

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO**



Transformar la mirada: Posibilidades de la narrativa de transición y el arte cinético interactivo como mecanismos de representación transgénero en las artes visuales

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

*Christian Sebastian **O'Higgins Horna***

Asesora:

*Norma Giuliana Migliori Figueroa*

Lima, 2023

## Informe de Similitud

Yo, Norma Giuliana Migliori Figueroa.....,

docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada:

**Transformar la Mirada: Posibilidades de la narrativa de transición y el arte cinético interactivo como mecanismos de representación transgénero en las artes visuales**

del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as)

Christian Sebastian O'Higgins Horna,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 14%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **20/05/2023**.
- 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, 20 de Mayo de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Migliori Figueroa, Norma Giuliana</u>	
DNI: 07616642	Firma 
ORCID: 0000-0002-9489-9349	

## RESUMEN

Esta tesis se presenta como una investigación en arte cuyo punto de partida es la obra “Transformar la mirada”, proyecto de fin de carrera realizado en el año 2018 para la Especialidad de Pintura, de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. A partir de la problemática de la falta de una ley de identidad de género<sup>1</sup> en el Perú yo, Christina O’Higgins Horna<sup>2</sup>, desarrollo una propuesta visual con doble articulación, enfrentando la identificación oficial (la de los registros estatales) con la identidad vivida (la que reconozco y ejerzo día a día), con el objetivo de proponer una narrativa positiva sobre la transición de género y cuestionar la transfobia y sus motivaciones corrosivas para la sociedad. En esta investigación sostengo que la narrativa de transición y el arte cinético interactivo, elementos centrales de la obra a nivel plástico y discursivo, son posibilidades viables a tomar en cuenta en la búsqueda de una representación positiva de la población transgénero desde las artes visuales, y argumentaré en favor de su pertinencia a esta cuestión. En el presente texto se indaga sobre los mecanismos de representación imperantes que se ejercen sobre las vidas trans en el Perú, las estrategias que desde las artes y el activismo se han empleado para hacer frente a la injusticia, y las propias experiencias en el campo artístico y cotidiano que dan forma a “Transformar la mirada”.

Conceptos clave: representación, narrativas transgénero, arte cinético, autorretrato, activismo

---

<sup>1</sup> Ley ya existente desde la década del 2010 en países como Argentina, Bolivia, Uruguay, México, entre otros, que otorga reconocimiento oficial a la identidad de las personas transgénero y que garantiza su acceso pleno a todo ámbito de vida ciudadana.

<sup>2</sup> El nombre con el que me identifico y que utilizo en el día a día. Debido a la falta de una ley de identidad de género en el Perú, me veo en la obligación de firmar este documento bajo el nombre que figura en mi Documento Nacional de Identidad (DNI).

## ABSTRACT

This thesis is presented as an investigation in art whose starting point is the work “Transform the gaze”, my end-of-degree project made in the year 2018 for the PUCP’s Facultad de Arte y Diseño’s Painting Undergraduate Program. From the problem of the lack of a gender recognition law<sup>3</sup> in Peru I, Christina O’Higgins Horna<sup>4</sup>, develop a doubly articulated visual proposal, staging a face-off between official identification and lived identity, with the intent of proposing a positive narrative of gender transition and questioning the motivations and end goals of the ever present societal transphobia. In this investigation I hold that the transition narrative and interactive kinetic art, central elements of my work at a plastic and discursive level, are viable possibilities to consider in the search for positive transgender representation in visual arts, and I will argue in favor of its pertinence to this issue. The present text inquiries about the dominant mechanisms of representation that are exerted over trans lives in Peru, the strategies that have been employed from art and activist spaces to face injustice, and the personal experiences in the fields of art and everyday life that give shape to “Transformar la mirada”.

Keywords: representation, transgender narratives, kinetic art, self-portrait, activism

---

<sup>3</sup> Law that has existed since the 2010’s in countries like Argentina, Bolivia, Uruguay, Mexico, among other, that grants official recognition to the identity of transgender people and guarantees their full access to every facet of citizen life. “Ley de Identidad de Género” in Spanish (“Gender Identity Law”).

<sup>4</sup> The name that I identify with and that I use in the everyday. Due to the lack of a gender recognition law in Peru, I am obliged to sign this document under the name that appears in my Documento Nacional de Identidad (DNI) (Peruvian ID).

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1: Situando contextos y trans-experiencias</b>	
1.1: Representación y otredad, visