirigido por anthromorph.
<https://www.anthr0morph.com/unity> Copyright: anthromorph.



Figura 19: Imagen del proyecto *Unity* de anthromorph (2019).
Dirigido por anthromorph.
<https://www.anthr0morph.com/unity> Copyright: anthromorph.

En este videoarte *anthromorph* difumina los límites entre lo “humano” y lo “no-humano” y hace un llamado hacia la convivencia armoniosa entre los seres vivos y entre los individuos a pesar de las posibles diferencias que puedan existir entre ellos. Este es uno de los mensajes que busco transmitir a través de mis obras *XXX (Acuerpar)* y *XXX (Confrontar)*, dónde busco que los espectadores reflexionen en torno a las diversas experiencias de vida que pueden tener las personas dependiendo de sus diferentes cuerpos e identidades.

Asimismo, me relaciono con la postura *cyborg* de *anthromorph*; el cuestionamiento constante acerca de lo que implica ser un humano estará presente a lo largo de mi proyecto, puesto que la existencia dentro del binario ha sido hegemónicamente calificada como intrínseca a la “naturaleza” humana.

Otra referente para este proyecto es la artista musical Arca, particularmente con su videoarte/videoclip *Prada/Rakata*¹⁶ (Figura 20 y 21) (2021) el cual fue dirigido y conceptualizado por Arca en colaboración con Frederik Heyman, quién también realizó la mayoría del desarrollo 3D. El video está compuesto por una serie de secuencias realizadas en animación 3D, las cuales están cargadas de imágenes y símbolos que reflexionan en torno a lo que implica existir como una disidencia afuera de lo cis-género. Arca plantea, desde su obra, una postura cuestionadora y *cyborg*, que se niega a limitarse a una sola etiqueta. Arca celebra la ambigüedad, el rebelarse contra las etiquetas y la catalogación de la cuerpo, como una clave hacia la liberación, idea que empleo como motor y objetivo para mi proyecto.

¹⁶ Acceso al videoclip:

<https://www.youtube.com/watch?v=NL-tvd8jeBc>

Fotogramas del videoclip:

<https://frederikheyman.com/Arca-Prada-Rakata>



Figura 20: Fotograma del videoclip “Prada/Rakata” de Arca (2021).
 Concepto y Guión: Arca y Frederik Heyman. Creación Visual 3D: Frederik Heyman. Desarrollo
 de Símbolos: Alejandra Gherzi. <https://frederikheyman.com/Arca-Prada-Rakata>. Copyright
 Frederik Heyman.



Figura 21: Fotograma del videoclip “Prada/Rakata” de Arca (2021).
 Concepto y Guión: Arca y Frederik Heyman. Creación Visual 3D: Frederik Heyman. Desarrollo
 de Símbolos: Alejandra Gherzi. <https://frederikheyman.com/Arca-Prada-Rakata>. Copyright
 Frederik Heyman.

Por otro lado, la artista musical Villano Antillano es una mujer trans que canta trap y ha logrado ingresar al “mainstream” de la música popular urbana desde su colaboración con el productor musical Bizarrap. “La Villana” aborda desenfadadamente su experiencia como persona no-cis a través de sus canciones, y en varias de ellas señala la curiosidad y el morbo que sienten las personas hacia su cuerpo y sus genitales:

“Me quiere ver lo que tengo entre las piernota”¹⁷

(Ptazeta & Villano Antillano, 2022).

“Que si tengo flow cabrón, que si meto la presión

Si tú no puedes conmigo, mala mía

Que si vengo pesa'ita, que si ya tengo tetitas”¹⁸

(Bizarrap & Villano Antillano, 2022).

Uno de los tipos de hostigamiento más frecuentes hacia las personas trans y no-cis es el cuestionamiento acerca de sus cuerpos y qué órganos/miembros/características esta posee o no posee. Villano visibiliza y se mofa de este tipo de preguntas invasivas hacia su persona. En mi proyecto busco tener una aproximación similar y plantear un cuestionamiento a las actitudes de las personas hetero-cis hacia las disidencias.

Me inspira la actitud desenfadada de Villano y busqué encarnar un tono similar al suyo en mi obra *XXX (Confrontar)*, la cual es un ensayo visual (compuesto de numerosos paneles con textos e imágenes suspendidos del techo del espacio de exposición) cuyo principal objetivo es interpelar y cuestionar a le espectadore sobre la catalogación de las cuerpos y la violencia que sufren las personas que no encajan en el esquema binario

¹⁷ Videoclip de la canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=drmsUMIqN9k>

¹⁸ Videoclip de la canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=wwz97-INPH8>

y cisheteronormativo. Fue gracias a Villano que decidí que el panel central de dicho ensayo visual fuese uno de setenta centímetros en el que se lee “¿Qué te importa lo que otra persona tenga entre las piernas?”.



3. Inconformidad, Reapropiación y Revalorización

Esta tesis parte de mi necesidad por expresar rechazo a la discriminación que sufre la comunidad LGBTIQ+. Este proyecto condena el afán de la sociedad por catalogar a las cuerpos, incluso desde antes de su nacimiento, según el binario de género. Asimismo, critica el acoso sistemático ejercido contra las cuerpos no-cis por no adecuarse a un estándar biomédico regido por los genitales con los que una persona nace.

El primer objetivo de esta tesis es hacer que le espectadore se vea interpelade por las obras y a partir de ello reconozca que su interpretación del concepto de “naturaleza” es sociocultural. A partir de ello, se busca que le espectadore reflexione en torno a cómo dicho concepto se emplea como herramienta para justificar la vigencia de ciertas estructuras de poder hegemónicas (léase: estructuras patriarcales, heterosexuales, racistas, etc.). De manera particular, este proyecto se enfoca en el impacto que ello tiene en la comunidad LGBTIQ+.

El segundo objetivo de esta tesis es la reapropiación y revalorización del concepto social del “error”. La “naturaleza” es un concepto tradicionalmente sacralizado; percibido como inherentemente válido, inamovible y trascendente a la humanidad. Debido a ello, ciertas cuerpos e identidades han sido históricamente catalogadas en Occidente como “fallas” al no encajar en el estándar “natural”; i.e. al no cumplir con las expectativas sociales (en torno a los roles reproductivos, los roles de género, la orientación sexual, la expresión de género y la identidad de género) impuestas sobre ellos desde su nacimiento debido a la cuerpo con la que nacieron.

Este proyecto propone la reapropiación y revalorización del “error” a través del uso del *glitch*; en primer lugar, como concepto teórico (desde la perspectiva del Feminismo *glitch*) y en segundo lugar como herramienta de creación artística (desde el enfoque del arte *glitch*). La razón de ello radica en la esencia del glitch, la cual se basa en la reivindicación y reinterpretación del “error”, el cual pasa de ser percibido como un

inconveniente a ser valorado como un elementopreciado. En esta tesis parto del *glitch* para reflexionar en torno a la cuerpo, la identidad y la vigilancia social (física y virtual/a través de internet) entre los individuos.

El tercer objetivo de esta tesis es visibilizar a la comunidad queer, en particular a las personas intersexuales y trans (binarias y no binarias). Históricamente se han invisibilizado a las personas que no encajan en el paradigma binario y cis-heteronormativo; en Perú no se reconocen a las cuerpos intersexuales en las partidas de nacimiento ni en los Documentos Nacionales de Identidad (DNI), ni tampoco existe una Ley de Identidad de Género. La realidad objetiva es que los derechos de aquellas personas percibidas hegemónicamente como “inexistentes” no son considerados y por ende no están protegidos por el estado.

Me propongo abordar este objetivo a través del postulado de “ocupar espacio”, por medio del cual busco ubicar a las personas intersexuales, trans y queer como el centro de atención en las obras realizadas en este proyecto y en la investigación teórica que las acompaña. A su vez, esto implica, de manera simbólica, el apropiarse de espacios tradicionalmente ocupados por personas cuya opinión y voz ha sido históricamente central en las discusiones de los círculos académicos y artísticos. Es por ello que esta tesis, de manera intencional, no cita ni utiliza de referente a ningún hombre cis-género.

Parto de estos tres objetivos para desarrollar la cuerpo de obra de esta tesis, la cual está compuesta por tres piezas de arte: dos instalaciones y un libroarte. Si bien el desarrollo de mis piezas artísticas se basa en el uso de herramientas digitales, todas ellas contarán con una materialidad física; busco confrontar a le espectadore físicamente en el espacio con lo “virtual” (i.e. lo invisibilizado). Tal como dice uno de los paneles de mi obra *XXX (Confrontar)*, busco “Cuestionar el Binario / Acuerpar el Error”.

Asimismo, concuerdo con la teórica y artista Rosa Menkman (2006-2011) cuando describe el *glitch* de la siguiente manera:

“El género artístico del glitch es, ante todo, sobre romper categorías establecidas y descubrir lo que hay entre ellas y más allá de ellas. El “glitch” en “arte glitch” no depende solamente en la tecnología, sino que también incluye ideologías y estructuras visuales (estéticas), incluyendo la perspectiva individual de la artista y el contexto en el que la espectadora contempla la obra,” (p.36).

Es por ello que, inspirada en la autora, busco no reducir al *glitch* al campo de lo digital y la tecnología, sino que busco explorarlo a través de lo material.

Esta tesis no cuenta con un público objetivo, sino con uno múltiple y plural. Conceptualicé y desarrollé las obras de arte de este proyecto teniendo en consideración que les artistas no tienen control sobre el tipo de espectador con el que su obra estará en contacto. En este sentido, categorizo de manera general a los espectadores en tres grupos: quienes visitan una exposición debido a su afinidad con los temas desarrollados en las obras, quienes visitan una muestra debido a que tienen un interés general por las prácticas artísticas y por último, quienes se aproximan a una muestra de arte de manera inesperada debido a su proximidad física con el espacio de exposición.

Al visibilizar y validar la experiencia de la comunidad LGTBQ+, apelo a: espectadores que se identifiquen dentro de esta comunidad (celebrando y apoyándoles), a espectadores que no se identifiquen como parte de esa comunidad, pero tienen disposición por reflexionar en torno a temas de género e identidad (confrontándoles, llamándoles a la reflexión), y a espectadores que ni cuentan con interés por estos temas ni tienen disposición ni apertura para discutir o reflexionar sobre ellos (interpelándoles, incomodándoles).

4. Metodología y Descripción del Proyecto

“¡Si la naturaleza es injusta, cambiemos la naturaleza!”

-*Manifiesto Xenofeminista*, Laboria Cuboniks, 2015, p.11

4.1 El Arte *Glitch*

El término *glitch* hace alusión a un error o una falla en un sistema (usualmente en un ámbito tecnológico). En cuanto a herramientas y técnicas de creación, parto del campo del Arte *Glitch* (Figura 22), el cual gira en torno al hackeo/corrupción de los códigos de archivos audiovisuales o de artefactos electrónicos para lograr efectos visuales y/o sonoros impredecibles. Dicho movimiento es muy amplio y abarca perspectivas distintas, dónde artistas emplean técnicas analógicas, como Jamie Faye Fenton (Figura 23), y otras que trabajan desde lo digital, como Dawnia Darkstone (Figura 24).

Menkman (2006-2011) describe el *glitch* como:

“(…) una ruptura (real y/o simulada) de un flujo de información o significado esperado o convencional dentro de los sistemas de comunicación (digitales) que resulta en un accidente o error. Un *glitch* ocurre cuando hay una ausencia de funcionalidad (esperada), ya sea entendida en un sentido técnico o social,” (p.10).



Figura 22: Cascada glitch en *Primordial Glitch Art* de Jamie Faye Fenton (2018). Adaptado de *A Trans Historiography of Glitches and Error* de Whitney (Whit) Pow.

Copyright: Whitney (Whit) Pow.



Figura 23: Fotograma de *Zone of the Renders* de Dawnia Darkstone aka Letsglitchit (2021).

Loop 3D “datamosheado” con un acompañamiento de audio “glitcheado”. NFT en ScreensaverWorld NFT. Collector: @sweetabiding. Id: 3282.

<https://www.screensaver.world/object/3282>

El *glitch* es una práctica inherentemente *cyborg*, puesto que se niega a ser definida o interpretada en un solo sentido; su misma existencia es una contradicción. Esto es debido a que es una práctica que se centra en generar “errores” con propósito, cuando podría argumentarse que los “errores” se caracterizan por surgir de manera indirecta cuando un proceso no se cumple correctamente. Entonces, ¿puede genuinamente existir un “error” con propósito? o ¿deja de serlo en el momento en el que alguien voluntariamente lo genera? Las respuestas a estas preguntas siempre variarán según quién las responda y el contexto en el que ellas se realicen, puesto que residen en el campo de lo subjetivo.

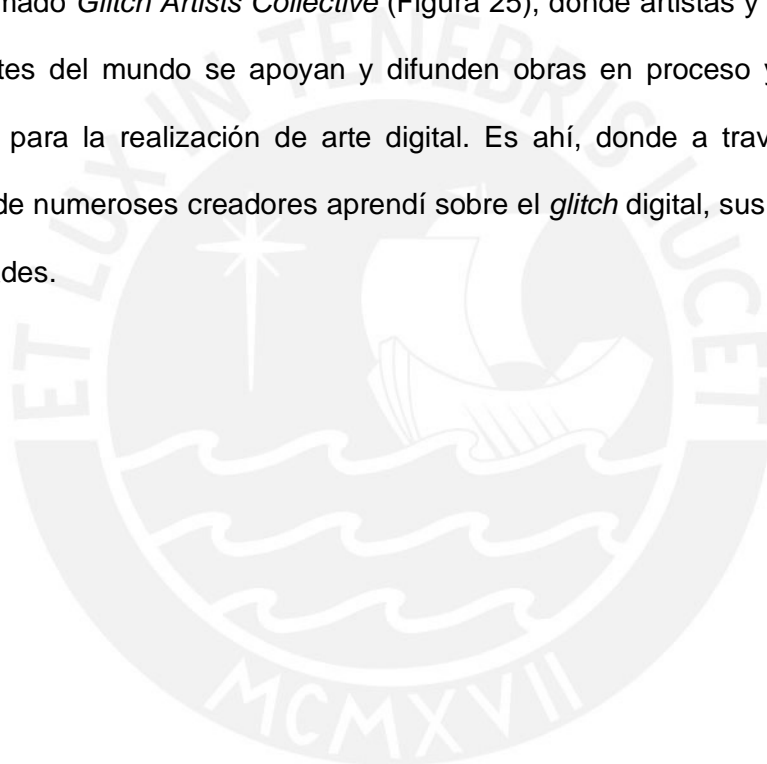


Figura 24: Imagen reapropiada y “glitcheada” por mí.

El código de la imagen fue alterado aleatoriamente, afectando imprevisiblemente la visualización del archivo en la computadora.

Entonces, el *glitch*, como medio, se articula de manera liberada, escapando definiciones específicas o limitantes. Además, mientras la tecnología mute, avance y evolucione el *glitch* también lo hará, y abarcará nuevos medios, espacios y formas. Tal como dice Menkman (2006-2011) “Ni el flujo se puede comprender sin la interrupción, ni el funcionamiento sin los glitches [i.e. las fallas],” (p. 12).

Mi interés por esta práctica inició hace más de diez años, cuando me uní a un grupo en Facebook llamado *Glitch Artists Collective* (Figura 25), dónde artistas y aficionados de múltiples partes del mundo se apoyan y difunden obras en proceso y finalizadas y herramientas para la realización de arte digital. Es ahí, donde a través del trabajo colaborativo de numerosos creadores aprendí sobre el *glitch* digital, sus aplicaciones y sus posibilidades.



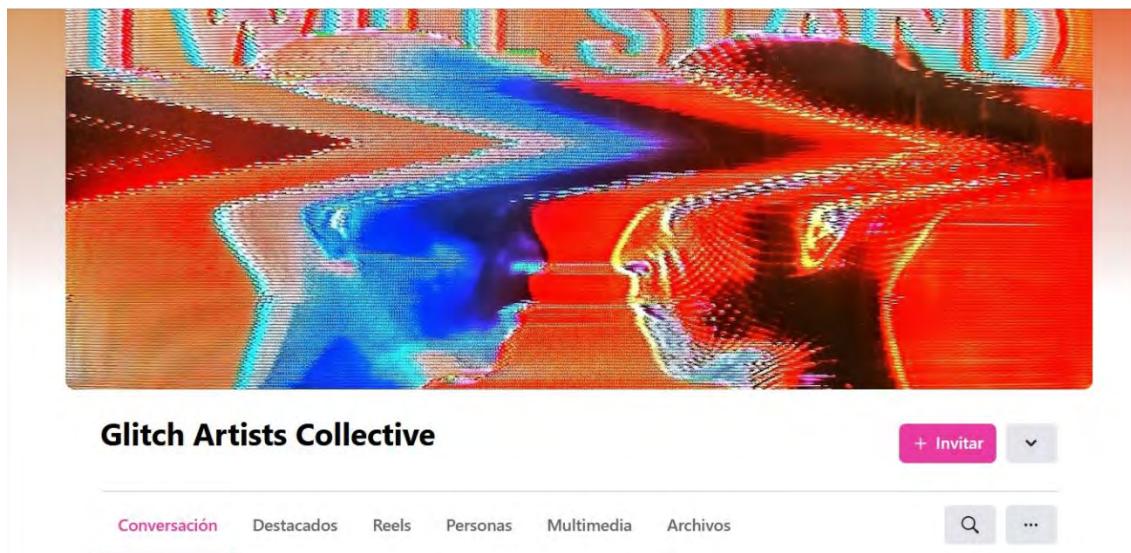


Figura 25: Captura de Pantalla del Grupo de Facebook *Glitch Artists Collective*. Imagen propia.

El *glitch* en esta comunidad de internet tiene un fuerte carácter *copyleft*¹⁹; de libre difusión de recursos y de apoyo y colaboración. Es esta la misma perspectiva que planteo sobre el género y la “naturaleza” como mencioné previamente en el apartado de *Genderhacking* del Marco teórico; mi proyecto postula que una aproximación *copyleft* hacia el género y la cuerpo, lo cual implica que cada uno tiene derecho a reinterpretar su identidad y modificar su corporalidad de la manera que le plazca y acomode. Para mí el *glitch* representa esta perspectiva de edición, reapropiación y reinterpretación.

La investigadora y artista Rosa Menkman ha sido una referente importante para este proyecto. Ella ha desarrollado a lo largo de los años múltiples proyectos en torno al *glitch* y su rol en el arte (desde formatos audiovisuales y sonoros). En el 2011 Menkman publicó *The glitch moment(um)*, un libro que recoge múltiples textos escritos por la autora. El contenido de este último fue sumamente relevante tanto para la conceptualización del *glitch* desde mi práctica artística personal, como para el desarrollo práctico y artístico de este proyecto de tesis, puesto que entre los capítulos de la

¹⁹ El *copyleft* es un término utilizado para describir que un objeto o concepto es de libre uso y distribución.

publicación hay una guía de formatos de archivos audiovisuales y algunos de los tipos de glitches que pueden gestarse en cada uno de ellos²⁰ (pp.17-25) (Figura 26).

Mi proceso creativo de la mano del *glitch* se basó en la propuesta de Menkman (2006-2011): “Encuentra catarsis en la desintegración, la ruptura y las grietas; manipular, doblar y romper cualquier medio hasta el punto en el que se convierta en algo nuevo; crear arte glitch,” (p.12). Asimismo, creo que el *glitch* es una corriente *cyborg*, lo cual implica que es imposible definirlo de manera certera o limitada; el *glitch* varía y muta según quién lo aborda y según cuál es el contexto en el que se aborda:

“El género artístico del glitch es, ante todo, sobre romper categorías establecidas y descubrir lo que hay entre ellas y más allá de ellas. El “glitch” en “arte glitch” no depende solamente en la tecnología, sino que también incluye ideologías y estructuras visuales (estéticas), incluyendo la perspectiva individual de la artista y el contexto en el que la espectadora contempla la obra,” (Menkman, 2006-2011, p.36).

Para mí, el arte *glitch* implica, conceptualmente, el crear desde lo roto y lo destruido; el resignificar y reinterpretar situaciones/resultados con la intención de generar algo nuevo, desde una perspectiva distinta. En mi opinión, emplear el “error” y sus resultados en el proceso artístico implica, de cierta forma, una rebelión contra el sentido formal más tradicional de la institución del arte, dónde el estatus que se centra en la búsqueda de una “perfección” en el proceso de creación, dónde los errores son evadidos a toda costa.

²⁰ https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf



Figura 26: Adaptado de *The glitch moment(um)* (p. 17), por Rosa Menkman, 2006-2011, Institute of Network Cultures, Amsterdam.

https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf

El *glitch*, como práctica artística y movimiento encarnaría, entonces, la desacralización de ciertos paradigmas hegemónicos. Por un lado, el *glitch* implica la des-idealización de la “perfección” y de lo que podría denominarse como las “reglas de funcionamiento” de los archivos audiovisuales. La práctica en sí se gesta desde el “error” y lo plantea como algo positivo, creativo e ingenioso; como una alternativa a la “perfección” de los archivos. A su vez, va en contra de la funcionalidad tradicional percibida de este tipo de archivos; ya que interpela y sugiere que los códigos (y si hablamos más conceptualmente, las “normas”) pueden ser corrompidos y tergiversados.

Es por ello que me resulta sumamente poderoso el emplear el *glitch* de manera conceptual y como herramienta de creación plástica para lograr mis objetivos, puesto que las personas del colectivo LGBTIQ+ han sido históricamente percibidas como “errores” a ser corregidos. El *glitch* subvierte la hegemonía de la “perfección”; es una

protesta en contra de los sistemas tecnológicos, los espacios digitales y las estructuras sociales que tradicionalmente se perciben como “órdenes immaculados”.

Por otro lado, así como pueden hackearse archivos digitales, también se puede hackear/corromper/intervenir conceptualmente en sistemas sociales y culturales. Es por ello que el *glitch* como herramienta es muy útil al abordar temáticas de *genderhacking* y al cuestionar la hegemonía del binario y la idealización de la “naturaleza”.

El proceso para realizar arte *glitch* está lleno de prueba e, irónicamente, error. Debido al carácter impredecible del proceso, la realización del *glitch* es paulatina, puesto que quien lo realiza debe ir verificando paso a paso que el proceso esté teniendo resultados dentro del rango del objetivo de le artista (lo cual implica la acción de guardar el archivo constantemente y el revisar el progreso del *glitch*). Por ejemplo, si el artista desea que hayan ciertos elementos que sean discernibles en la imagen a pesar del “error”, entonces debe ir verificando que los efectos de su manipulación del código no afecten este objetivo. Además, le artista también debe ir verificando, a medida que progresa la edición del código del archivo, que este aún sea legible por la computadora. Los códigos de los archivos digitales son una suerte de “instrucciones” que le indican a la computadora lo que ellos contienen y cómo deben presentarse en el monitor/los parlantes. Debido a que el *glitch* implica comprometer el código de un archivo directamente, esto puede llevar a que la máquina deje de poder interpretar el contenido de los archivos y no los pueda abrir. Por ello, le artista *glitch* debe ir verificando a lo largo del proceso de corrupción que la computadora aún pueda procesar la información del archivo. En el caso de que el archivo se vuelva ilegible, le artista debe retornar a una versión anterior del archivo y probar otro tipo de corrupción de datos.

Abordé el *glitch* de manera digital por medio de la corrupción de los códigos de archivos audiovisuales para generar imágenes, videos y audios tergiversados, y para lograrlo empleé múltiples herramientas. Por un lado, utilice un programa editor de código Hex llamado XVI32 (Figura 27). Este tipo de programa sirve para editar el código de los

píxeles de la imagen, por lo que al editar el orden del código de manera aleatoria resulta en imágenes inesperadas. Este proceso también puede emplearse a archivos de video, tal como lo utilicé en la primera pieza que realicé para esta tesis *XXX (Acuerpar)*, dónde corrompí el código del video que proyectó sobre el muro virtual de plástico. También emplee esta técnica para corromper el código de varias de las imágenes “glitcheadas” que utilice en *XXX (Confrontar)*.

La otra herramienta que utilicé es el programa *Audacity* (Figura 28), el cual es un software para edición de audio. La particularidad de este programa es que permite abrir y editar muchos formatos de archivo que no son originalmente de audio; es decir, una imagen puede cargarse al programa, editarse como si fuese un audio y luego exportarse nuevamente en el formato original de la imagen. El resultado de este tipo de edición es una imagen o video con un contenido visual impredecible. Utilicé esta técnica para “glitchear” la mayoría de las imágenes en *XXX (Confrontar)* y la imagen de fondo de las páginas de *XXX (Interpelar)*.

Una parte primordial para la realización del *glitch* es la selección del material a trabajarse con estas técnicas de corrupción. En el caso de este proyecto, cada pieza contó con un proceso distinto de selección según los requerimientos particulares de cada obra. En primer lugar, para *XXX(Acuerpar)* necesitaba dos elementos: la imagen de base para la serigrafía y el video para la proyección sobre el plástico. En cuanto al archivo de la imagen, no requería que este contase con características particulares, puesto que este se tenía que corromper extensamente hasta no dejar rastro de la imagen original (Figura 29). Por otro lado, para el archivo del video si realicé una selección meticulosa del contenido y lo edité para que tuviese una duración específica; debido a que dependía de estos factores para obtener el grado de “corrupción visual” que buscaba en el video final para la instalación.

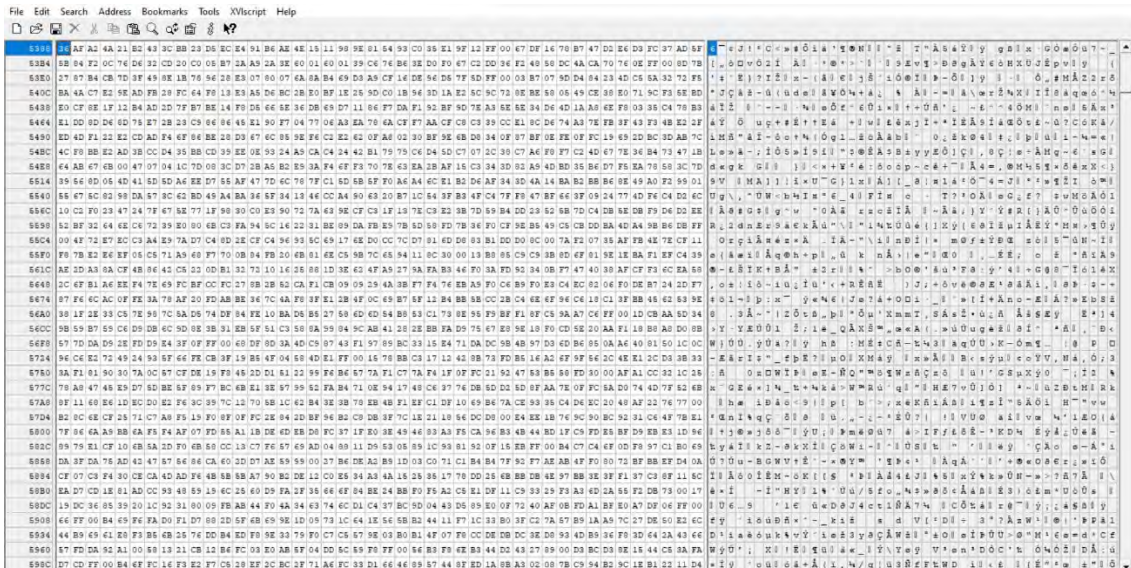


Figura 27: Captura de pantalla realizada por mí del interfaz del programa xvi32 Hex Editor durante su uso en el “glitcheo” de una imagen. Copyright: Christian Maas

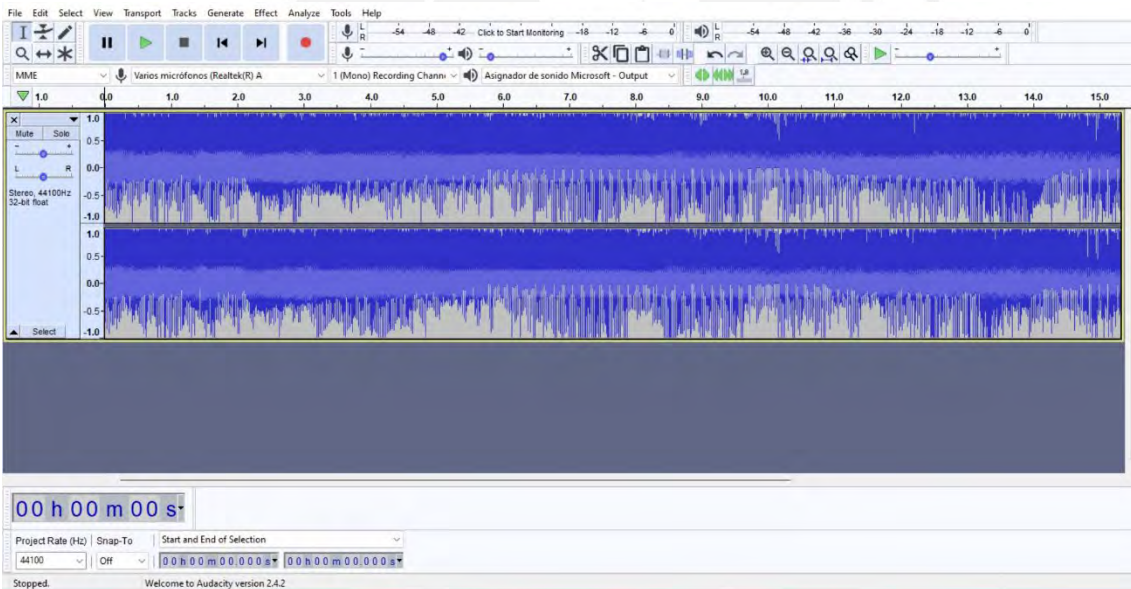


Figura 28: Captura de pantalla realizada por mí del interfaz del programa Audacity durante su uso en el “glitcheo” de una imagen.

Para la segunda pieza, *XXX (Confrontar)*, tuve que hacer una amplia selección de imágenes reappropriadas de redes sociales para realizar los *glitches* para los paneles. Dicha selección se basó principalmente en el contenido de las imágenes y la motivación que tuvieron especulo tuvieron sus autores al difundirlas en redes sociales con ciertos hashtags en particular. Por otro lado, para la tercera obra, *XXX (Interpelar)*, no realicé ningún *glitch* nuevo, sino que reutilicé una imagen “glitcheada” por mí en el 2015 (Figura 59). Tomé esta decisión debido a la carga simbólica que conlleva dicha imagen al ser la primera imagen que corrompí cuando inicié a hacer arte *glitch*.



4.1.1 XXX (Acuerpar)

La primera pieza es una instalación compuesta por la proyección de un video sobre una serigrafía y un audio que acompaña el espacio. Esta obra busca interpelar a le espectador y hacer que reflexione acerca de qué tipo de cuerpos e identidades son catalogadas por la sociedad como “errores”, así como de las implicancias detrás de dicha catalogación y sus consecuencias.

La serigrafía es una técnica de grabado permeográfico que permite la impresión directa sobre diversos materiales. Las impresiones de este tipo se realizan en capas de color que pueden superponerse. El soporte de dicha impresión es una lámina de plástico (de PVC transparente) de gran formato (340 centímetros de largo por 130 centímetros de alto) que está suspendido del techo de la sala por hilos de nylon. La pieza está colgada a aproximadamente 1 metro sobre el nivel del suelo, para que la impresión esté en la línea visual de la persona espectadora.

La materialidad del soporte, el plástico transparente, fue escogido debido a que permite que la luz lo atraviese, lo cual posibilita generar un diálogo simbólico a través de la imagen: le espectador puede ver la impresión y a la vez puede ver más allá, y permite que se genere un espacio “positivo” y uno “negativo” en torno a la proyección (uno antes del soporte, y uno detrás del soporte). Los espectadores pueden contemplarse desde ambos lados de la “cortina”, y a pesar de la distancia y el “error” (impreso en el soporte) entre ellos, pueden comprenderse y convivir, el cual es un mensaje importante en este proyecto. Así como la serigrafía se basa en la permeabilidad, en el traspaso de la tinta a través de la malla, esta pieza se basa en la permeación de la luz a través del plástico y, simbólicamente, en la permeación del “error” sobre las cuerpos de los espectadores.

Por otro lado, escogí el plástico como soporte debido a que es un material asociado a lo digital y a lo tecnológico, lo cual es importante porque este proyecto plantea las

herramientas digitales como herramientas de liberación, además de que el *glitch* digital es la principal influencia plástica y temática.

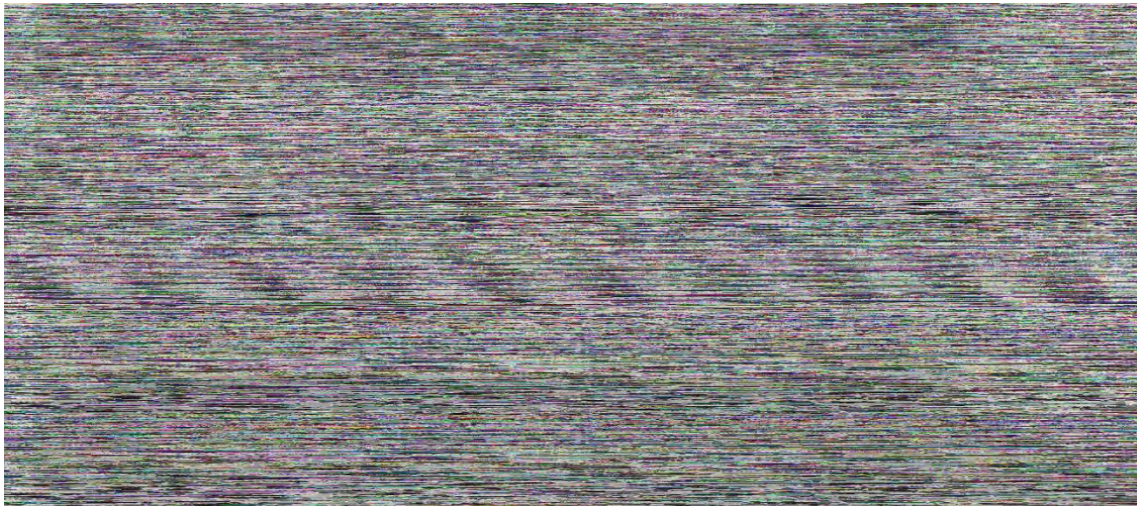


Figura 29: Imagen cuyo código corrompí hasta transformarla en “ruido visual”. Imagen propia.





Figura 30: Sección de la imagen original adaptada por mí como módulo para la impresión serigráfica. Imagen propia.



Figura 31 & 32: Proceso de realización de la serigrafía en gran formato. La imagen muestra el plástico con el color amarillo ya impreso sobre él (la primera capa de color). Imágenes propias.

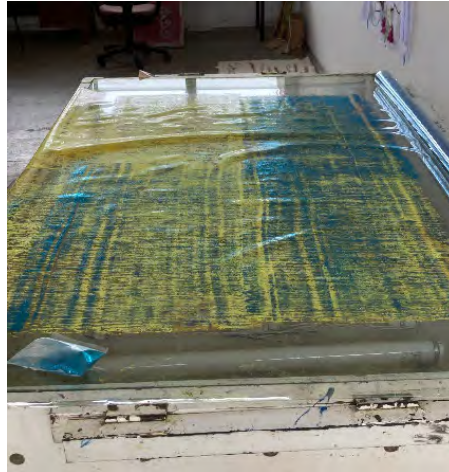


Figura 33: Proceso de realización de la serigrafía en gran formato. La imagen muestra el plástico con el color amarillo ya impreso sobre él en su totalidad y el color cian impreso parcialmente (la primera y segunda capa de color, respectivamente). Imagen propia.

La imagen utilizada para la impresión es una imagen de un “*gender reveal party*”, la cual obtuve del grupo de imágenes que seleccioné para mi segunda obra (*XXX (Confrontar)*). Ella fue escogida de manera aleatoria de entre dicho grupo, debido a que su contenido exacto era irrelevante; el código de la imagen se corrompió hasta convertirla en una textura irreconocible en la cual es imposible distinguir cualquier característica de la foto original. La apariencia de la imagen resultante se asemeja a la de una pantalla de televisión al quedarse sin señal, lo cual intensifica la asociación de dicha imagen con las “fallas” o el “error” (Figura 29). Para lograr este resultado utilicé un programa editor de código Hex como herramienta de corrupción para el archivo. Tomé esta decisión debido a que el uso de esta herramienta de manera repetitiva por suficientes iteraciones eventualmente resulta con cualquier imagen siendo “destruida” (con un contenido indiscernible).

La impresión se realizó como una tricromía (utilizando los colores cian, magenta y amarillo). Se excluyó el uso del negro, puesto que este habría oscurecido demasiado la imagen total y la proyección sobre su superficie se habría dificultado. Sobre cada capa de color se aplicó una capa de escarcha del mismo color (que se adhirió a la tinta) con

el fin de lograr una superficie de apariencia brillante al contacto con la luz del proyector. La impresión no fue total, la imagen tiene múltiples “agujeros” (áreas sin tinta) para que la luz del proyector pudiera atravesar el soporte. La impresión se realizó de forma modular utilizando un bastidor rectangular; es decir, se adaptó la imagen original a una que podía ser impresa múltiples veces como un módulo para lograr una imagen de mayor tamaño (esto se realizó debido al gran formato del soporte) (Figura 30). Primero se imprimió la capa de color amarilla (Figura 31 y 32), luego la cian (Figura 33) y por último la magenta (Figura 34, 35 y 36).

El video que se proyecta sobre el plástico parte del registro audiovisual que realicé el día de la Marcha del Orgullo en la ciudad de Lima en junio del 2022 (Figura 37). Seleccioné fragmentos de mis grabaciones y corrompí los archivos generando *glitches*. Este hackeo representa la reapropiación del término “error”, concepto asociado a lo largo de los años a las cuerpos no-cis y a las personas de la diversidad sexual y de género. Acuerpar el “error” implica dominarlo, controlarlo, abrazarlo y utilizarlo como bastión desde el cual resistir a la violencia y la discriminación.

La herramienta utilizada para “glitchear” el video fue un editor de código Hex. Tomé esta decisión debido a que, en mi experiencia personal, el usar Audacity en este tipo de archivos los vuelve ilegibles para la computadora.



Figura 34: Fotografía de la serigrafía sobre plástico antes de ser colgada. Imagen propia.

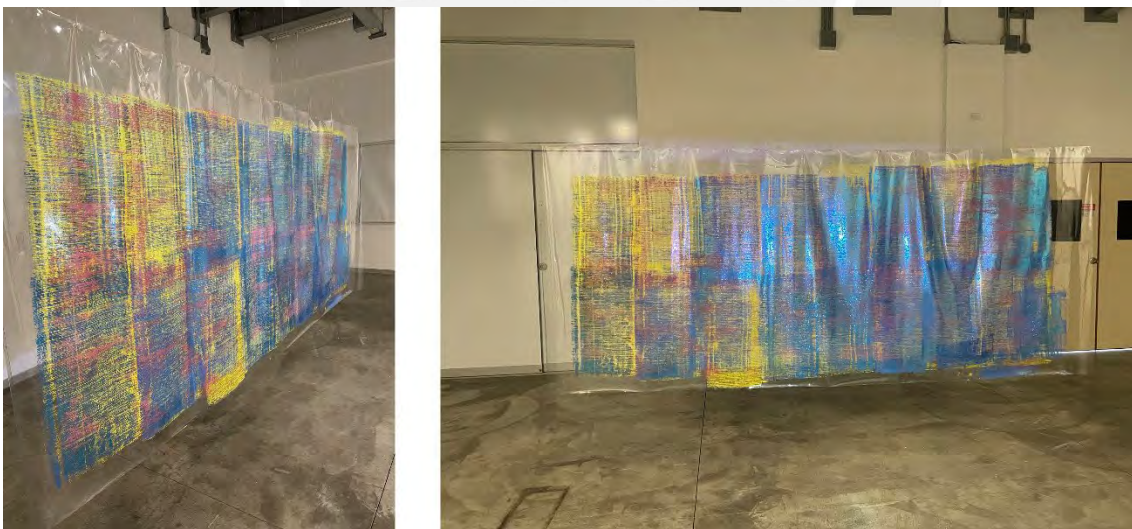


Figura 35 & 36: Fotografía de la serigrafía sobre plástico colgada en el espacio de instalación iluminado.

La proyección del video sobre la superficie iridiscente escarchada de la serigrafía logra un efecto particular, pulsante, que remite a una cuerpo viva y vibrante en movimiento (Figura 38 y 39). Tanto la proyección como la superficie se entrelazan, lo cual le dificulta a le espectador el descifrar exactamente qué es lo que está mirando. Se pueden identificar cuerpos y una multitud en movimiento, pero los detalles escapan. Esto, a su vez, es simbólico; cuerpos activándose, marchando, proclamando su existencia, que se rehúsan a ser catalogadas como algo específico. Cuerpas que existen en la ambigüedad, cuerpos desenfadadas, cuerpos *cyborgs* que se rehúsan a la catalogación hegemónica y tradicional hetero-cis.



Figura 37: Fotogramas del videoarte XXX (Acuerpar) realizado por mí. El video fue realizado a partir de mi registro de la Marcha del Orgullo de junio de 2022 en la ciudad de Lima, el cual fue “glitcheado”. Imagen propia.

Acceso al video: <https://vimeo.com/818016218>

Acceso al audio de la instalación: <https://on.soundcloud.com/74Tjs>

Acceso a la prueba de montaje: <https://vimeo.com/818912026>



Figura 38: Vista de la instalación en una prueba de montaje. Imagen propia.

Acceso al registro: <https://vimeo.com/818912026>



Figura 39: Vista de la instalación en una prueba de montaje. Imagen propia.

Acceso al registro: <https://vimeo.com/818912026>

El audio²¹ que acompaña la instalación fue creado cuando introduje el archivo del video (que se proyecta) en el programa Audacity, el cual interpretó el archivo como si fuese uno de audio, y exporté el resultado como un archivo .wav (un proceso similar al que sometí a las imágenes que “glitcheé” en *XXX (Confrontar)*). El resultado de hacer este tipo de “traducción” de archivo resulta en un audio disonante y aleatorio que podría interpretarse como una pieza sonora *noise*. El *noise* es un género sonoro que parte de generar sonidos no harmónicos y no-tradicionales, por lo que de cierta forma podría contemplarse como práctica expandida del “glitch” y del “error”, puesto que cuestiona con su mera existencia la necesidad de atenerse a parámetros tradicionales asociados a la “perfección” en la música.

El sonido es agudo y constante; intenso pero sutil. Mi intención fue generar un ambiente de tensión dónde induzca a le espectador a pensar en problemáticas profundas, duras y dolorosas, y señala que la obra va más allá de colores y formas estéticamente atractivas o “bonitas”.

En esta pieza se generan múltiples planos de proyección: sobre la serigrafía (el lado que encara al proyector), detrás de la serigrafía (el lado opuesto del soporte, dónde las áreas no impresas brillan con la luz del proyector que las atraviesa) y sobre el muro posterior (donde cae la luz y se visualiza la sombra de la impresión serigráfica)²².

Mi intención con esta pieza es que le espectador pueda transitar libremente entre el proyector y el soporte, y entre el soporte y la pared trasera de la sala. De esta forma, le espectador pasa a pertenecer de forma simbólica en la instalación, puesto que la afecta tanto con su sombra como con las imágenes que se proyectan sobre su cuerpo. Entre el lado reverso de la pieza y el muro trasero de la sala hay una distancia de

²¹ Acceso al audio:

<https://on.soundcloud.com/74Tjs>

²² Estos planos pueden verse claramente en el registro de la prueba de montaje:

<https://vimeo.com/818912026>

aproximadamente dos metros, lo cual permite que la luz del proyector atraviese el soporte y alcance dicha pared sin problemas, y que a la vez haya un espacio amplio que permita que el espectador pueda visualizar claramente la sombra (el “negativo”) de la impresión y transitar por detrás sin problemas.



4.1.2 XXX (*Confrontar*)

La segunda pieza es un ensayo visual desplegado, en este profundizo en torno a los conceptos del Xenofeminismo, al Genderhacking, a la Teoría Cyborg y al Feminismo *Glitch* desarrollados en mi marco teórico. La obra está compuesta por numerosos paneles con textos e imágenes que cuelgan del techo de la sala con hilo nylon. Los textos incluyen *statements*, citas, frases y poemas visuales, mientras que las imágenes son fotografías “glitcheadas”.

Mientras que la obra *XXX (Acuerpar)* tiene un carácter más ambiguo, *XXX (Confrontar)* es explícita al momento de evidenciar las problemáticas que la pieza aborda; es una pieza que interpela directamente a le espectador. Esta pieza busca cuestionar explícitamente la hegemonía del binario de género y con ello el acoso que sufren las cuerpos no-cis y las personas de la diversidad sexual y de género.

En cuanto a la materialidad de las piezas que componen la instalación, los paneles están elaborados en su mayoría con láminas de plástico transparente (el mismo PVC que se utilizó como soporte de la serigrafía en *XXX (Acuerpar)*) y llevan sobre sí textos (realizados en vinil troquelado) e imágenes reapropiadas de internet que han sido “glitcheadas” transferidas sobre el plástico (Figuras 42 a 103).

Además, los paneles con textos tienen vinil tornasolado o papel cromado/brillante detrás del plástico, para que su contenido resalte y se puedan leer claramente (Figura 104). Los colores de dichos fondos son vibrantes e iridiscentes, una paleta de color que remite a los “errores” que surgen durante el proceso de “glitchear”. A su vez, los vinilos iridiscentes son reflejantes, y mientras le espectador lee puede verse reflejado en su superficie. Este efecto me interesa puesto que espero que los espectadores se cuestionen mientras leen. A su vez, los paneles con transfers de imágenes cuentan con un fondo blanco para permitir la visibilidad clara de su contenido.



Figura 40 & 41: Fotos del proceso de creación de los transfers. Imagen propia.

De Izquierda a derecha: aplicando el gel médium acrílico sobre el plástico & aplicando presión con un rodillo para eliminar burbujas de aire entre la impresión a laser y el plástico con el gel médium acrílico.



Figura 42: Todas las imágenes "glitcheadas" que realicé y transferí sobre el plástico transparente.

Imagen propia.



Figura 43 & 44: Izquierda: Imagen “glitchheada” de una pareja haciendo un *gender reveal* utilizando dos carteles (uno que dice “niña” y otro que dice “niño”). Derecha: fotografía del panel de plástico con el transfer de la misma imagen. Imágenes propias.



Figura 45 & 46: Izquierda: Imagen “glitchheada” de globos de decoración para un *gender reveal party* (uno dice “Es una niña” y el otro “Es un niño”). Derecha: fotografía del panel de plástico con el transfer de la misma imagen. Imágenes propias.

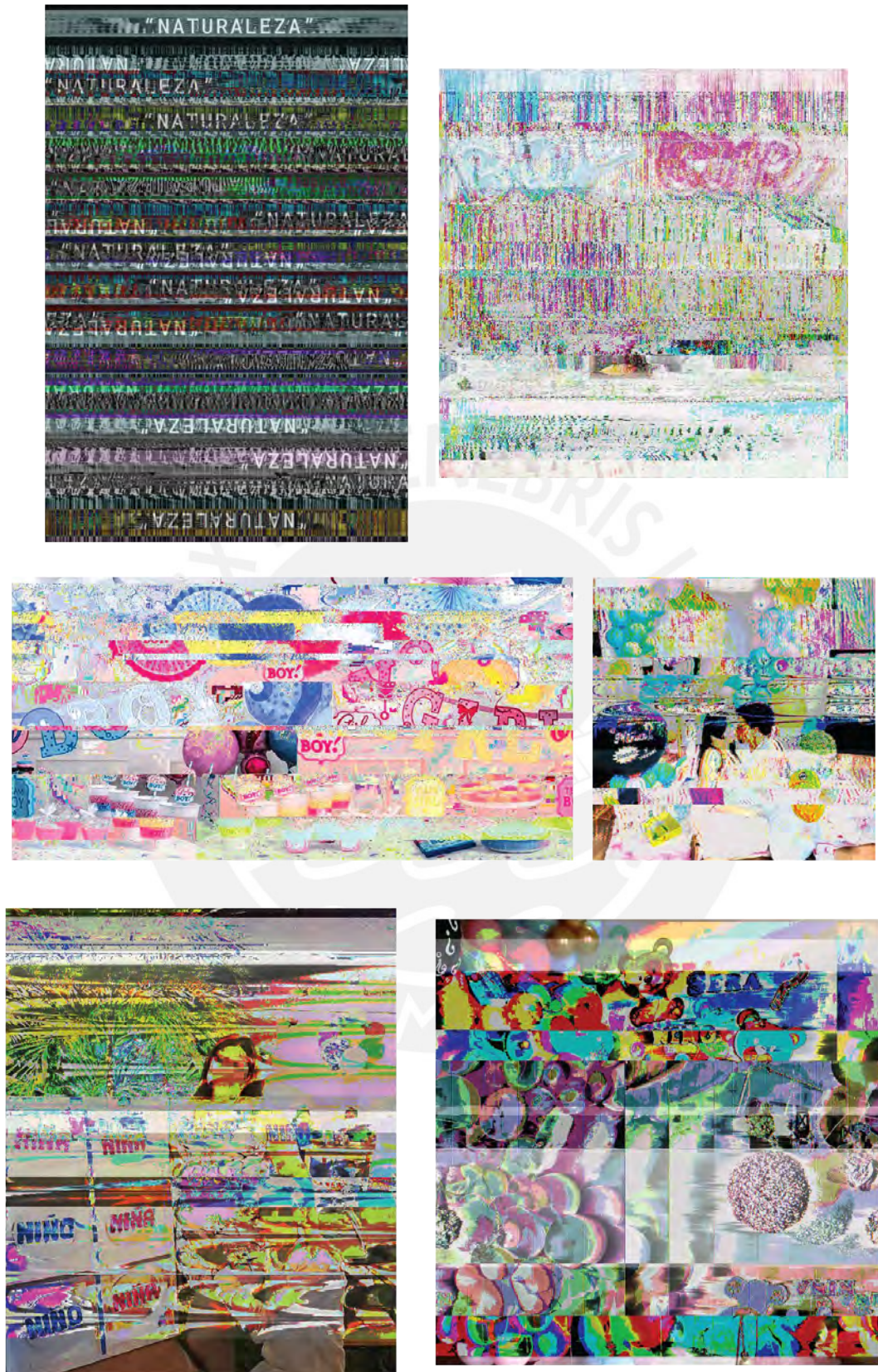


Figura 47, 48, 49, 50, 51 & 52: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico. Imágenes realizadas por mí al “glitchear” imágenes reappropriadas de *gender reveal parties*.

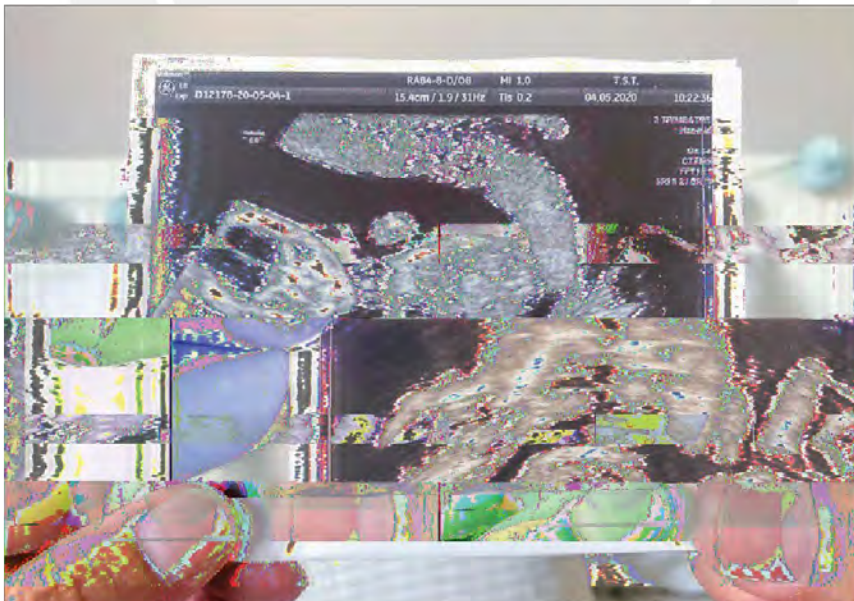
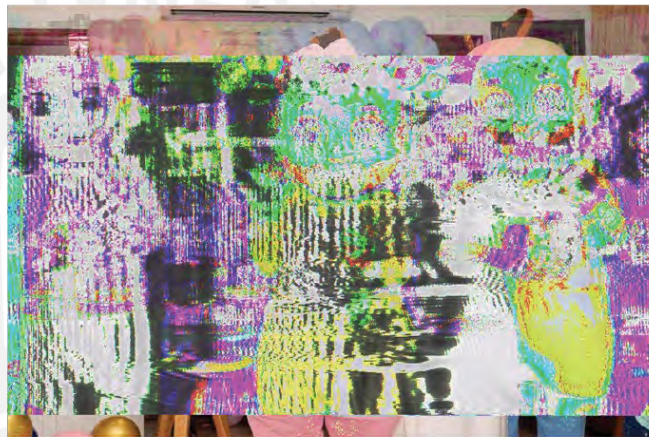


Figura 53, 54, 55, 56 & 57: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico. Imágenes realizadas por mí al "glitchear" imágenes reappropriadas de *gender reveal parties* y una ecografía.

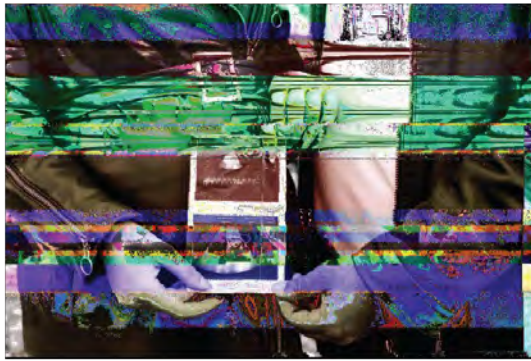


Figura 58, 59, 60, 61, 62 & 63: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico. Imágenes realizadas por mí al "glitchear" imágenes reappropriadas de *gender reveal parties* y una ecografías.

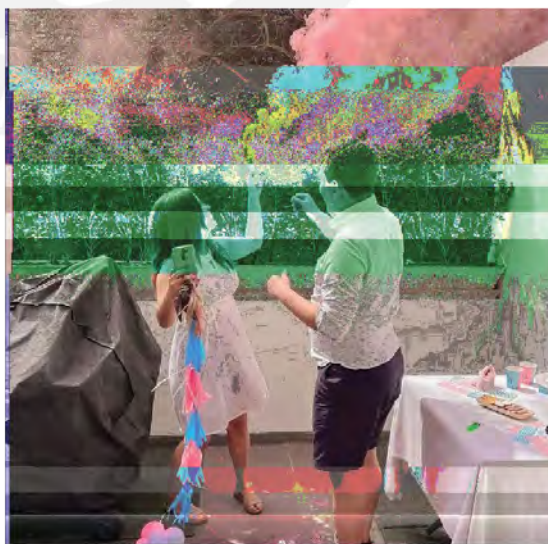
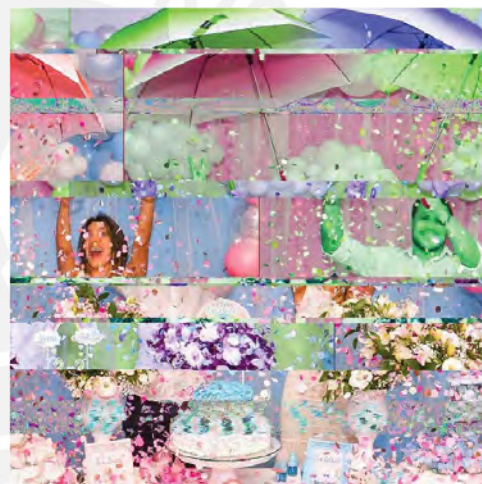
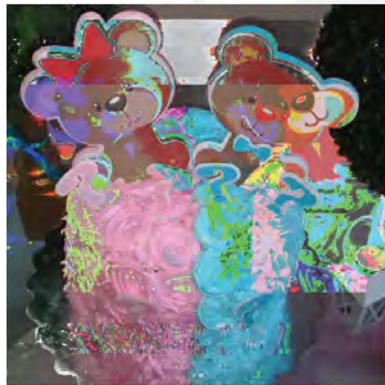


Figura 64, 65, 66, 67, 68 & 69: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico.

Imágenes realizadas por mí al "glitchear" imágenes reappropriadas de *gender reveal parties* y una ecografías.



Figura 70, 71, 72, 73, 74 & 75: Imágenes utilizadas para realizar los transfers sobre el plástico. Imágenes realizadas por mí al “glitchear” imágenes reapropiadas de *gender reveal parties* y una ecografía.



Figura 87, 88, 89, 90, 91 & 92: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles.



Figura 99, 100, 101, 102 & 103: Textos que fueron cortados en vinil y usados en los paneles.



Figura 104: Detalle del panel central de *XXX (Confrontar)*. Foto del montaje de una parte de la obra completa (20 paneles del total de 60) en la 84ª *Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022.





Figura 105: Foto del montaje de un fragmento de *XXX (Confrontar)* (20 paneles del total de 60) en la *84ª Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022.



Figura 106: Foto del montaje de un fragmento de *XXX (Confrontar)* (20 paneles del total de 60) en la *84ª Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022.



Figura 107: Foto de uno de los paneles con transfer de *glitch* en el montaje de un fragmento de *XXX (Confrontar)* (20 paneles del total de 60) en la *84ª Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022

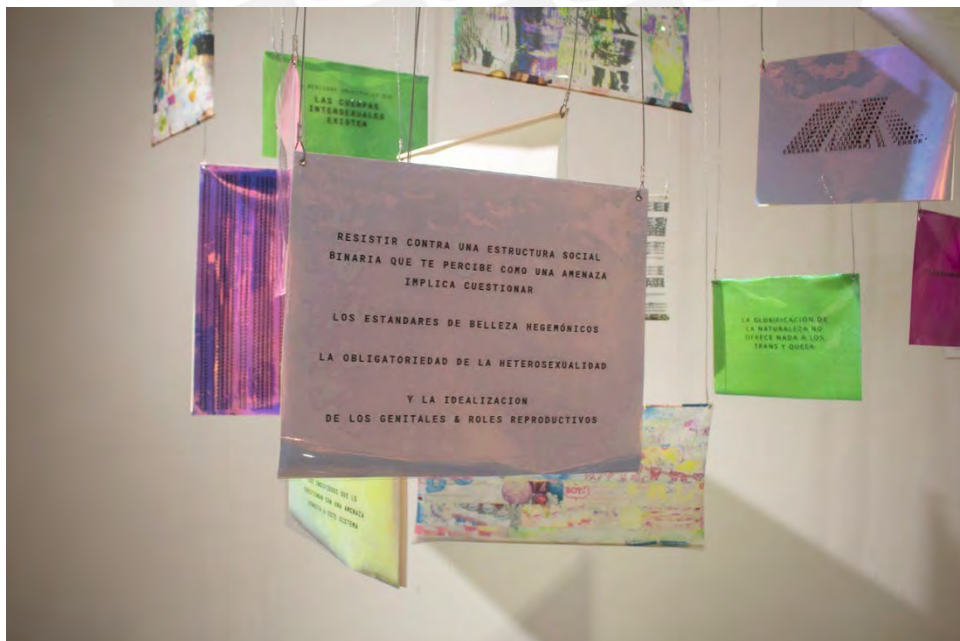


Figura 108: Foto de uno de los paneles con texto en vinil sobre vinil cromado el montaje de un fragmento de *XXX (Confrontar)* (20 paneles del total de 60) en la *84ª Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022.



Figura 109: Foto del detalle del montaje de un fragmento de *XXX (Confrontar)* (20 paneles del total de 60) en la 84ª *Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022.

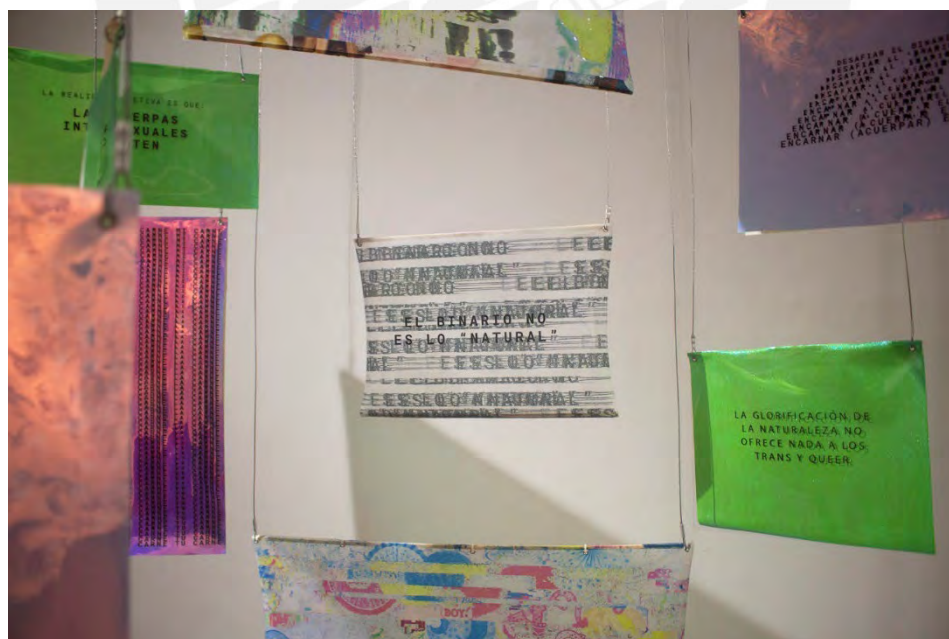


Figura 110: Foto de uno de los paneles con transfer de *glitch* y texto en vinil en el montaje de un fragmento de *XXX (Confrontar)* (20 paneles del total de 60) en la 84ª *Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte & Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP), en marzo del 2022.

Los paneles están suspendidos en el aire; todos tienen dimensiones distintas y están distribuidos de manera irregular y a diferentes alturas y profundidades (Figura 108, 109 y 110). Esta distribución se realizó con el fin de que la instalación se asemeje a una serie de ventanas de programas en una computadora. Esta decisión se debe a que este proyecto explora al *glitch* y las herramientas digitales como herramientas de liberación, y busco que la materialidad de las piezas refleje esto.

Detrás de los paneles se encuentra papel metálico plateado reflejante, el cual cumple un rol similar al de un espejo. Debido a que los paneles le dan “la espalda” a los espectadores al ingresar al espacio, decidí gestar una suerte de muro de espejos que causen que los espectadores se confronten a sí mismos desde la distorsión, desde el “error”.

Para colgar las piezas realicé cuatro estructuras, dos de la cuales realicé utilizando tubos de PVC termoformados y rejilla metálica, y otras dos con madera y rejilla metálica. La estructura tiene forma de “u”, para que la distribución de las piezas “rodee” a le



Figura 111: Primera prueba de montaje de la estructura de PVC con la luz azul. Se colocaron algunos de los paneles.

espectadore; mi objetivo es que el ensayo “envuelva” a le espectadore y que sea un recorrido que se pueda contemplar por partes mientras se camina (Figura 111).

Las imágenes en los paneles se realizaron utilizando la técnica de transfer por medio del uso de gel médium acrílico (Figura 40 y 41); el cual permite que las impresiones en papel se transfieran sobre el plástico. Estas imágenes son fotografías de ecografías y de “*gender reveal parties*” (o “fiestas de revelación del sexo”²³) que “glitcheé” (Figuras 42 a 75). Escogí este tipo de imagen debido a mi crítica al fanatismo y la obsesión de la sociedad por identificar y catalogar a las personas incluso desde antes de nacer debido a sus genitales, y al hecho de que se suele asumir que ello va a determinar el tipo de vida que la persona va a vivir. El hackeo de la cuerpa de imágenes simboliza el hackeo de la concepción hegemónica de la cuerpa, del binario de género y del orden hetero-cis.

Asimismo, las imágenes fueron todas reapropiadas de redes sociales (Instagram & Facebook). El criterio de selección era que estuviesen tagueadas con hashtags específicos (#genderrevealparty, #fiestaderevelaciondesexo, #niñooniña, #itsaboy, #itsagirl, etc.). La mayoría de imágenes provienen de américa latina. Los rostros de las personas en las fotografías fueron “píxeleadas” para mantener el anonimato de les individuos. Decidí utilizar imágenes reapropiadas debido a que, simbólicamente, al reapropiarme de imagenes que buscan celebrar el binario y perpetuarlo me reapropio también de esa concepción dualista y esencialista y la “glitcheo”.

De manera particular, se utilizaron imágenes de *gender reveal parties* como una crítica a la occidentalización de la percepción binaria del género. Inicialmente un tipo de celebración estadounidense, este tipo de prácticas se han viralizado en redes sociales en los últimos años y se han popularizado en américa latina. El mismo hecho de que su

²³ Eventos dónde los parientes de un bebé que aún no nace se reúnen con amigos y/o familiares a “desvelar” el “sexo” del bebé.

nombre sea tradicionalmente usado en inglés incluso en países hispanohablantes carga un peso simbólico de colonización cultural.

Asimismo, mi proyecto busca criticar el mercado que se ha gestado en torno a este tipo de prácticas y a la monetización simbólica de calificar cuerpos incluso desde antes de nacer, debido a que alrededor de este tipo de celebraciones surge un consumismo de cotillón, decoraciones y parafernalia

En el proceso de “*glitchear*” mis imágenes traté de alterarlas de manera significativa sin comprometer los elementos de las fotografías que permite que sea discernible su contenido. Por ejemplo, en el caso de las fotografías de fiestas de “*gender reveal*” traté de que se pueda visualizar, a pesar de los *glitches*, elementos como los carteles o globos con texto (con las palabras “niño”, “niña”, “boy”, “girl”, “¿Qué será?”, etc.) o los colores celeste y rosado.

En cuanto a los textos empleados en los paneles, utilicé una mezcla de *statements*, poesía visual y algunas citas (Figuras 76 a 103). Escogí el tamaño de la tipografía de los paneles pensando en el recorrido visual que deseo sugerirle a los espectadores, dándole un tamaño mayor a los paneles que quiero que llamen más la atención. Traté de que tanto los *statements* como las citas no fuesen demasiado extensas, puesto que mi intención es que los mensajes sean concisos y le espectador pueda leer múltiples sin saturarse de información. Una de las citas incluidas fue la siguiente Legacy Russel en “Feminismo Glitch” (2020), debido a que resume la perspectiva *glitch* del proyecto de una forma concisa y poética:

“El glitch reconoce los cuerpos con género como lejos de absolutos y en su lugar los aprecia como imaginarios, manufacturados y mercantilizados para el capital. El glitch es un rezo activista, un llamado a la acción mientras trabajamos para fallar fantásticamente, liberándonos de entender el género como algo fijo” (Russell, 2020, p.14).

4.1.3 XXX (*Interpelar*)

La tercera pieza que realicé es un libroarte compuesto de poemas escritos por mí (Figuras 115 a 135) en torno a mi experiencia como persona queer y de género no binario. Si bien XXX (*Confrontar*) encapsula una aproximación a una experiencia más colectiva y generalizada de la comunidad queer, no-cis y/o no binaria, XXX (*Interpelar*) surge de mi perspectiva individual como artista e individuo en torno a los conceptos que trabajé en XXX (*Acuerpar*) y XXX (*Confrontar*).

La obra es un libroarte hecho con las mismas láminas de plástico que utilicé en XXX (*Acuerpar*) y XXX (*Confrontar*) (PVC transparente), y papel metálico reflejante como el que utilicé en XXX (*Confrontar*) para la parte trasera de algunos paneles. Las hojas miden 28 centímetros por 28 centímetros y la pieza desplegada aproximadamente 28 centímetros por 140 centímetros.



Figura 112 & 113: Imágenes de registro del proceso de creación del “machote” del libroarte.

Imágenes propias.

Antes de iniciar con el libroarte realicé un “machote” (término empleado para referirse a una versión preliminar o boceto de una publicación impresa), para decidir el tipo de encuadernación y el formato de la obra final (Figura 112 y 113). Dicho “machote” mide 10 centímetros por 10 centímetros y utilicé impresiones digitales de los poemas sobre papel bond y papel reflejante (dorado en este caso, debido a que era el que tenía a mi disposición en ese momento).

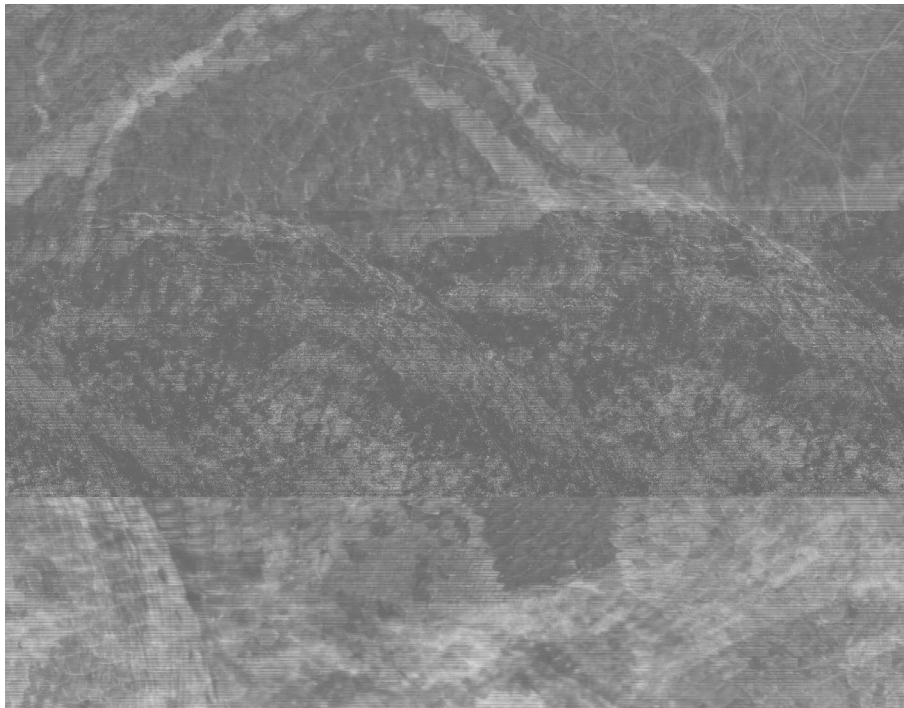


Figura 114: Imagen del primer *glitch* que realicé en mi vida (2015). Imagen propia. Originalmente esta imagen era la fotografía de una serpiente, pero tras corromper su código se transformó en una imagen cuyo contenido original es irreconocible.

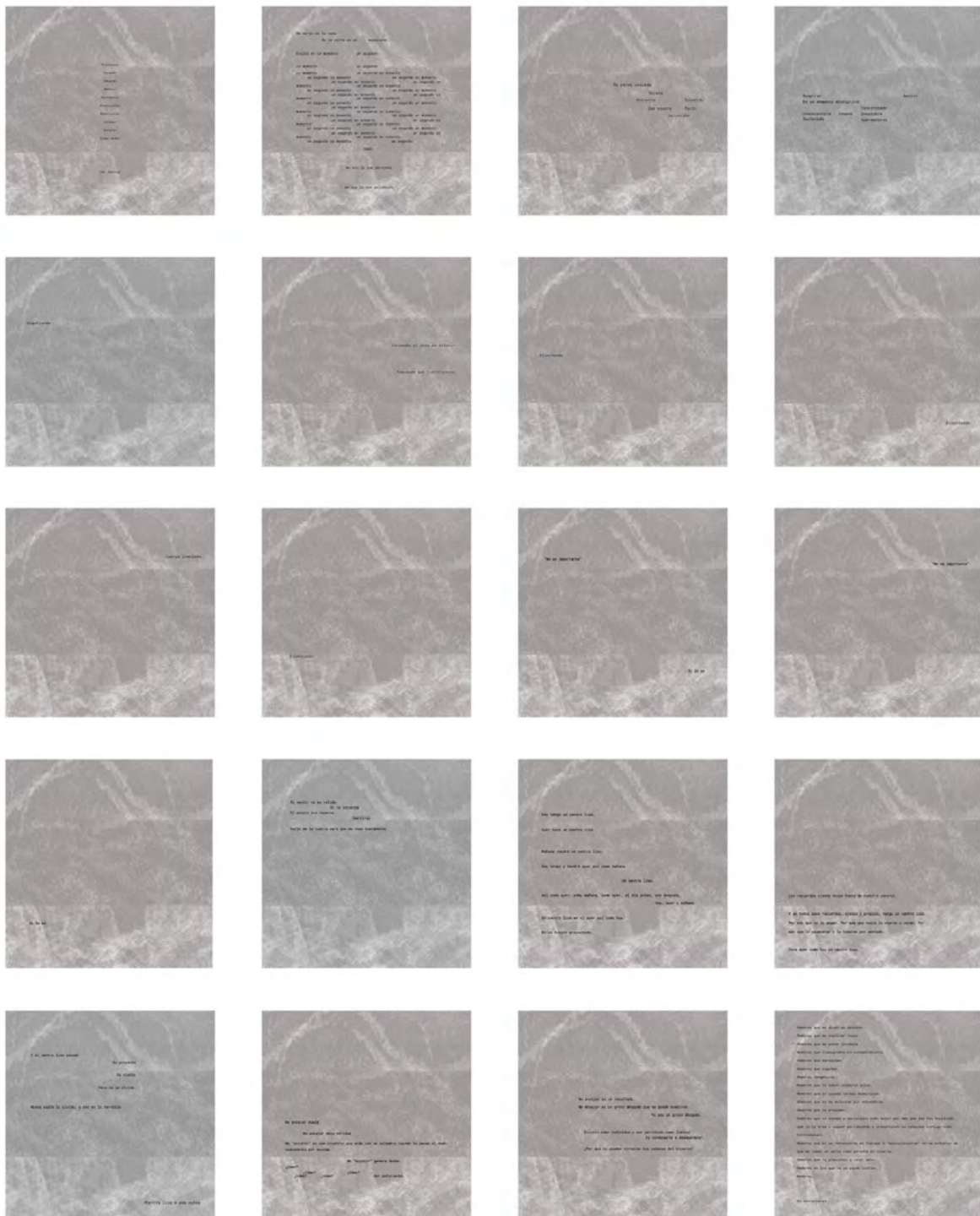


Figura 115: Imágenes finales de las páginas del libroarte. Imágenes propias.
 Ellas fueron impresas a laser y transferidas al plástico usando la técnica de transfer con gel médium acrílico.



Figura 118: Imagen que fue transferida como la página 3 del libroarte.

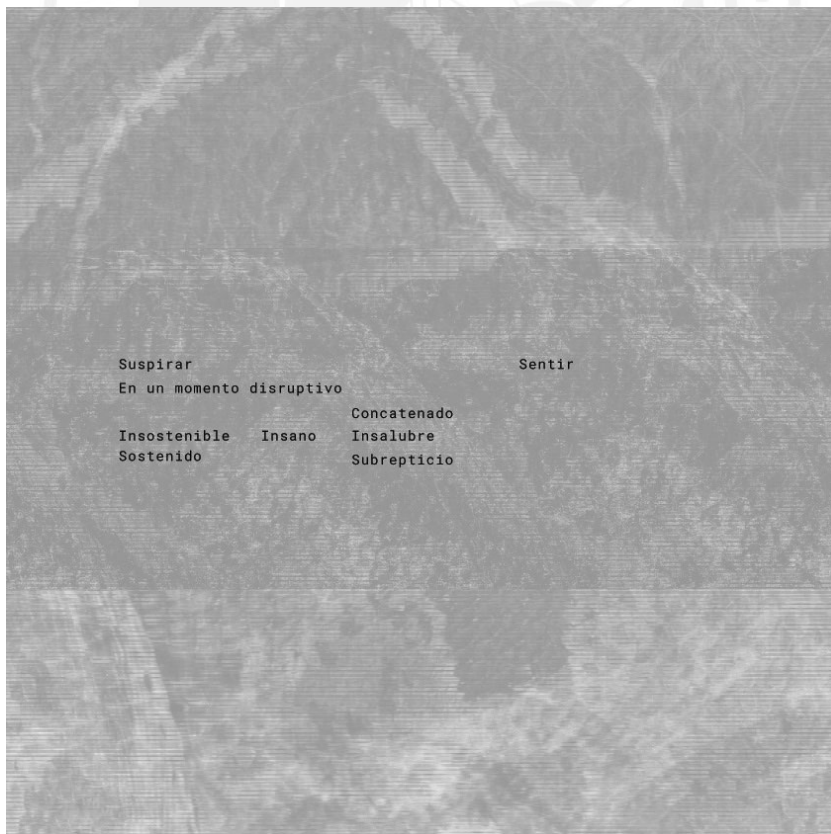


Figura 119: Imagen que fue transferida como la página 4 del libroarte.

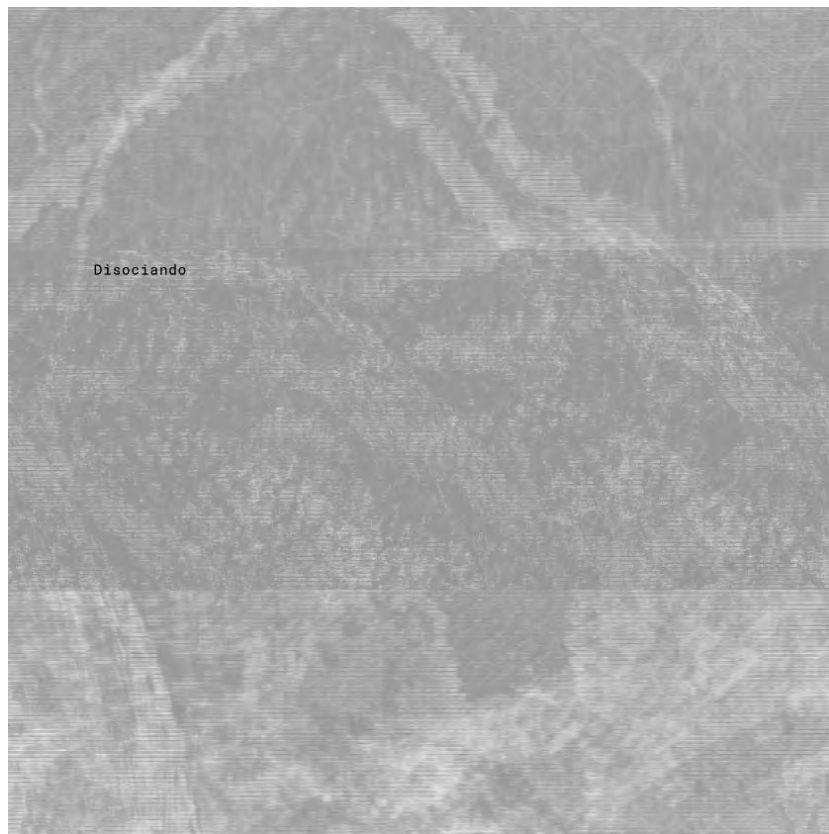


Figura 120: Imagen que fue transferida como la página 5 del libroarte.

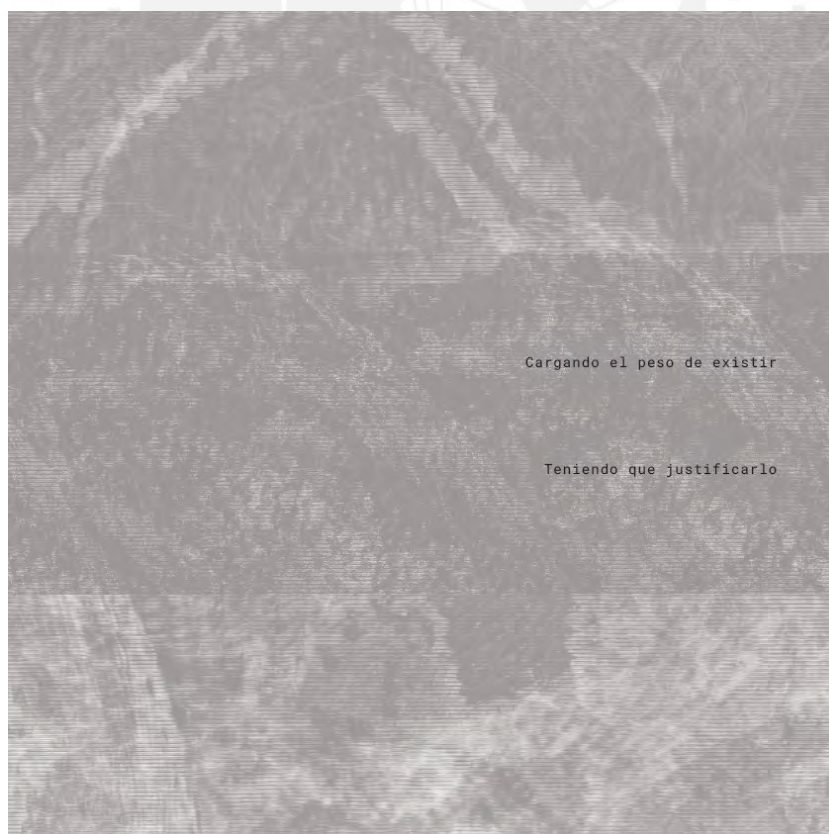


Figura 121: Imagen que fue transferida como la página 6 del libroarte.

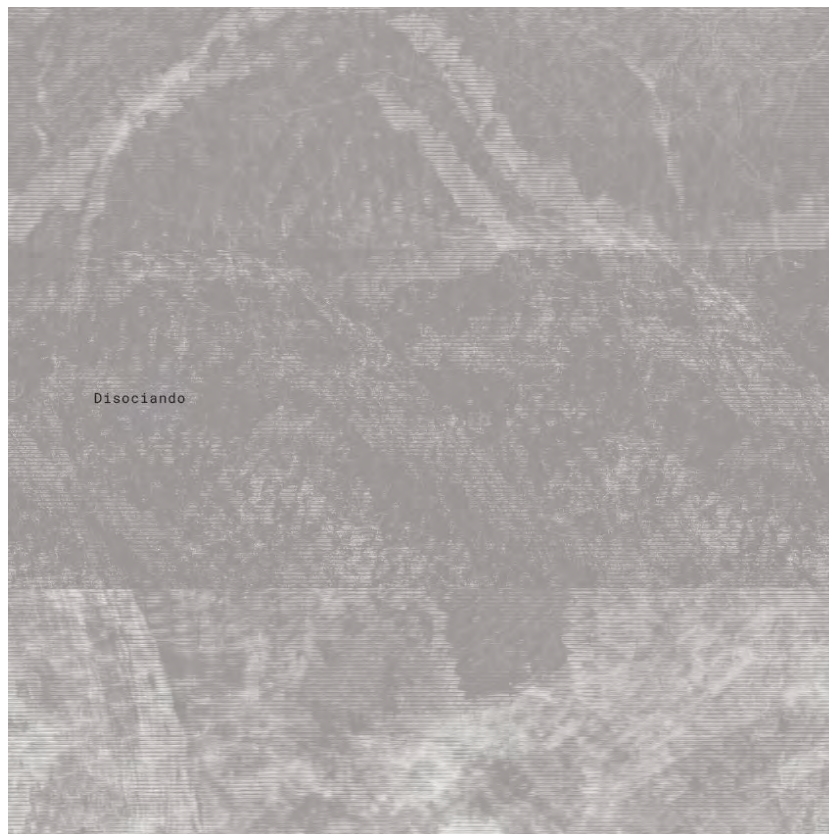


Figura 122: Imagen que fue transferida como la página 7 del libroarte.

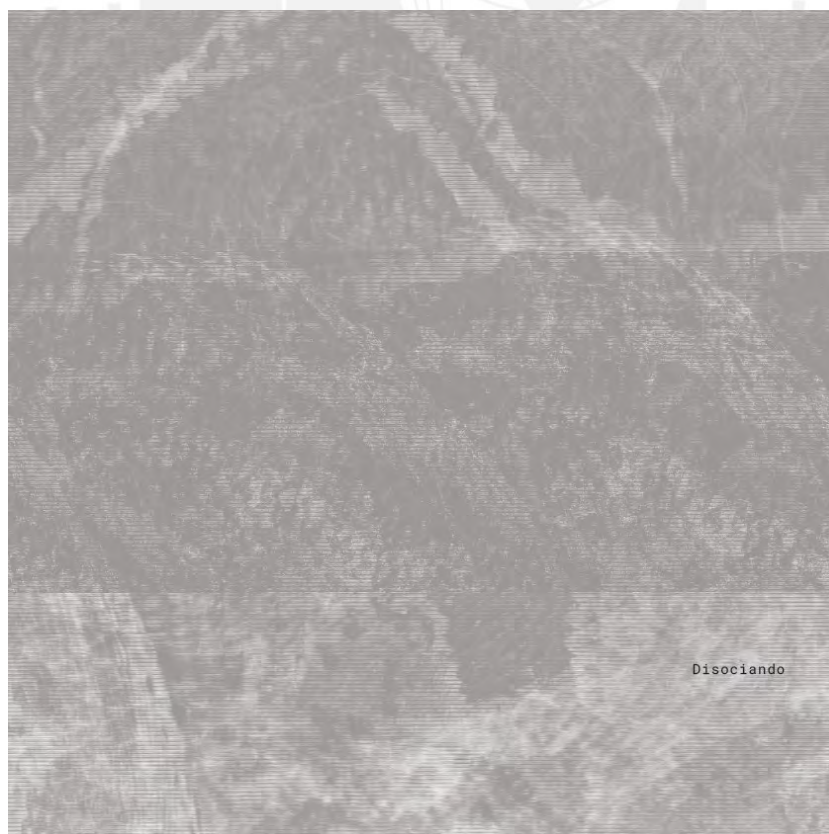


Figura 123: Imagen que fue transferida como la página 8 del libroarte.

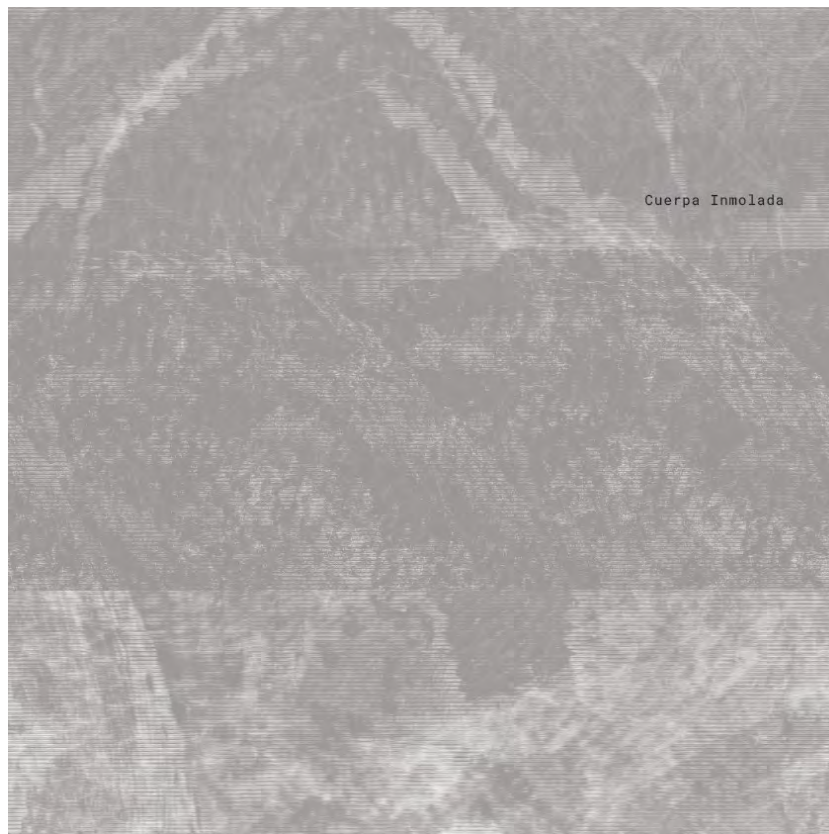


Figura 124: Imagen que fue transferida como la página 9 del libroarte.



Figura 125: Imagen que fue transferida como la página 10 del libroarte.

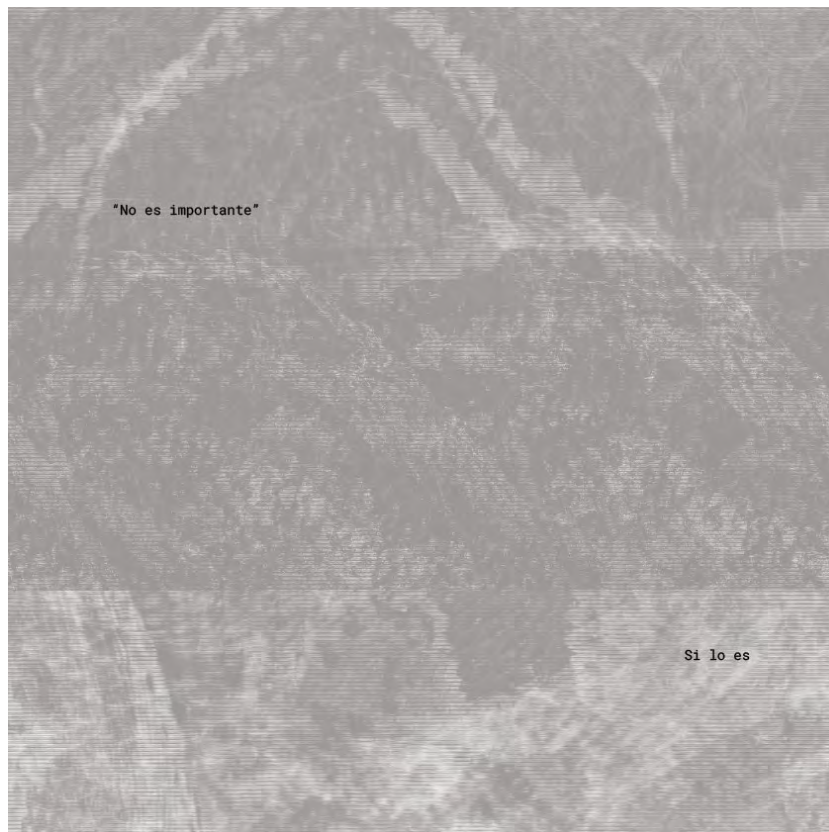


Figura 126: Imagen que fue transferida como la página 11 del libroarte.

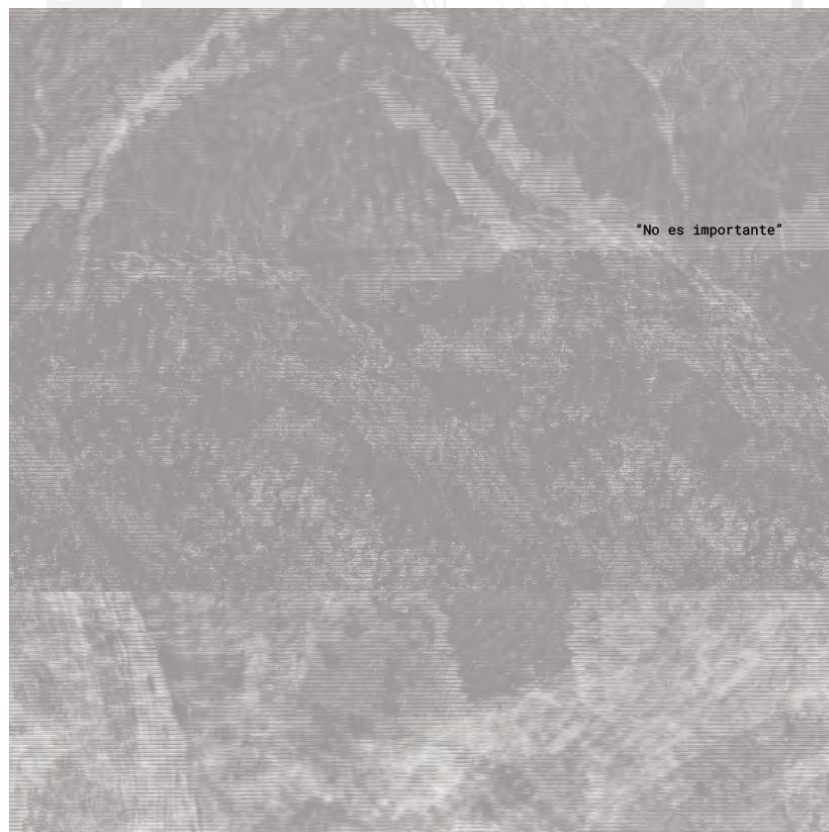


Figura 127 Imagen que fue transferida como la página 12 del libroarte.

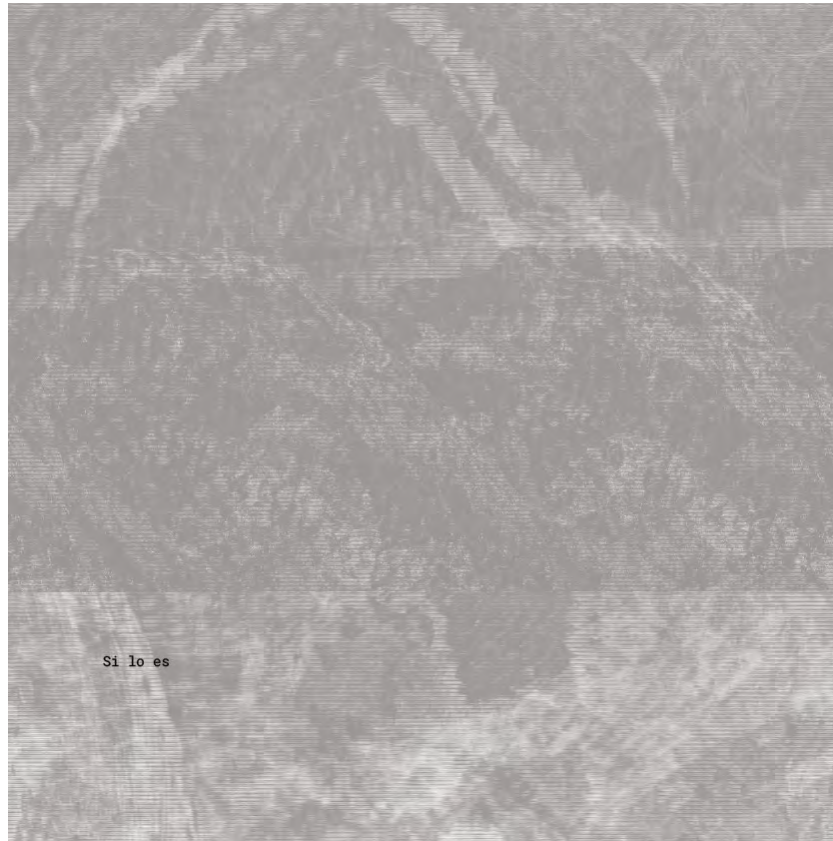


Figura 128: Imagen que fue transferida como la página 13 del libroarte.

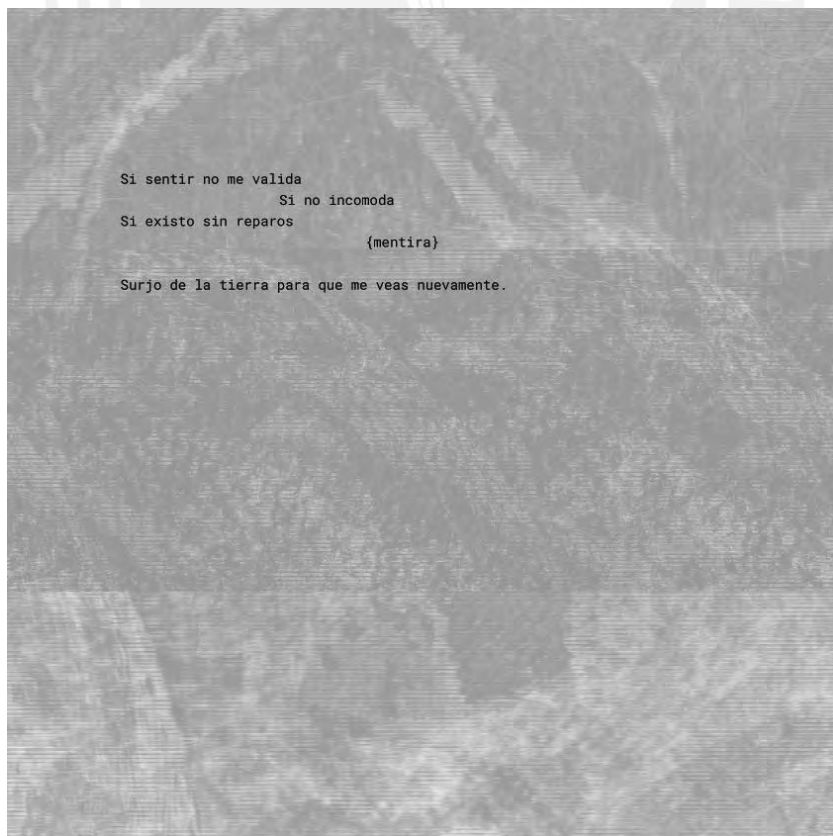


Figura 129: Imagen que fue transferida como la página 14 del libroarte.

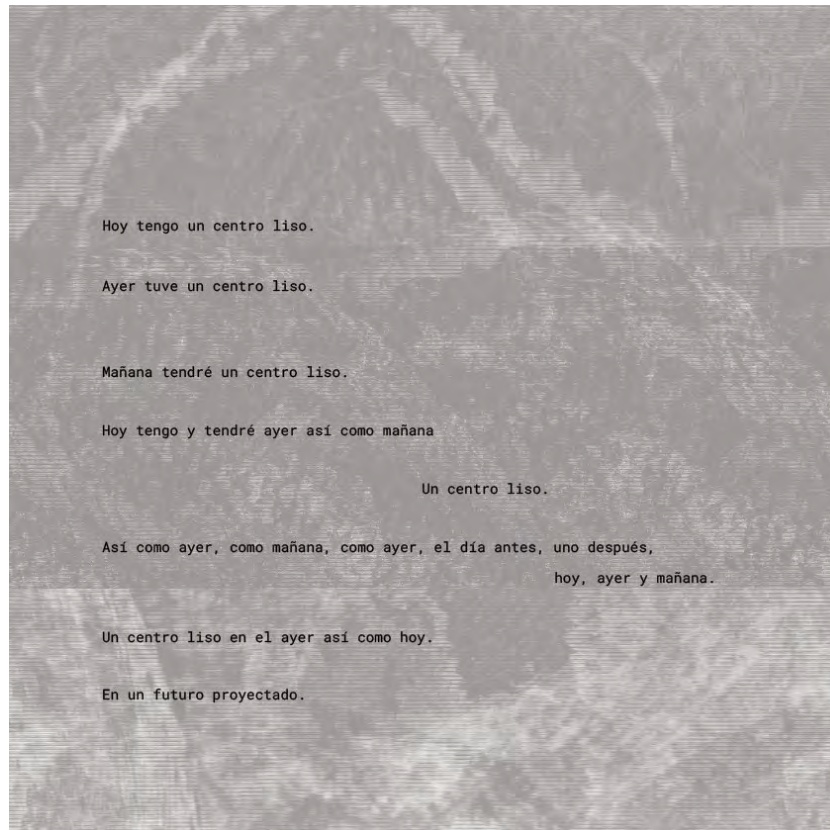


Figura 130: Imagen que fue transferida como la página 15 del libroarte.

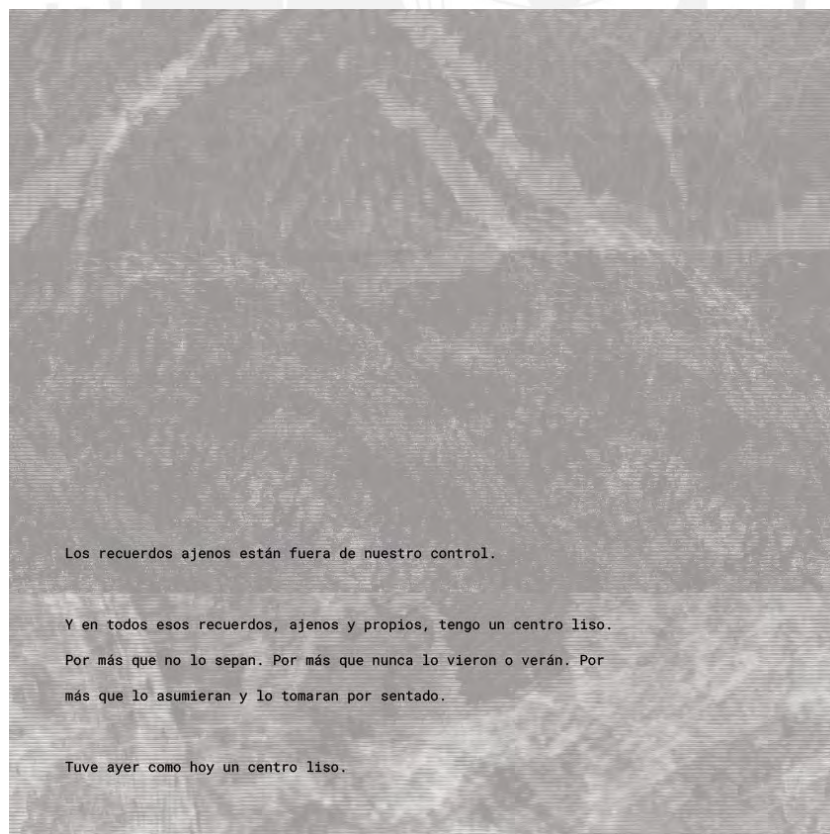


Figura 131: Imagen que fue transferida como la página 16 del libroarte.

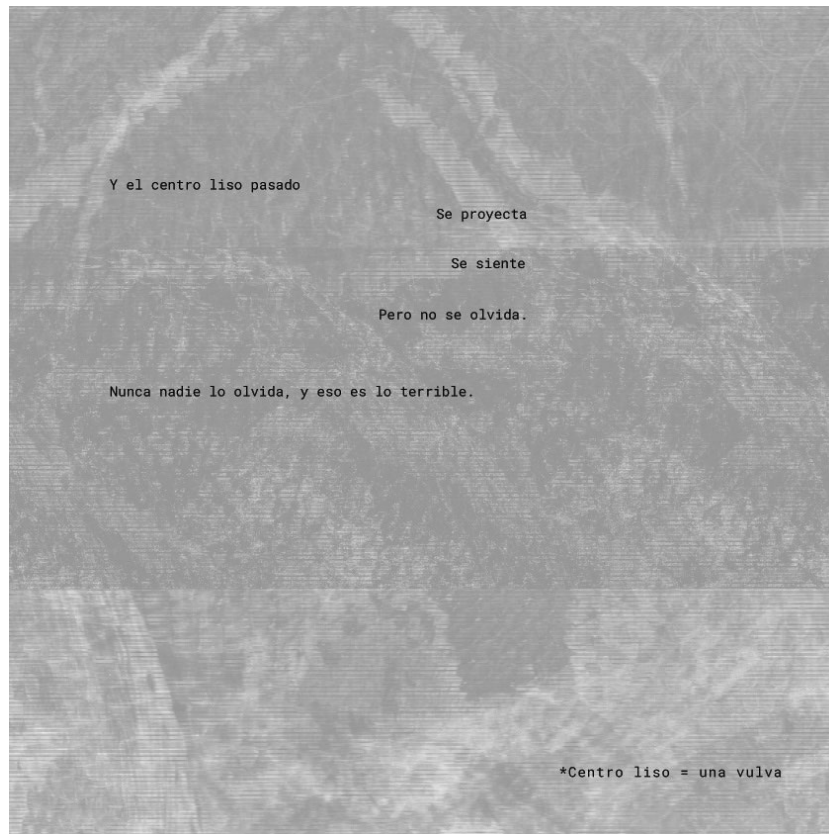


Figura 132: Imagen que fue transferida como la página 17 del libroarte.

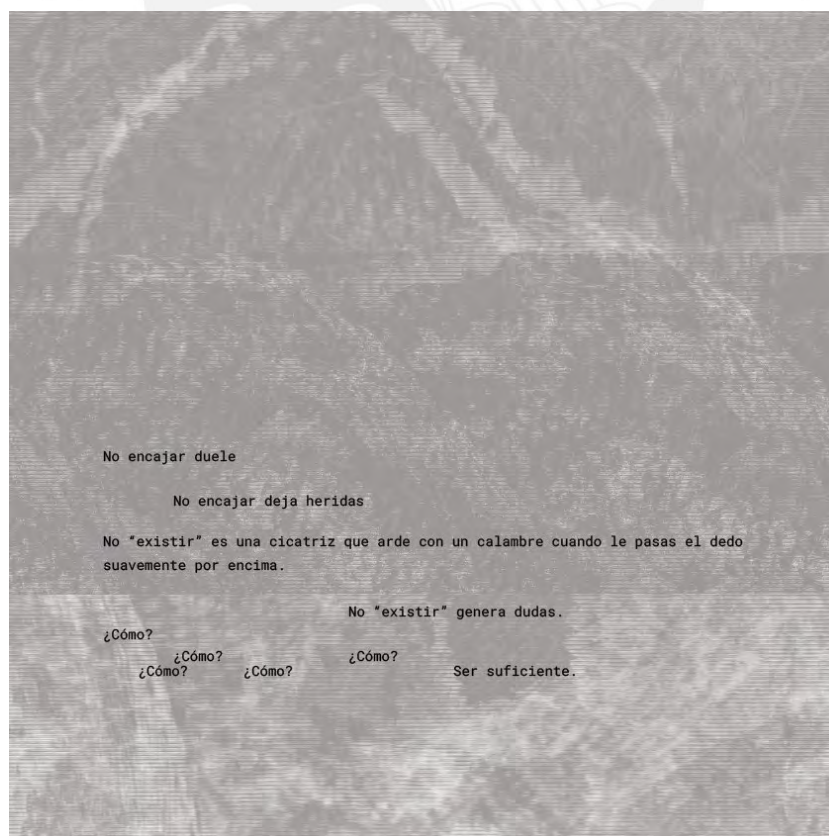


Figura 133: Imagen que fue transferida como la página 18 del libroarte.

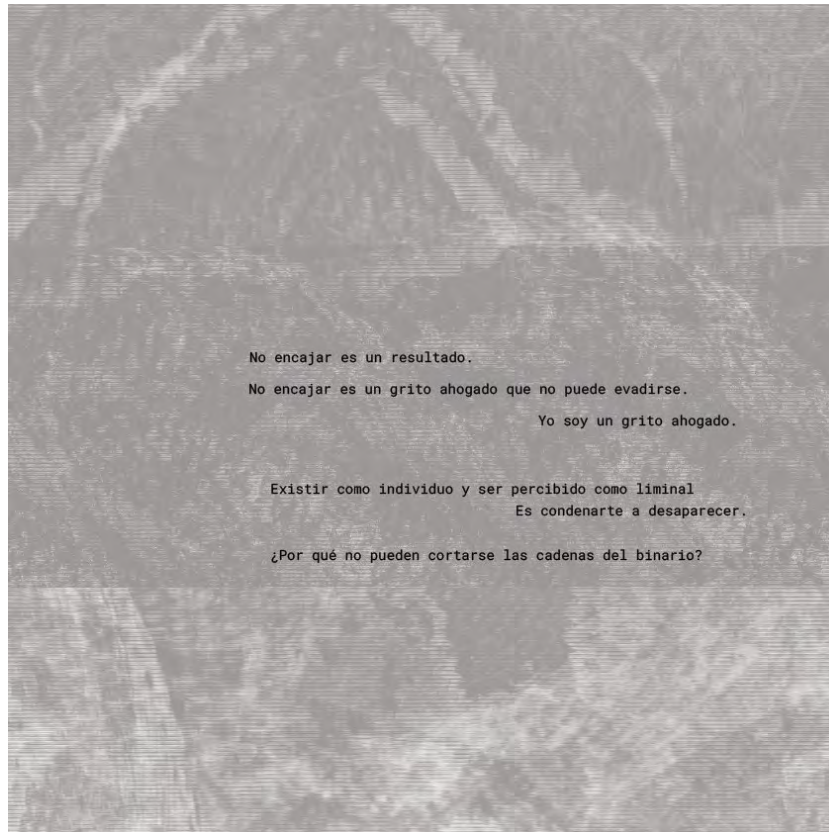


Figura 134: Imagen que fue transferida como la página 19 del libroarte.

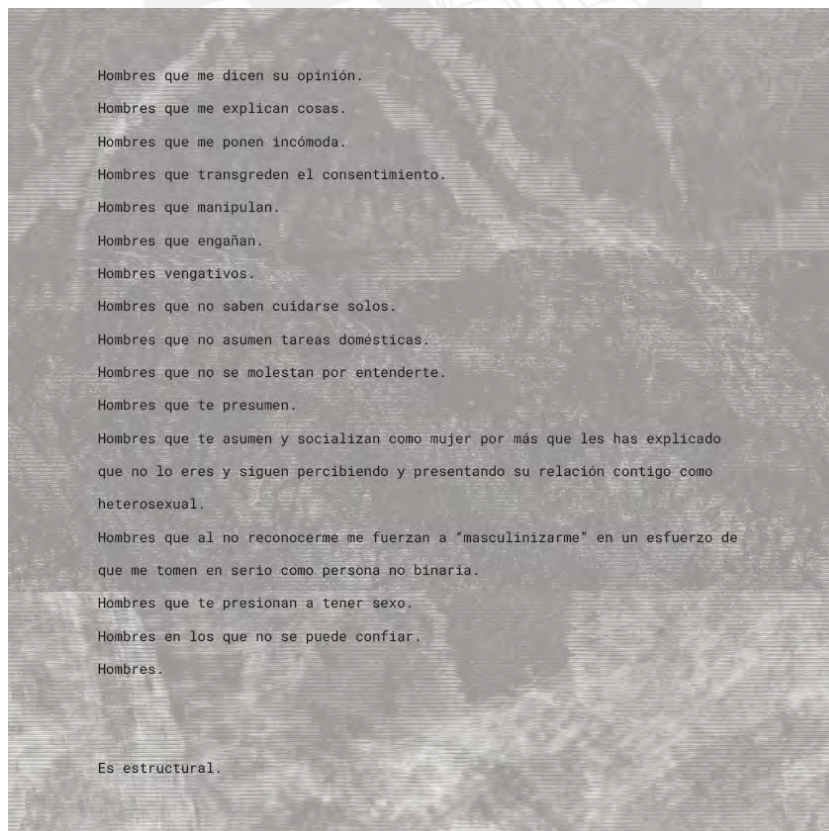


Figura 135: Imagen que fue transferida como la página 20 del libroarte.

La encuadernación se realizó utilizando ojalillos en el plástico y argollas de metal que unen las hojas. El tipo de formato escogido permite que las hojas del libro se puedan abrir y desplegar de diversas maneras, por lo que hay múltiples formas de lectura. En este sentido, esta obra es similar a XXX (Confrontar), puesto que el ensayo visual también puede ser leído en una infinidad de maneras por los espectadores según el orden que ellos decidan seguir. Si bien los textos en XXX (Interpelar) parten de mi experiencia personal, busco que el lector/espectador pueda apropiarse de la obra y reinterpretarla desde su perspectiva individual.

Los textos fueron transferidos al plástico por medio de la técnica de transfer con gel médium acrílico (la misma técnica que emplee en los paneles con imágenes “glitcheadas” en XXX (Confrontar)). Realicé dichos transfers a partir de impresiones a laser de mis textos sobre un fondo oscuro (Figura 114). Dicho fondo oscuro es en realidad el primer *glitch* que realicé, hace aproximadamente 8 años, siendo el resultado del hackeo de la imagen de una serpiente que devino tras su corrupción en una textura estática con un aura espectral. Entre las láminas de plástico coloqué papel reflejante plateado, debido a que el resultado del transfer sobrepuesto sobre dicha superficie se asemeja mucho al de un monitor de computadora (Figuras 136 a 142).

Esa imagen, por el mismo hecho de ser el resultado de la primera aproximación que tuve a la técnica del arte *glitch*, tiene un valor simbólico importante para mí, pues representa mi trayecto en esta práctica artística y mi primer abordaje teórico en torno al “error”. Asimismo, resulta relevante que la fotografía utilizada para generar esta imagen era de una serpiente. A lo largo de mi producción artística dicho animal ha representado, como símbolo, la resistencia contra el sistema patriarcal y la furia de las mujeres y las disidencias. Debido a ello, utilizar esta imagen como fondo del poemario representa el carácter desenfadado y reivindicatorio de la pieza.

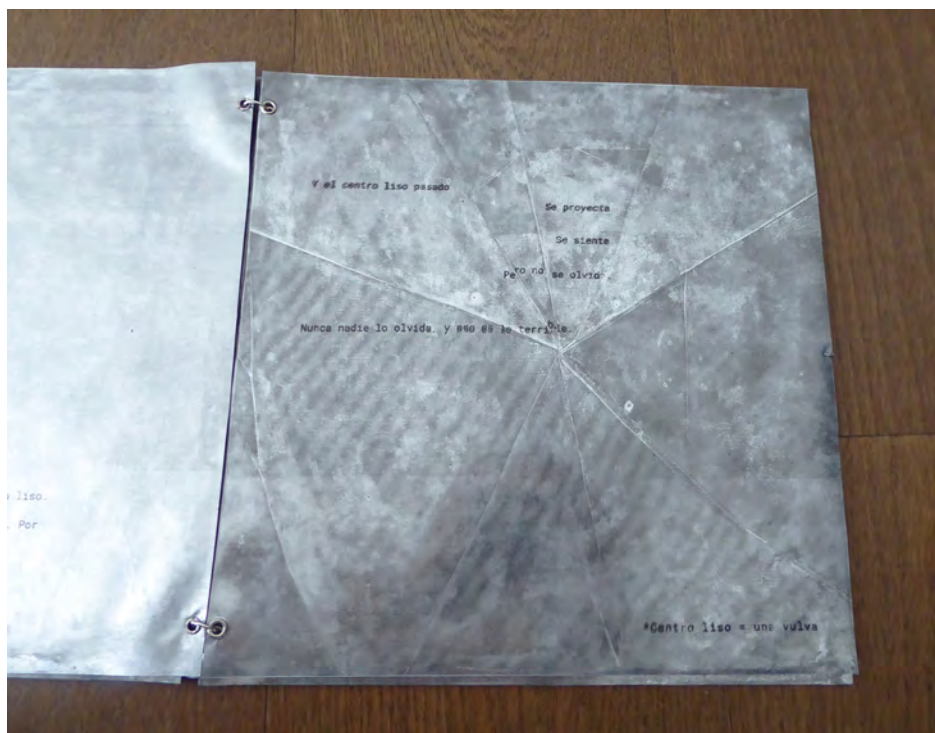


Figura 138: Detalle de una página del libroarte.

Imagen propia.



Figura 139: Detalle de una de las páginas "espejo" del libroarte.

Imagen propia.



Figura 140: Fotografía del libroarte abierto.

Imagen propia.



Figura 141: Fotografía del libroarte abierto.

Imagen propia.

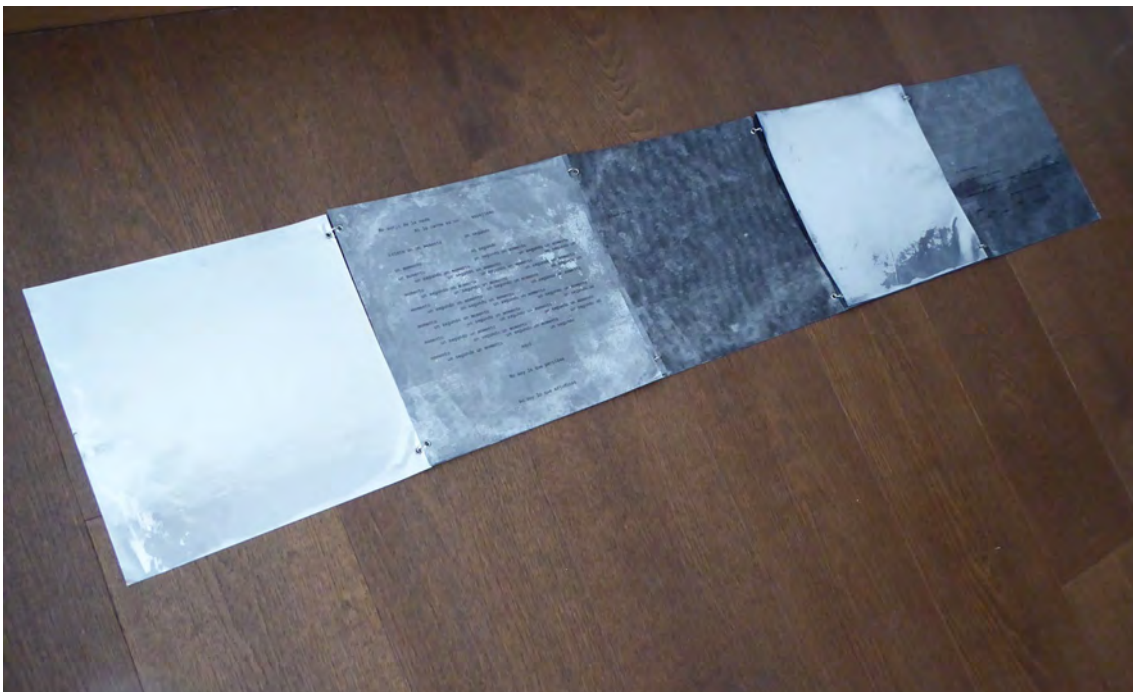


Figura 142: Fotografía del libroarte abierto.

Imagen propia.

Además, esta imagen cuenta con una textura muy particular que se asemeja mucho a la que aparece cuando se toma una fotografía digital de una pantalla encendida, con líneas diagonales que parecen estar en movimiento. Por lo tanto, los transfers resultaron en que las páginas del libro se asemejaran a pantallas de computadoras, hecho sumamente relevante al concepto de la tecnología reapropiada por las diversidades como herramienta de liberación.

También, intercaladas entre las páginas con los poemas se encuentran algunas páginas que tienen papel metálico plateado reflejante, el cuál actúa como un espejo distorsionado en el cual le espectadore puede contemplarse mientras lee, interpelando directamente a le lectore.



4.2 Montaje y Relación entre las Obras

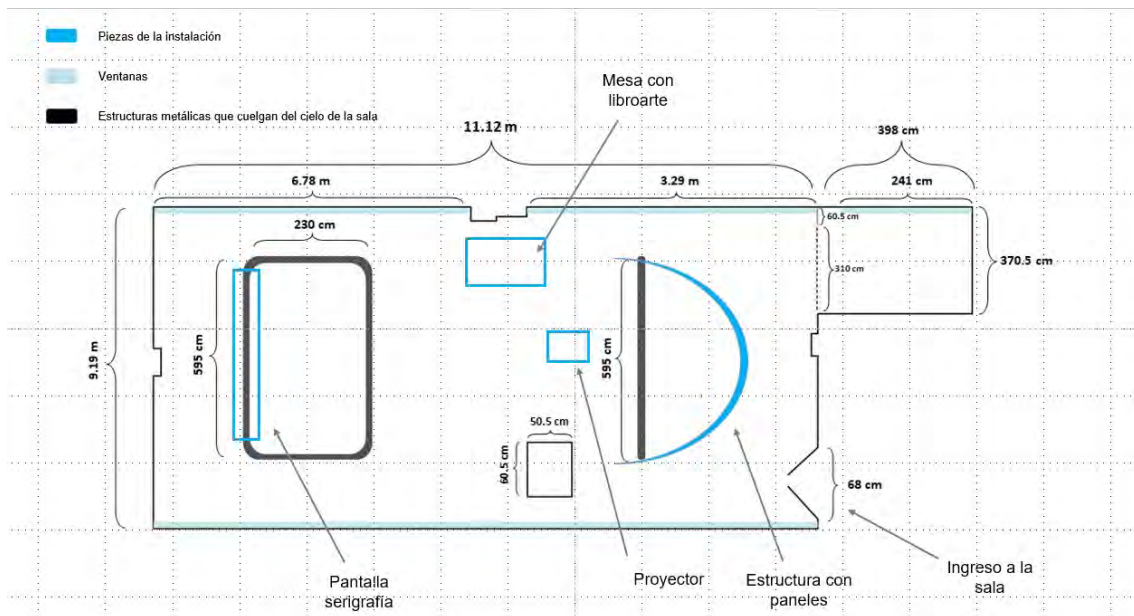


Figura 143: Diagrama del salón donde se instalarán las piezas de la muestra.

Imagen realizada por mí.

El proyecto está compuesto por tres obras que están instaladas en un mismo espacio de exposición. Dos de ellas se encuentran colgadas del techo y la otra es un libroarte colocado sobre una mesa. La distribución de las piezas puede apreciarse en la Figura 143 donde se muestra un diagrama de la instalación de las tres piezas en la sala de exposición.

El espacio está oscurecido y cada pieza cuenta con iluminación artificial. *XXX (Acuerpar)* está iluminada por la proyección que conforma parte de la instalación, mientras que *XXX (Confrontar)* y *XXX (Interpelar)* están iluminadas por luces led de color azul. Escogí este color de luz debido a que me remite a la apariencia de las pantallas de las computadoras cuando aparecen mensajes de “error” ante fallas del sistema (textos que se aparecen sobre fondos de color azul brillante) (Figura 144).

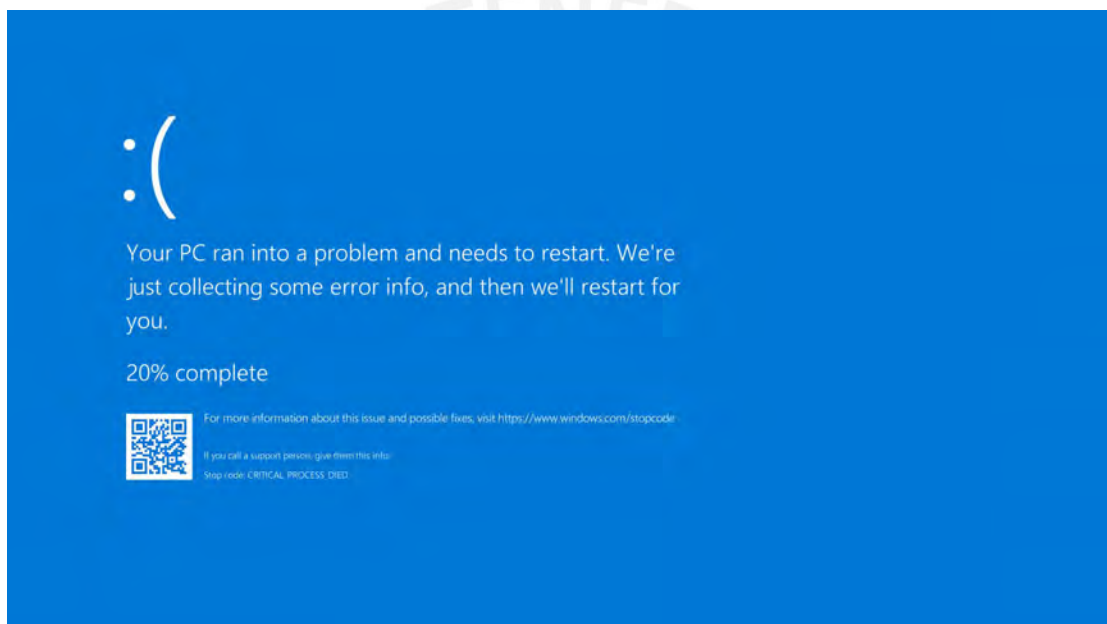


Figura 144: Imagen de la “Pantalla azul de la muerte” mostrada por una computadora Windows cuando ocurre un error de sistema.

https://es.wikipedia.org/wiki/Pantalla_azul_de_la_muerte#/media/Archivo:Bsodwindows10.png

Imagen sin derechos de autor.

La oscuridad del espacio responde a diversos motivos, el principal es que las piezas se encuentren en el mismo ambiente debido a que existe un diálogo entre ellas, y la pieza *XXX (Acuerpar)* requiere oscuridad ya que cuenta con una proyección. Por otro lado, la oscuridad en conjunto con la iluminación artificial genera un entorno íntimo donde se aísla a las piezas del espacio de exposición y las torna en el centro de atención de le espectador.

En cuanto a la distribución de las obras en el espacio de exposición, la instalación *XXX (Confrontar)* es la pieza más cercana a la puerta de ingreso a la sala, mientras que la instalación *XXX (Acuerpar)* se ubica hacia el fondo del espacio. Estas dos instalaciones están ubicadas “frente a frente”; el anverso de los paneles de *XXX (Confrontar)* y el anverso de la serigrafía de *XXX (Acuerpar)* apuntan hacia el centro de la sala. Entre ambas obras, hacia un lado de la sala se ubica una mesa sobre la cual se encuentra el libroarte *XXX (Interpelar)*.

En este sentido, se genera un espacio virtual (dentro de la sala de exposición) entre las dos instalaciones, puesto que ambas, a su manera, están compuestas por “planos” virtuales que delimitan el espacio (*XXX (Acuerpar)* por un lado con la “cortina” de serigrafía y por el otro *XXX (Confrontar)* con la “cortina” de paneles).

El recorrido que busco sugerir para le espectador, a partir del montaje y la distribución de las piezas, inicia o con *XXX(Acuerpar)*, sigue con *XXX(Confrontar)*, y termina con *XXX (Interpelar)*. Debido a que el anverso de la serigrafía de la instalación *XXX (Acuerpar)* encara la puerta de entrada de la sala, es lo primero que le espectador podrá notar al ingresar al espacio. Una vez que le espectador haya recorrido los alrededores de *XXX (Acuerpar)* puede proceder a observar la instalación *XXX (Confrontar)*, siguiendo el orden que elle decida para leer y contemplar los paneles que componen este ensayo visual. Por último, una vez que le espectador haya revisado ambas instalaciones, puede culminar su recorrido leyendo el contenido del libroarte *XXX (Interpelar)*.

El recorrido que sugiero se basa en la premisa de que le espectadore se aproxime a la muestra abordando primero la experiencia colectiva de la comunidad LGTBQ+ y luego la individual. Por ello sugiero que el inicio se dé con la obra *XXX(Acuerpar)*, cuya perspectiva es la más amplia en torno a la experiencia “colectiva” de las cuerpos e identidades queer (puesto que el video que se proyecta está basado en el registro que realicé en el día de la Marcha del Orgullo, en junio 2022, en Lima).

En segundo lugar, propongo que el recorrido siga con la instalación *XXX(Confrontar)*, la cual aborda parcialmente la experiencia colectiva (a través de los textos e imágenes de los paneles) y la personal (a través de las imágenes, *statements* y poemas visuales). Por último, sugiero que el recorrido finalice con la pieza *XXX (Interpelar)*, debido a que este libroarte contiene contenido meramente centrado en la experiencia personal.

Para sugerir este recorrido me basé en las mismas características de las obras, puesto que *XXX (Acuerpar)* de por sí llama la atención inmediatamente por contar con una proyección que contiene colores brillantes, y para lograr atraer la atención inmediata de les espectadores tuve que ubicarla “dando la cara” al ingreso de la sala, para que ellos puedan verla directamente al entrar en el espacio. En segundo lugar, *XXX (Confrontar)* llama la atención de le espectadore al contar con grandes dimensiones y colores brillantes e iridiscentes. Por último, *XXX (Interpelar)* no llama la atención de manera particular en contraste con las otras obras, puesto que es de un menor tamaño y no cuenta con colores llamativos.

A su vez, de manera simbólica, el hecho de que las dos piezas que hablan de lo colectivo rodean la pieza que habla de lo personal, simboliza que la colectividad posibilita la existencia de espacios seguros para expresar lo personal, desde el cuidado y el sentido de comunidad.

Ubiqué la obra *XXX(Confrontar)* frente a *XXX (Acuerpar)* debido a que se complementan entre sí. Por un lado, *(Acuerpar)* es una obra cuyo mensaje en sí resulta ambiguo si no

está acompañada de algún tipo explicación en torno a la procedencia del video original (antes de ser “glitcheado”) o la corrupción de la imagen utilizada para la serigrafía. En cambio, (*Confrontar*), tiene un mensaje muy conciso al ser un ensayo visual con múltiples textos e imágenes que se desplazan en torno a la temática de la muestra. En ese sentido, siento que el espectador podrá tener una apreciación más completa de (*Acuerpar*) al poder comparar el contenido de esta junto con los mensajes de (*Confrontar*). Al mismo tiempo, los paneles de (*Confrontar*) parecen ser los carteles de los manifestantes en (*Acuerpar*), elemento que señala de manera visual la conexión del contenido y el mensaje de ambas piezas.

Por otro lado, *XXX (Interpelar)* se encuentra ubicada entre las dos instalaciones debido a que, al centrarse en una experiencia individual, une temáticamente lo colectivo y lo personal trabajado a través de las otras dos piezas.

El ambiente está sonorizado por el audio de noise de la obra *XXX (Acuerpar)*, el cual entrelaza a las tres piezas. Asimismo, el audio genera un ambiente de tensión, que convoca al espectador a reflexionar en torno a las problemáticas que las piezas abordan.

5. Conclusiones

Esta tesis se basó en una investigación teórica y artística que resultó en la producción de tres obras de arte. En primer lugar, este proyecto busca cuestionar la idealización de la “naturaleza”, de los genitales, los roles reproductivos y los roles de género. Critico la idealización del sistema binario hegemónico que privilegia y mantiene en vigencia estructuras de poder que benefician principalmente a hombres heterosexuales, blancos y cis-género.

En segundo lugar, este proyecto propone la reapropiación y revalorización del concepto social del “error”. Las personas que no encajan en el estándar de lo hegemónicamente percibido como “natural”, ya sea por su cuerpo o por su identidad, son percibidas por la sociedad como “errores” o “fallas”. En respuesta a ello, planteo la reivindicación de este concepto a través del uso del *glitch*, como concepto para la reflexión (a partir de la teoría del Feminismo *Glitch*) y como herramienta de creación artística (a través del arte *glitch*).

En tercer lugar, esta tesis se plantea visibilizar a las personas intersexuales, trans (binarias y no binarias) y a la comunidad queer. Asimismo, busco criticar la discriminación, violencia y acoso a la que estos individuos se ven expuestos a consecuencia de la idealización de un orden binario y heteronormativo.

Para realizar este proyecto partí de numerosos referentes teóricos y plásticos, los cuales influenciaron mi postura crítica y la conceptualización y realización de las obras de arte que produje. En cuanto a mi postura teórica, partí del Xenofeminismo, el Feminismo Cyborg, el *Genderhacking* y el Feminismo *Glitch*. En cuanto a mis referentes artísticos, partí de las instalaciones *Power Plants* (2019) y *Hell Yeah We Fuck Die* (2016) de Hito Steyerl, la instalación *Becoming* (2022) del colectivo *foundationClass, la instalación *Untitled Installation* (2017) de Sondra Perry, la exposición *Secrets of a Girl* (2022) de Maya Man, la obra de arte de la artista *anthromorph* y el trabajo de las artistas musicales Arca y Villano Antillano.

La selección de referentes teóricos en este proyecto refleja la investigación que vengo realizando desde el inicio de mi carrera universitaria alrededor de temas de género e identidad. Asimismo, el desarrollo de las obras artísticas en esta tesis representa mis intereses estéticos y mi lenguaje plástico personal a través del uso de la composición, de los materiales y de las técnicas y herramientas de trabajo; todo ello al servicio mis objetivos de investigación y creación.

Este proyecto fue importante debido a que representa, por un lado, la conclusión de mi carrera universitaria después de múltiples años de estudios, activismo e investigación, y por otro, el inicio de un proceso personal de autodescubrimiento como individuo y artista. Llevar a cabo esta tesis me permitió definir mi lugar de enunciación como artista trans, y posicionarme con un discurso de denuncia crítico a un contexto social en el que constantemente se revictimiza a las personas que no encajan en el dualismo hegemónico de género.

Esta tesis me llevó a reflexionar en torno a la relación entre la estética de una obra y su mensaje. En la *84ª Exposición de Egresados* de la Facultad de Arte y Diseño, en el *Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP)*, expuse un fragmento de la obra *XXX (Confrontar)*, y en dos instancias personas mostraron interés por adquirir la pieza sin haber leído o visto de cerca el contenido de los paneles. Por un lado, no me sorprendió que hubiese personas interesadas en la pieza por motivos mera o principalmente estéticos, debido a que los colores y formas de los paneles llaman la atención. Por otro lado, me genero inquietud el no saber si la obra cumple su objetivo de interpelar y confrontar a los espectadores.

Esta experiencia me llevó a cuestionar el efecto que puede tener la materialidad de una obra sobre la lectura de su contenido y el impacto que ello pueda generar sobre el espectador. En un inicio llegué a contemplar la idea de que quizás las obras conceptuales debían rehusarse a cumplir con un “estándar estético” si busco que la atención del espectador se enfoque centralmente en el contenido de las piezas y no

en su materialidad. Sin embargo, llegué a la conclusión de que la materialidad de una pieza no necesariamente reduce el valor o el impacto que ella pueda tener, pero si afecta el tipo de espectador que pueda interesarse por la pieza y el tipo de lectura que elle le puede dar. En este sentido, generar piezas estéticamente llamativas puede resultar sumamente estratégico, porque puede llevar a que espectadores que de otra forma no entrarían en contacto con obras con este tipo de temáticas interactúen con las piezas.



Recomendaciones

Una oportunidad de posible desarrollo para este proyecto hacia el futuro sería abordar, desde una perspectiva interseccional, cómo otros tipos de violencia y discriminación se ejercen de manera conjunta con la transfobia, la homofobia y el machismo. Este proyecto no llega a poder abordar cómo otros tipos de violencia y opresión (como el racismo, el clasismo, la gordofobia, el capacitismo, etc.) pueden afectar transversalmente a personas de la comunidad LGBTBIQ+. La violencia no suele basarse en factores unidimensionales, sino que suele fundamentarse o verse influenciada por múltiples factores. En ese sentido, este proyecto es una primera aproximación, dentro de mis capacidades, a explorar la violencia dirigida hacia la comunidad queer y no-cis, y se reconoce como un proceso no absoluto. A futuro, al perseverar en proyectos de esta índole me gustaría colaborar con más individuos y colectivos pertenecientes a la comunidad LGBTIQ+.

Como recomendación para individuos interesados en indagar en torno a la población LGBTIQ+ en Lima y Callao, las problemáticas que sufren sus miembros y la resistencia y organización en torno a ello sugiero acudir tanto a organizaciones no gubernamentales, organizaciones de base y colectivas. Como punto de partida, en cuanto a organizaciones no gubernamentales locales, recomiendo a *Féminas Perú*²⁴, *Casa Trans de Lima Este*²⁵, *Presente*²⁶, *Más Igualdad*²⁷ y *Promsex*²⁸ En cuanto

²⁴ Acceso al perfil de Instagram de *Féminas Perú*:

<https://www.instagram.com/feminasperu/>

²⁵ Acceso al perfil de Instagram de *Casa Trans de Lima Este*:

<https://www.instagram.com/casatranslimaeste/>

²⁶ Acceso a la página web de *Presente*:

<https://presente.pe/>

²⁷ Acceso a la página web de *Más Igualdad*:

<https://www.masigualdad.pe>

²⁸ Acceso al perfil de Instagram de *Promsex*:

<https://www.instagram.com/promsexcomunica/>

a agrupaciones y colectivas recomiendo a *Fraternidad Trans Masculina Perú*²⁹, *Diversidades Trans Masculinas*³⁰, *Fuerza NB*³¹, *Movimiento LGTBIQ+ Callao*³², *Asociación Peruana de Personas Intersexuales*³³ y la *Asamblea de Mujeres Trans de la Región Callao*³⁴. Por último, en cuanto a organizaciones internacionales no gubernamentales recomiendo a *Amnistía Internacional Perú*³⁵ y su grupo de trabajo *Diversxs*³⁶ e *IDEA Internacional*³⁷.

Como recomendación a futuros investigadores desde las artes en torno a temáticas cyberfeministas queer sugiero la visita y uso del repositorio virtual *Cyberfeminism Index*³⁸ facilitado por Mindy Seu, el cual reúne numerosos y diversos recursos de textos, webs,

²⁹ Acceso al perfil de Instagram de *Fraternidad Trans Masculina Perú*:

<https://www.instagram.com/ftmperu/>

³⁰ Acceso al perfil de Instagram de *Diversidades Trans Masculinas*:

<https://www.instagram.com/diversidadestm/>

³¹ Acceso al perfil de Instagram de *Fuerza NB*:

<https://www.instagram.com/fuerzanb/>

³² Acceso al perfil de Instagram de *Movimiento LGTBIQ+ Callao*:

<https://www.instagram.com/movlgtbiqcallao/>

³³ Acceso al perfil de Instagram de la *Asociación Peruana de Personas Intersexuales*:

<https://www.instagram.com/peru.intersex/>

Acceso a la página web de la *Asociación Peruana de Personas Intersexuales*:

<https://peruintersex.org/>

³⁴ Acceso al perfil de Instagram de la *Asamblea de Mujeres Trans de la Región Callao*:

<https://www.instagram.com/asambleademujerestranscallao/>

³⁵ Acceso al perfil de Instagram de *Amnistía Internacional Perú*:

<https://www.instagram.com/amnistiaperu/>

³⁶ Acceso al perfil de Instagram de *Diversxs*:

<https://www.instagram.com/lgbtiqdiversxs/>

³⁷ Acceso al perfil de Instagram de *IDEA Internacional Perú*:

https://www.instagram.com/idea_int_peru/

³⁸ Acceso a la página web del *Cyber Feminism Index*:

<https://cyberfeminismindex.com/>

contenido audiovisual, etc. Asimismo, recomiendo el repositorio online de la colectiva Laboria Cuboniks³⁹ el cual reúne numerosos textos en torno al Xenofeminismo.



³⁹ Acceso al repositorio de Laboria Cuboniks en su página web:

<https://laboriacuboniks.net/resources/>

Referencias Bibliográficas

- Amnistía Internacional Perú [@amnistiaperu]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/amnistiaperu/>
- anthromorph. (2019). *Unity*. anthromorph. Recuperado 13 de abril de 2023, de <https://www.anthr0morph.com/unity>
- Arca. [Arca]. (2021, noviembre 3). *Arca - Prada/Rakata* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NL-tvd8jeBc>
- Art Gallery of Ontario. (2019, 22 octubre). *Hell yeah, Hito Steyerl is here! | Art Gallery of Ontario*. Recuperado 13 de abril de 2023, de <https://ago.ca/agoinsider/hell-yeah-hito-steyerl-here>
- Asamblea de Mujeres Trans de la Región Callao [@asambleademujerestranscallao]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/asambleademujerestranscallao/>
- Asociación Peruana de Personas Intersexuales. (s.f.). Asociación Peruana de Personas Intersexuales. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://peruintersex.org/>
- Bizarrap. (2022, 8 junio). *VILLANO ANTILLANO || BZRP Music Sessions #51* [Vídeo]. YouTube. Recuperado 10 de abril de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=wwz97-INPH8>
- Bizarrap, & Villano Antillano. (2022). Villano Antillano: Bzrp Music Sessions, Vol. 51 [Canción]. En *Villano Antillano: Bzrp Music Sessions, Vol. 51*. DALE PLAY Records.

Casa Trans de Lima Este [@casatranslimaeste]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/casatranslimaeste/>

Carpenter Center for Visual Arts. (2017). *We Just Fit, You and I*. Recuperado 13 de abril de 2023, de <https://carpenter.center/program/we-just-fit-you-and-i>

Cyberfeminism Index. (s.f.). Cyberfeminism Index. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://cyberfeminismindex.com/>

Diversidades Trans Masculinas [@diversidadestm]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/diversidadestm/>

Diversxs. [@lgbtiqdiversxs]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/lgbtiqdiversxs/>

Fausto-Sterling, A. (2000). *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad* (Primera ed.) (A. García Leal, Trans.). Barcelona: Melusina.

Féminas Perú [@feminasperu]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/feminasperu/>

*foundationClass. (2022). *foundationClass*collective // documenta fifteen. Recuperado 13 de abril de 2021, de <http://foundationclass.org/fccd15/>

Fraternidad Trans Masculina Perú [@ftmperu]. (s.f.). Publicaciones (perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023 de <https://www.instagram.com/ftmperu/>

Fuerza NB [@fuerzanb]. (s.f.). Publicaciones (perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023 de <https://www.instagram.com/fuerzanb/>

Fusco, C. (2011). *La otra historia del performance*. En T. Diana, & M. A. Fuentes, *Estudios Avanzados de Performance* (págs. 305-342). Nueva York: Fondo de Cultura Económica.

Fusco, C., & Heredia, P. (Dirección). (1992). *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey* [Película].

Glitch Artists Collective. (s.f.). *Glitch Artists Collective* [Grupo de Facebook]. Facebook. Recuperado el 11 de abril de 2023 de <https://www.facebook.com/glitchartistscollective/>

Haraway, D. (1991). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century*. In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Routledge.

Hester, H. (2018). *Xenofeminismo: Tecnologías de género y políticas de reproducción* (H. Salas, Trans.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Heyman, F. (2021). *Arca – Prada / Rakata*. Frederik Heyman. Recuperado el 13 de abril de 2023, de <https://frederikheyman.com/Arca-Prada-Rakata>

Hito Steyerl, *Hell Yeah We Fuck Die*, 2016. (2016). Esther Schipper. Recuperado el 13 de abril de 2023, de <https://www.estherschipper.com/artists/102-the-work-of-hito-steyerl/works/17907/>

IDEA Internacional Perú [@https://www.instagram.com/idea_int_peru/]. (s.f.). Publicaciones (perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023 de https://www.instagram.com/idea_int_peru/

Laboria Cuboniks. (2015). *Xenofeminismo: Una política por la alienación*. <https://laboriacuboniks.net/manifesto/xenofeminismo-una-politica-por-la-alienacion/>

Laboria Cuboniks. (s. f.). Resources | Laboria Cuboniks. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://laboriacuboniks.net/resources/>

Letsglitchit aka Dawnia Darkstone. (s.f.). Letsglitchit aka Dawnia Darkstone. Recuperado 11 de abril de 2023, de <https://lets glitchit.com/>

Man, M. (2022a). *Maya Man: Secrets From a Girl*. Recuperado 13 de abril de 2023, de <https://mayaontheinter.net/secretsfromagirl>

Man, M. (2022b). *Secrets From a Girl*. Maya on the Internet. Recuperado 13 de abril de 2023, de <https://mayaontheinter.net/index/projects/secrets-from-a-girl>

Más Igualdad Perú. (s.f.). *Más Igualdad Perú*. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.masigualdad.pe>

Menkman, R. (2006-2011). *The glitch moment(um)*. Amsterdam: Geert Lovink and Sabine Niederer. Recuperado de https://networkcultures.org/uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf

- Movimiento LGTBIQ+ Callao [@movlgtbiqcallao]. (s.f.). Publicaciones (perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023 de <https://www.instagram.com/movlgtbiqcallao/>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications - Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- No Tengo Miedo (Colectivo NTM). (2017). NUESTRA VOZ PERSISTE: DIAGNÓSTICO DE LA SITUACIÓN DE PERSONAS LESBIANAS, GAYS, BISEXUALES, TRANSGÉNERO, INTERSEXUALES Y QUEER EN EL PERÚ (1.a ed.) [Publicación Electrónica]. No Tengo Miedo & IDEA Internacional. <https://www.idea.int/sites/default/files/publications/nuestra-vos-persiste.pdf> (Publicado originalmente el 2016)
- Luján, E. (2023, 21 junio). Crímenes de odio: al menos 7 mujeres trans fueron asesinadas en lo que va del 2023. *infobae*. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.infobae.com/peru/2023/06/21/crimenes-de-odio-al-menos-7-mujeres-trans-fueron-asesinadas-en-lo-que-va-del-2023/>
- Perry, S. (s.f.). *Untitled installation for the exhibition We Just Fit, You and I — sondra perry*. Sondra Perry. Recuperado 5 de abril de 2023, de <https://sondraperry.com/Untitled-installation-for-the-exhibition-We-Just-Fit-You-and-I>
- Perú Intersex [@peru.intersex]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/peru.intersex/>

Preciado, P. B. (2020). *Testo Yonki: Sexo, drogas Y Biopolítica*. Barcelona, Cataluña: Editorial Anagrama.

Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona, Cataluña: Editorial Anagrama.

Presente.pe. (2023, 15 junio). *Presente - ONG LGBTIQ+ en Perú*. Presente. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://presente.pe/>

Promsex [@promsexcomunica]. (s.f.). Publicaciones (Perfil de Instagram). Instagram. Recuperado 26 de junio de 2023, de <https://www.instagram.com/promsexcomunica/>

Ptazeta, & Villano Antillano. (2022). *Mujerón* [Canción]. En *Mujerón*. Interscope Records.

PtazetaVEVO. (2022, 17 agosto). *Ptazeta, Villano Antillano - Mujerón* [Video]. YouTube. Recuperado 11 de abril de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=drmsUMLqN9k>

Real Academia Española. (s.f.). Error. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 09 de junio de 2022, de <https://dle.rae.es/error?m=form>

Russell, L. (2020). *Glitch feminism: A manifesto*. London: Verso.

ScreenSaverWorld NFT. (2021, 24 julio). *Zone of the Renders*.

ScreenSaverWorld NFT. Recuperado 12 de abril de 2021, de <https://www.screensaver.world/object/3282>

seLecTV. (2016, 20 octubre). *32ª Bienal de São Paulo - Hito Steyerl* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IPccNicO1wc>

- Seminario de Filosofía Interfacultades PUJ. (2019, diciembre 5). *Donna Haraway - Cyborg feminismo* [Video]. Youtube. Relatora: Forero, Marcela. <https://youtu.be/dR-JJITJlyM>
- Serpentine Galleries. (2019). *Hito Steyerl: Power Plants*. Recuperado 13 de abril de 2023, de <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/hito-steyerl-power-plants/>
- Taylor, S. R. (2018). *The Body is not an apology: A guide to radical self-love*. Berrett-Koehler, Incorporated.
- Vágnerová, L. (2016). *Sirens/Cyborgs: Sound Technologies and the Musical Body* (Tesis doctoral). Columbia University. doi: <https://doi.org/10.7916/D81V5F1P>
- VernissageTV. (2017, 20 junio). *Hito Steyerl: HellYeahWeFuckDie* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sWw7CPczmU0>
- Villano Antillano, & Ana Macho. (2021). *Muñeca* [Canción]. En *Muñeca*. La Buena Fortuna Music LLC.
- We Just Fit, You and I* - Carpenter Center For Visual Arts. (s. f.). Carpenter Center for Visual Arts. <https://carpenter.center/program/we-just-fit-you-and-i>
- Pow, W. (2021). A Trans Historiography of Glitches and Errors. *Feminist Media Histories*, 7(1), 197–230. <https://doi.org/10.1525/fmh.2021.7.1.197>

Anexo 1

Figura 145: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.
Instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 146: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.
Instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 147: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 148: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 149 & 150: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 151: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 152: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.

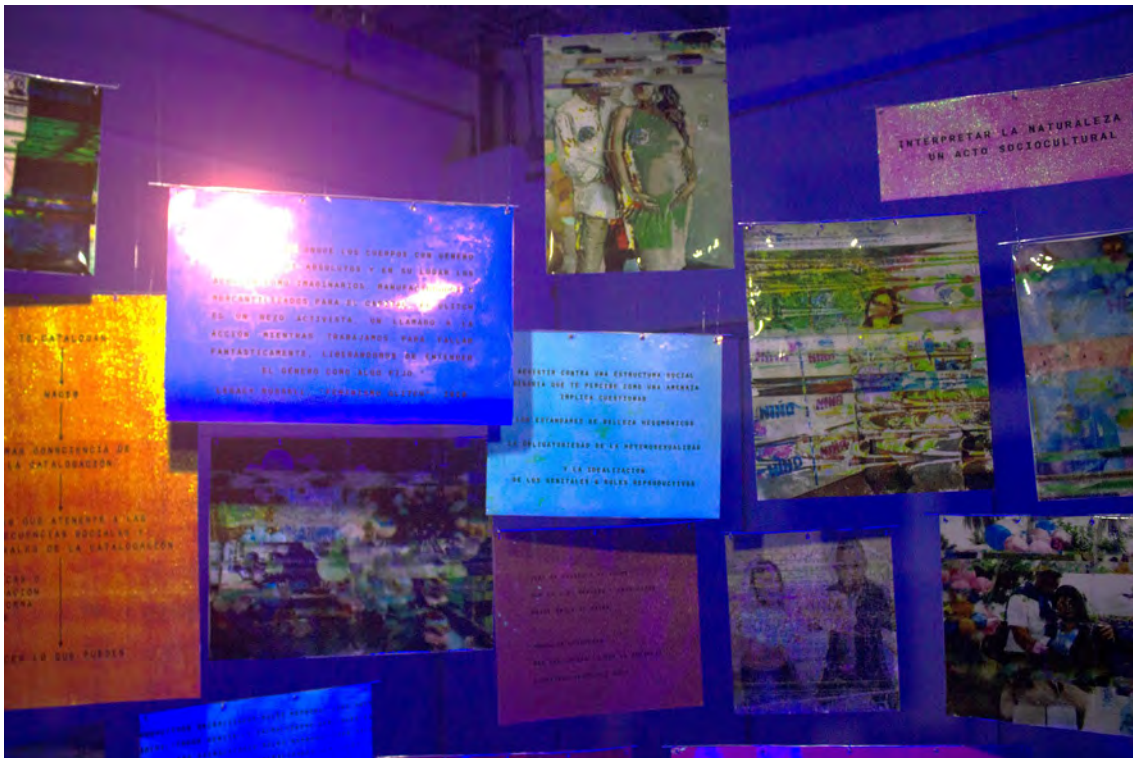


Figura 153: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 154: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 155: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 156: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.

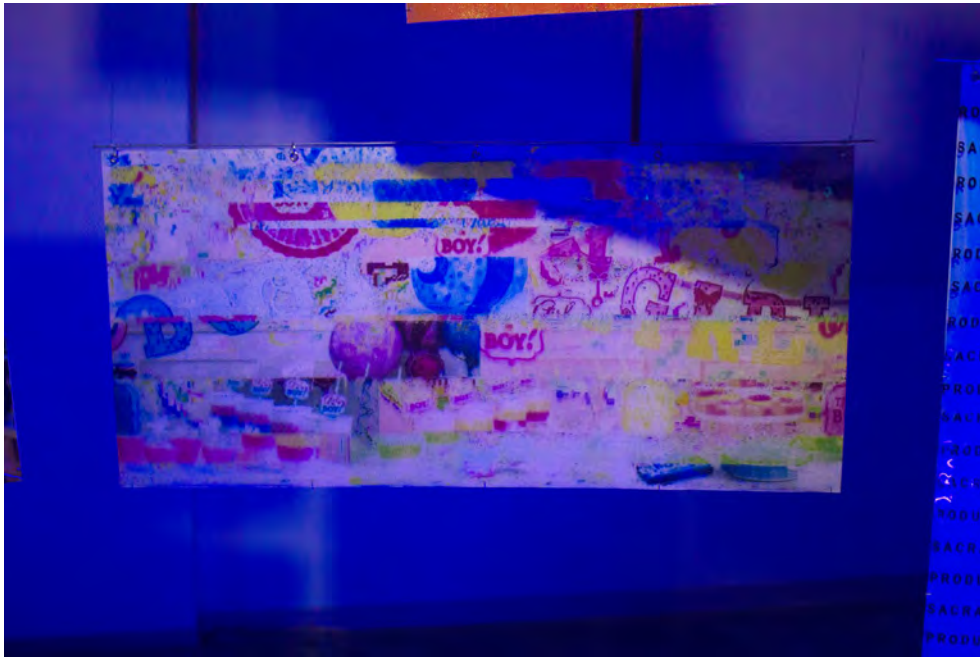


Figura 157: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.

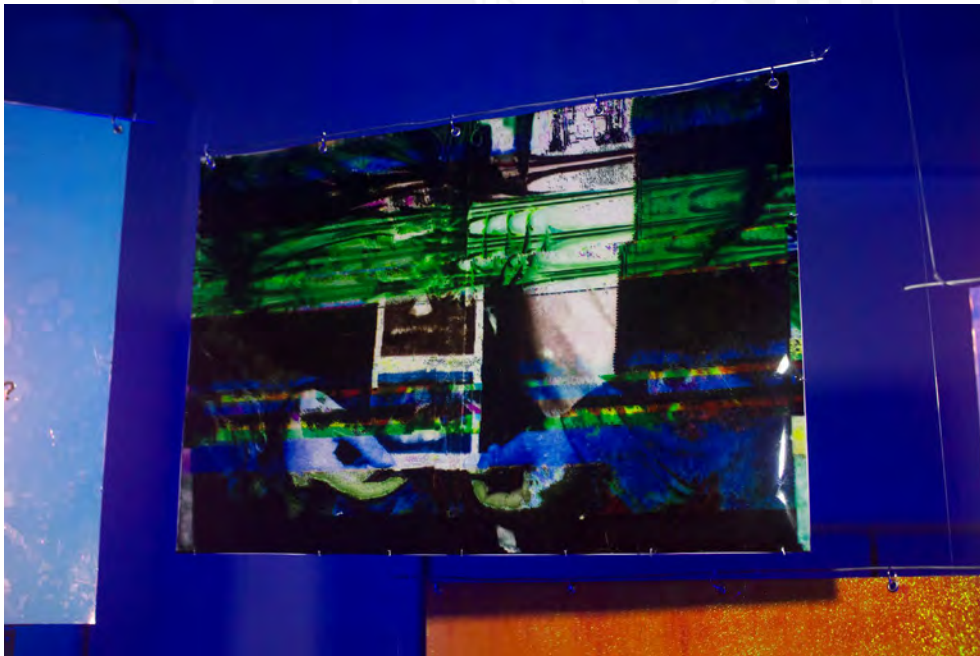


Figura 158: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 159 & 160: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imágenes de paneles en la instalación XXX (*Confrontar*). Imágenes propias.



Figura 161: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 162: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.

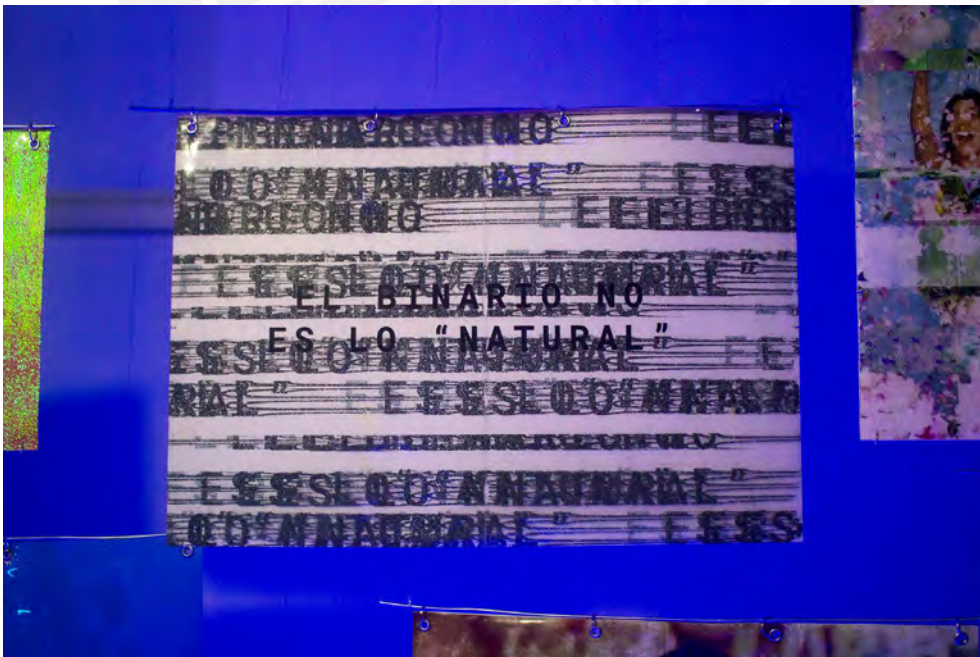


Figura 163: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.

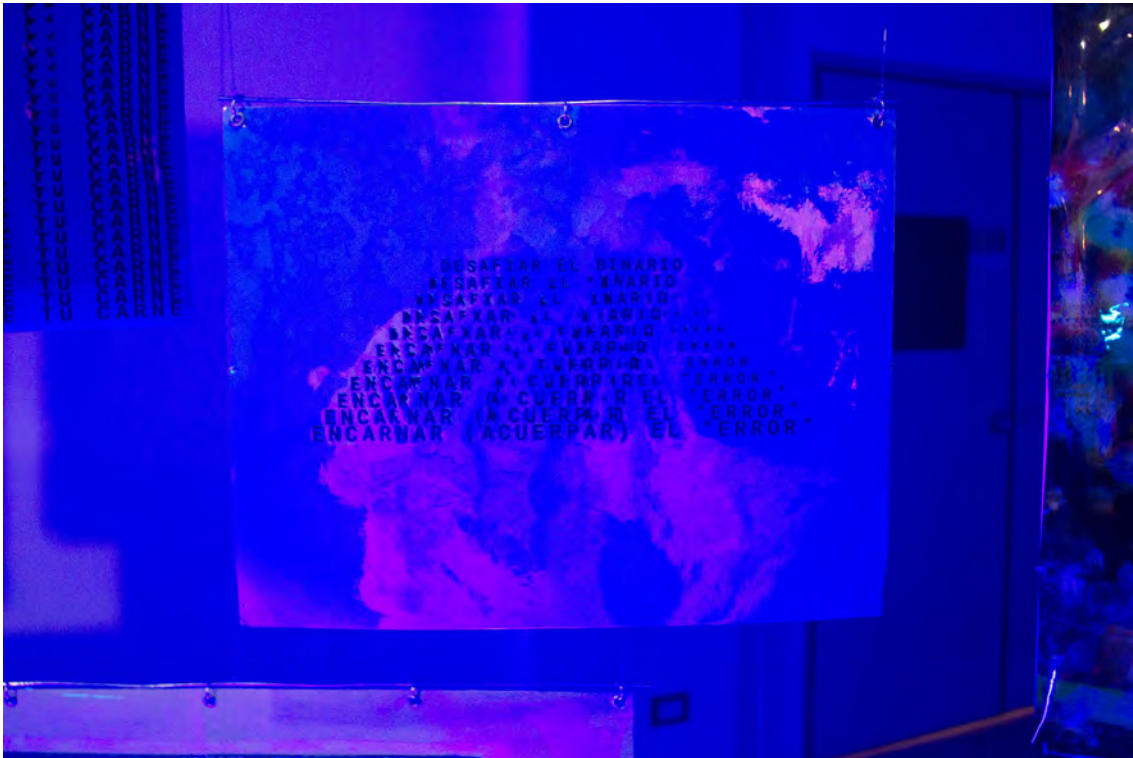


Figura 164: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 165: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.

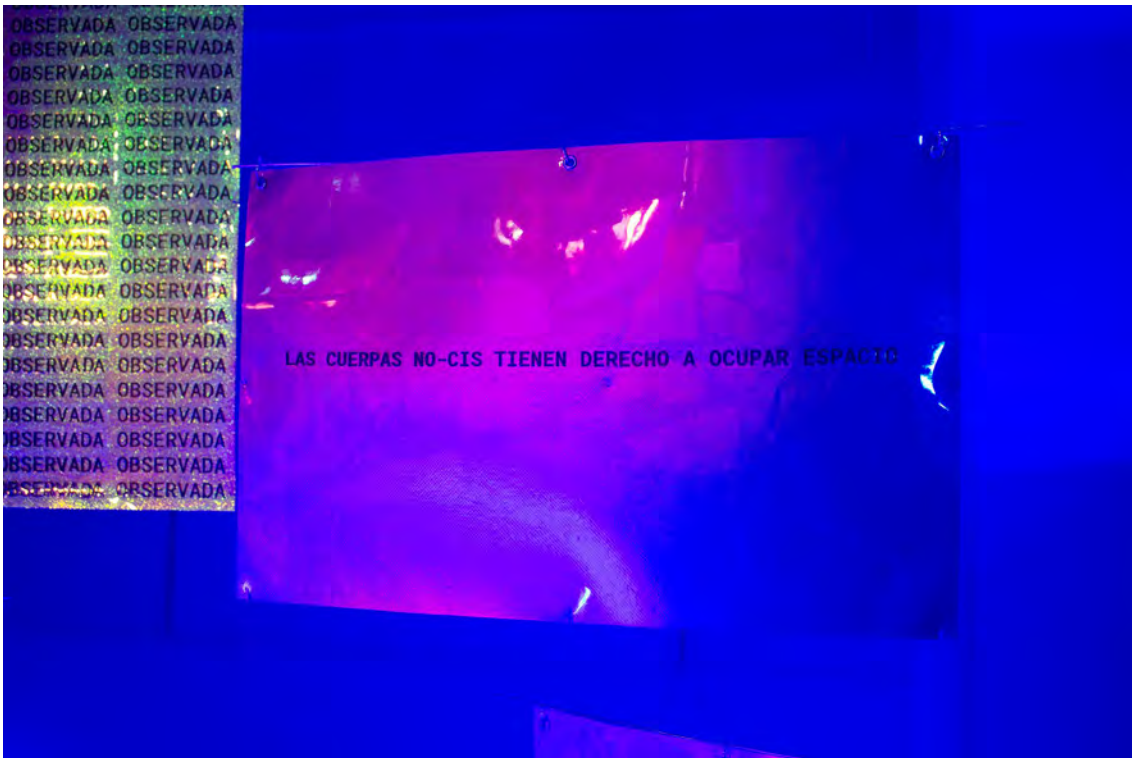


Figura 166: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de un panel en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 167: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 168: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 169: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 170: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 171: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada en la instalación XXX (*Confrontar*). Imagen propia.



Figura 172: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 173: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.

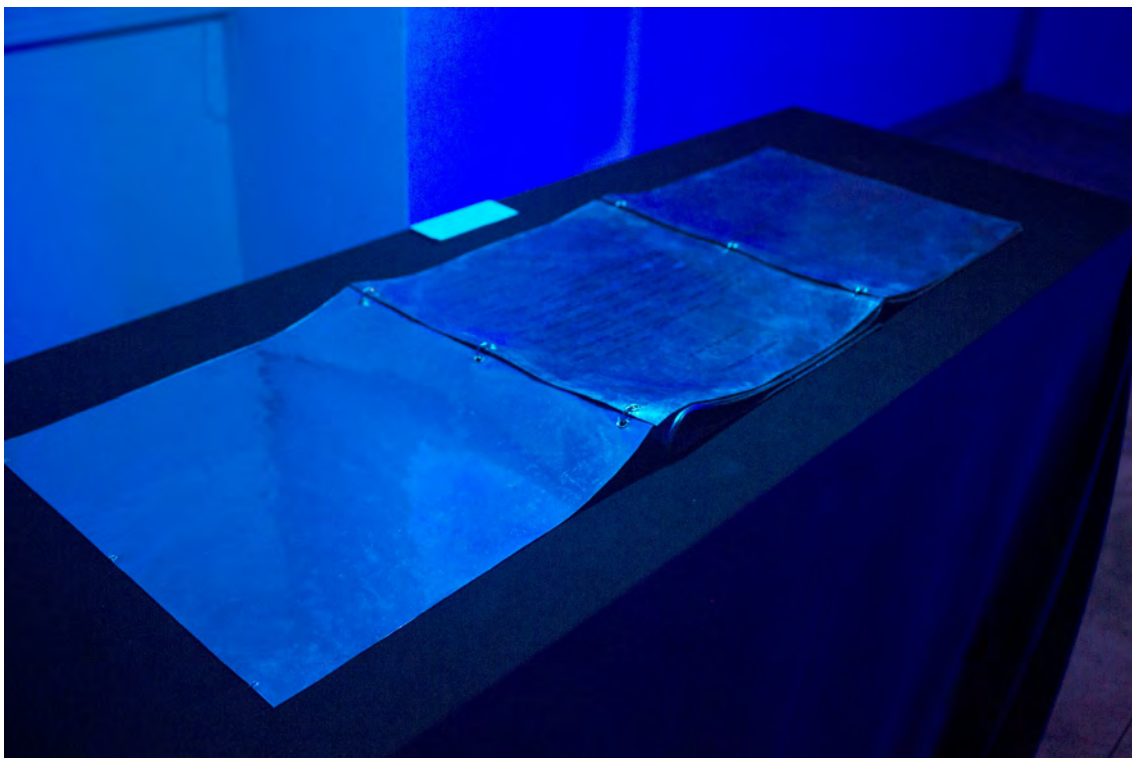


Figura 174: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.

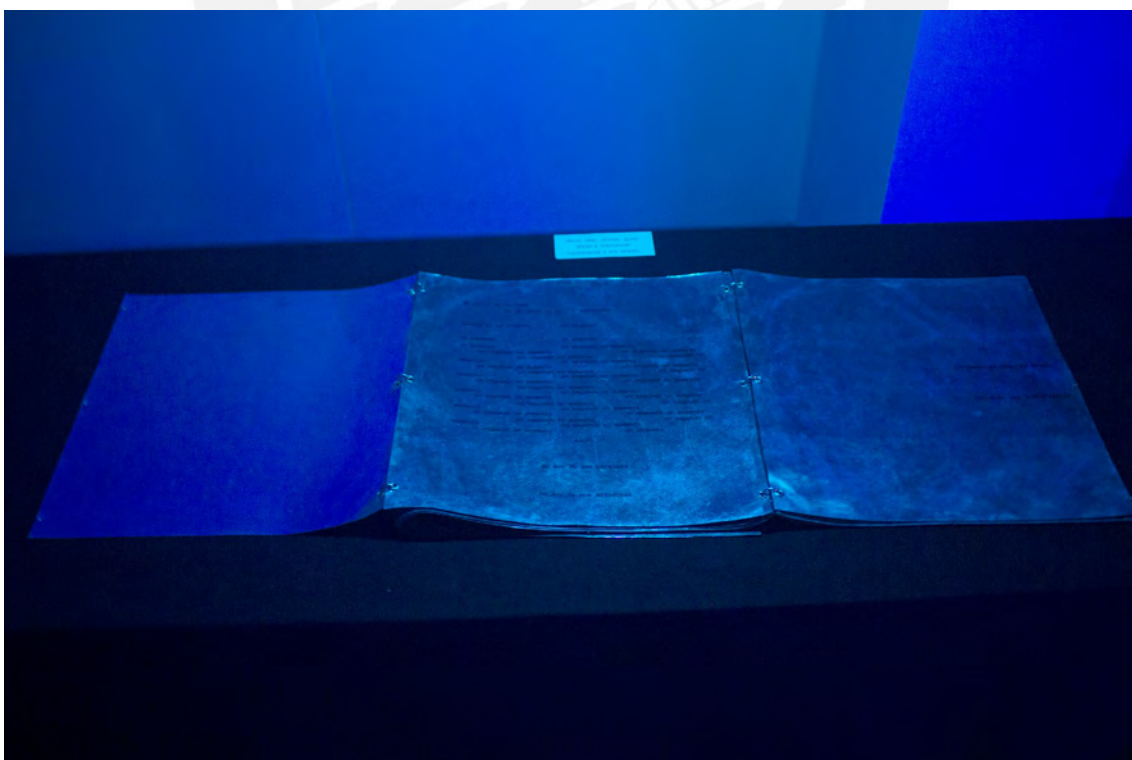


Figura 175: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 176: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Detalle de la instalación del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.

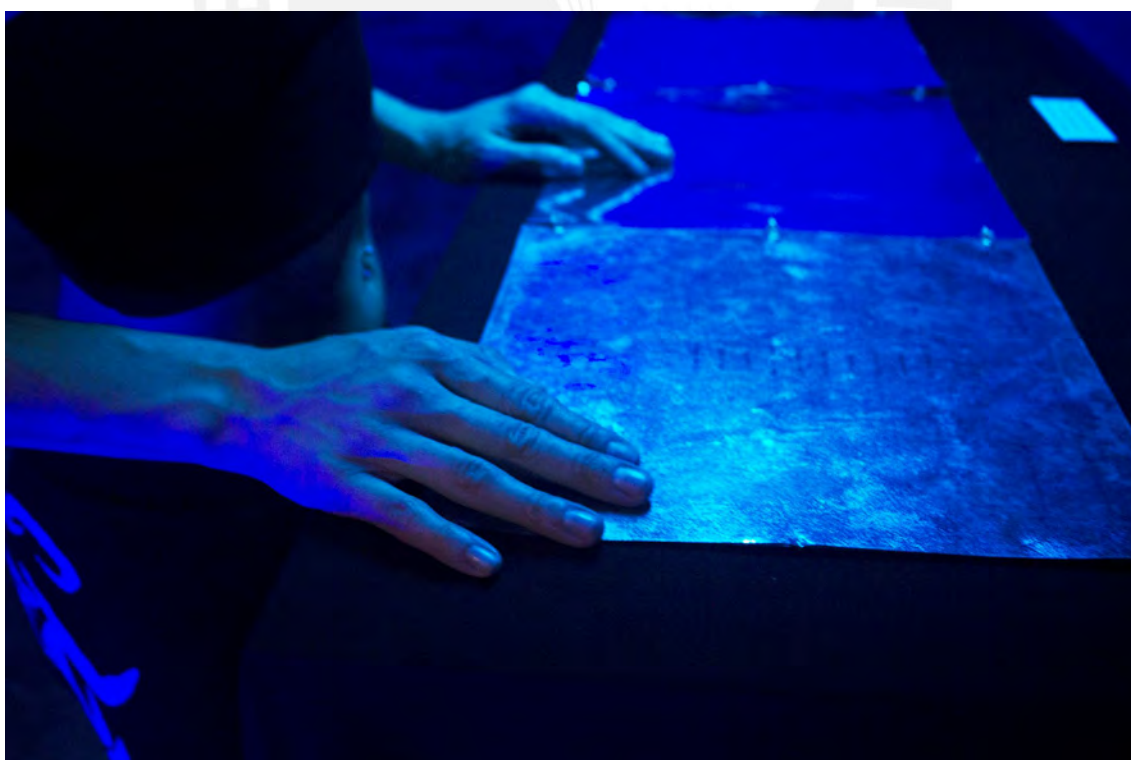


Figura 177: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.

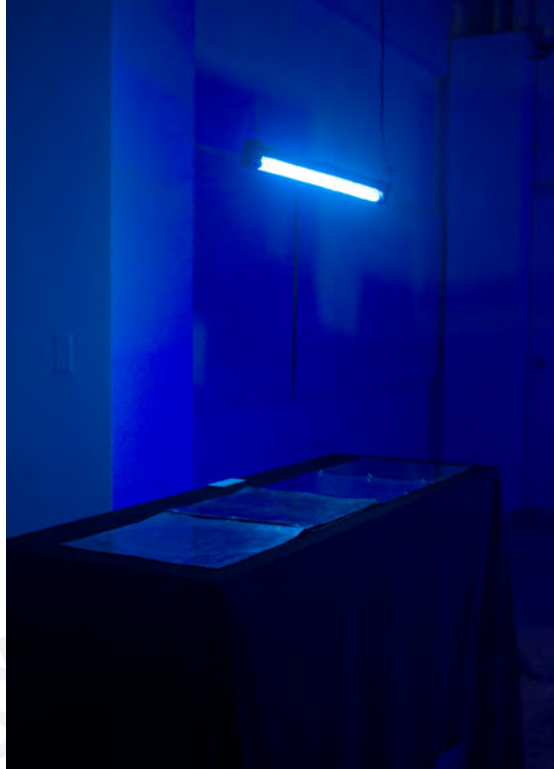


Figura 178: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 179: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada frente al libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 180: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada frente al libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 181: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada frente al libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 182: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación *XXX (Acuerpar)*. Imagen propia.



Figura 183: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de detalle de la instalación *XXX (Acuerpar)*. Imagen propia.



Figura 184: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de detalle de la instalación XXX (*Acuerpar*). Imagen propia.

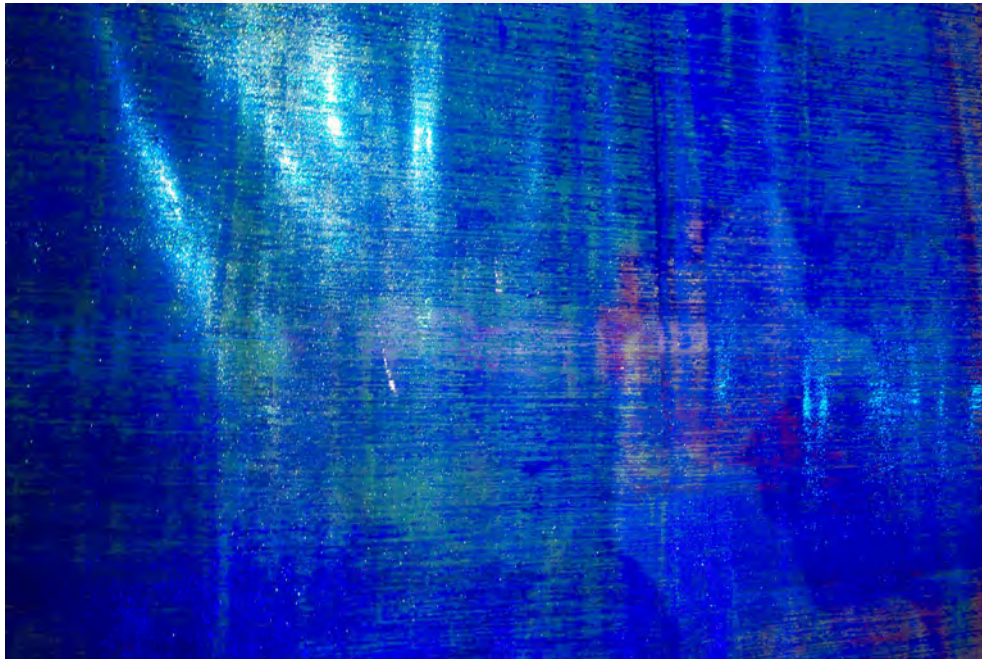


Figura 185: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de detalle de la instalación XXX (*Acuerpar*). Imagen propia.



Figura 186: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada frente a la instalación XXX (*Acuerpar*). Imagen propia.



Figura 187: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de una visita guiada frente a la instalación XXX (*Acuerpar*). Imagen propia.



Figura 188: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación *XXX (Acuerpar)* por detrás. Imagen propia.

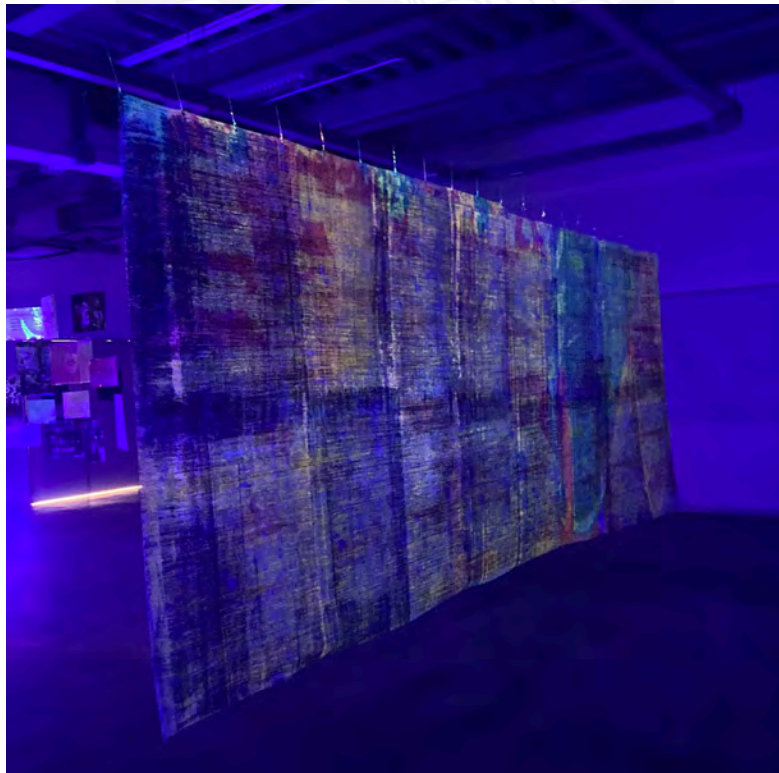


Figura 189: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación *XXX (Acuerpar)* por detrás. Imagen propia.

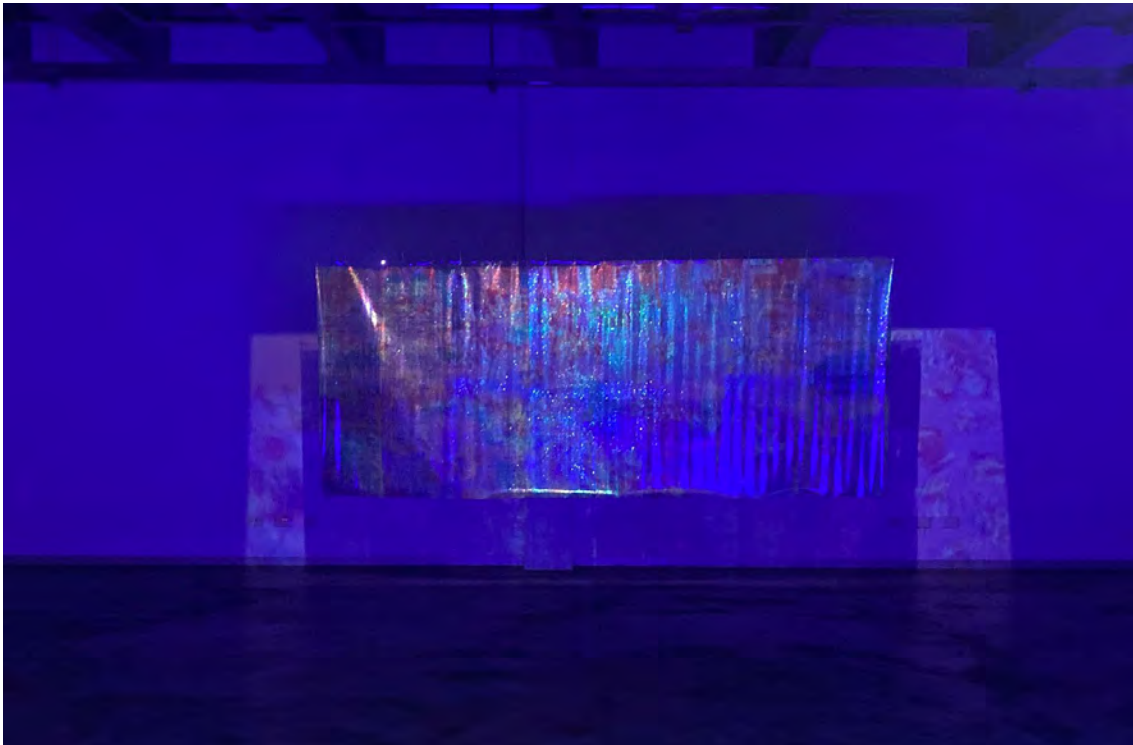


Figura 190: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación *XXX (Acuerpar)*. Imagen propia.

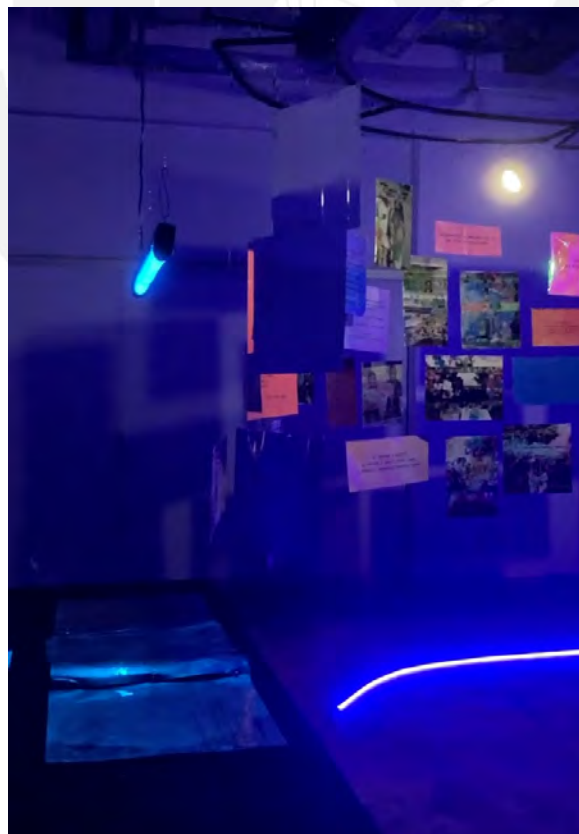


Figura 191: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación *XXX (Confrontar)* y *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 192: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Acuerpar*) en una visita guiada con la luz prendida.

Imagen propia.



Figura 193: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Acuerpar*) en una visita guiada con la luz prendida.

Imagen propia.



Figura 194: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Acuerpar*) en una visita guiada con la luz prendida.

Imagen propia.



Figura 195: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Acuerpar*) con la luz prendida. Imagen propia.



Figura 196: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Acuerpar*) con la luz prendida. Imagen propia.



Figura 197: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.

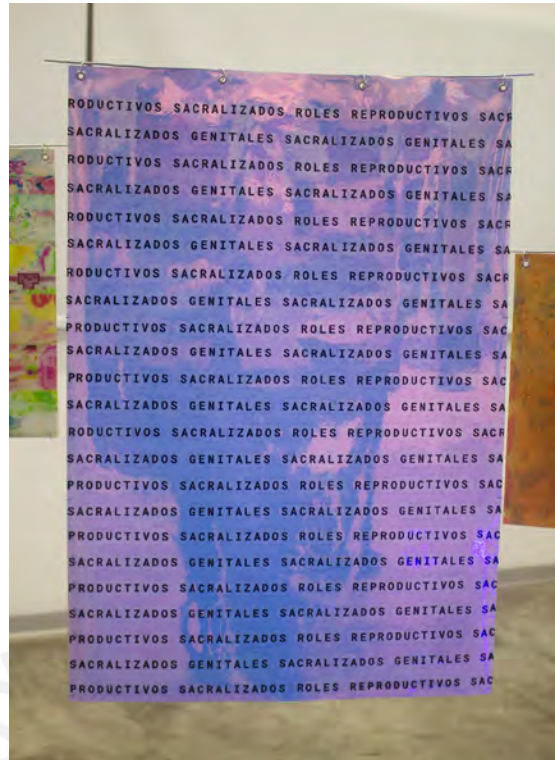


Figura 198: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.



Figura 199: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.

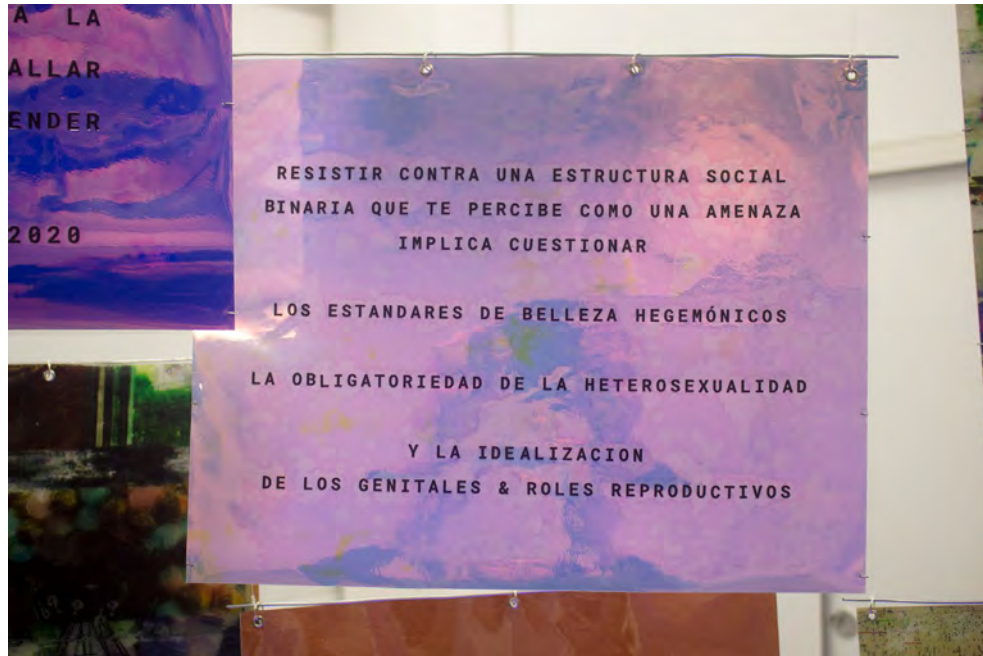


Figura 200: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.

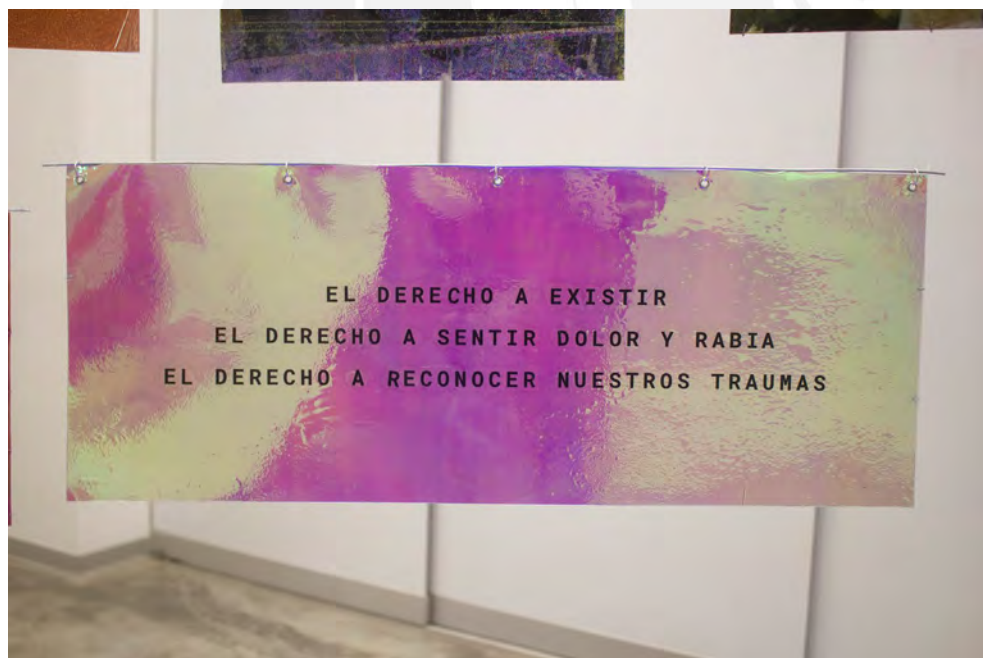


Figura 201: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.



Figura 202: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.



Figura 203: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de panel en la instalación XXX (*Confrontar*) con la luz prendida. Imagen propia.



Figura 204: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen del libroarte XXX (*Interpelar*). Imagen propia.

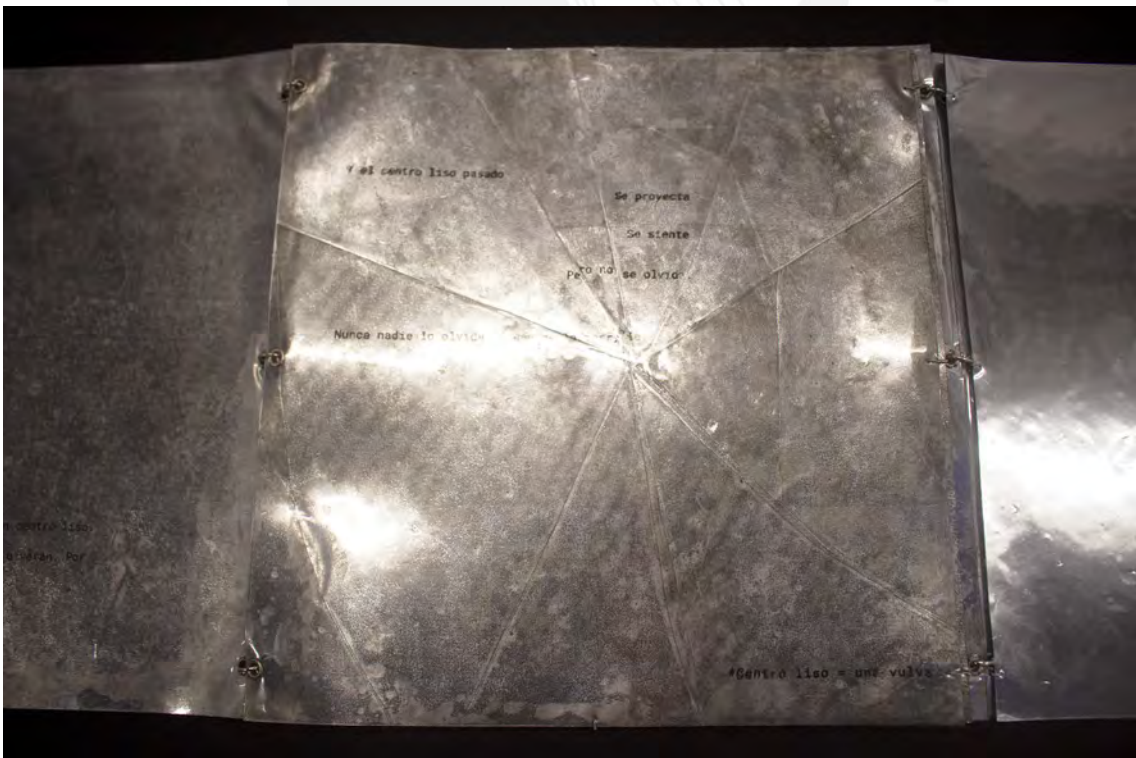


Figura 205: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de detalle del libroarte XXX (*Interpelar*). Imagen propia.

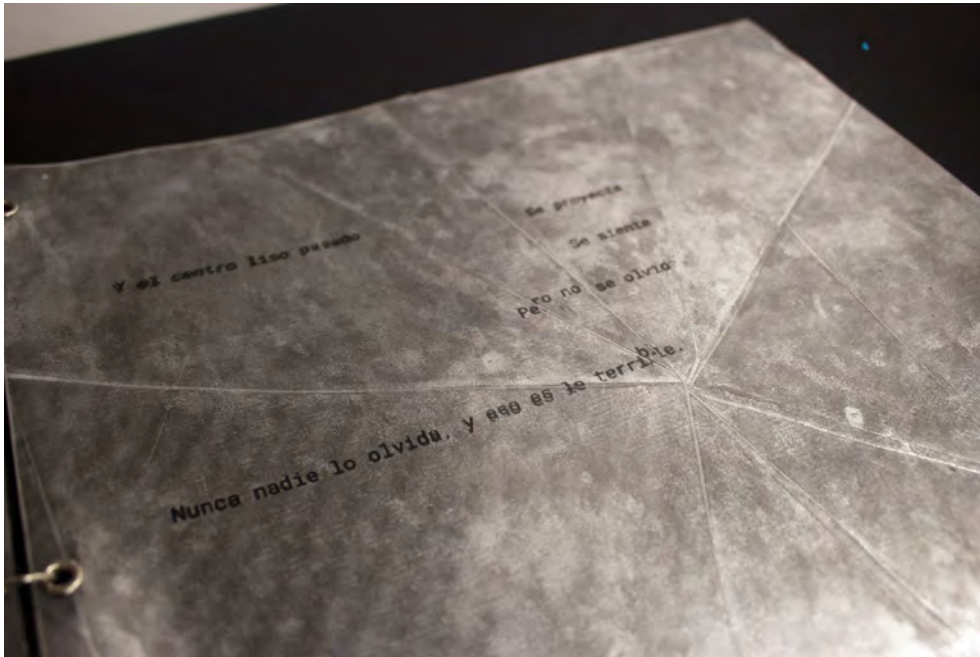


Figura 206: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.
Imagen de detalle del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.

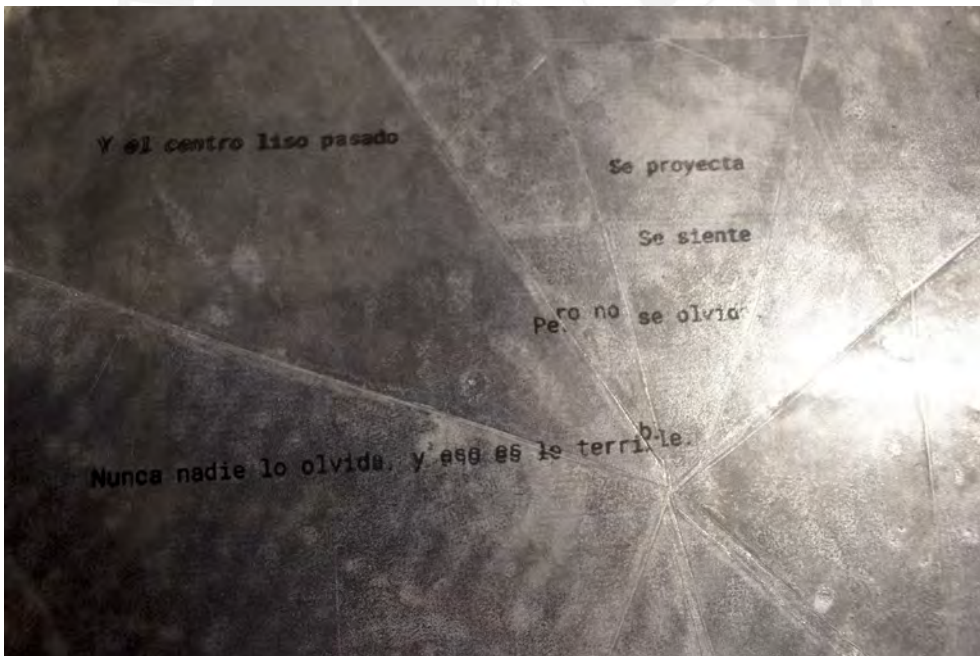


Figura 207: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.
Imagen de detalle del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.



Figura 208: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.
Imagen de detalle del libroarte *XXX (Interpelar)*. Imagen propia.

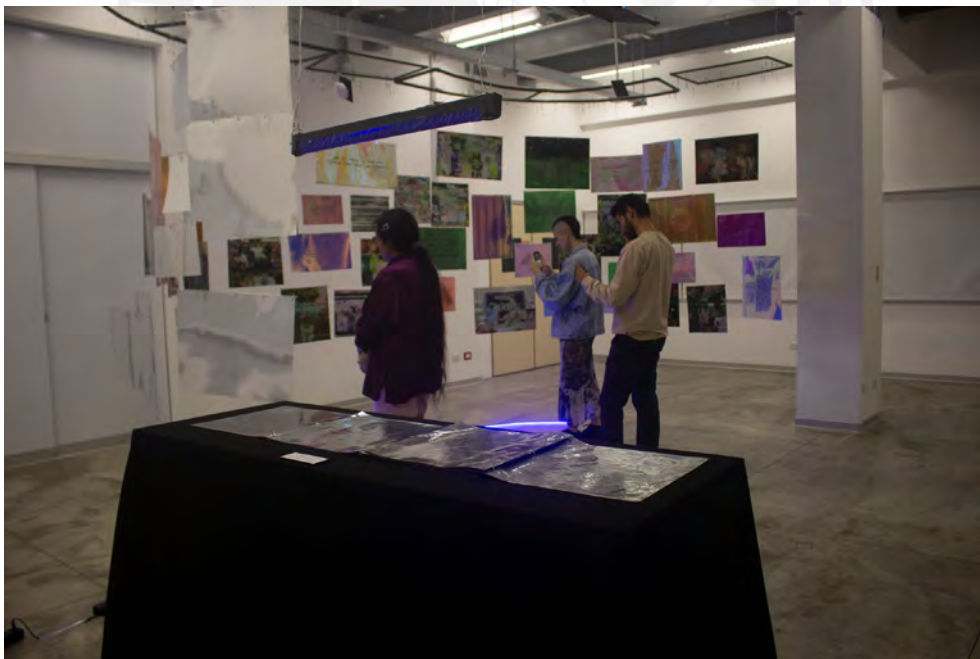


Figura 209: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.
Imagen del libroarte *XXX (Interpelar)* y de la instalación *XXX (Confrontar)*. Imagen propia.



Figura 210: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Confrontar*) por detrás con la luz encendida. Imagen propia.



Figura 211: Fotografía de la exposición realizada para la tesis.

Imagen de la instalación XXX (*Confrontar*) por detrás con la luz encendida. Imagen propia.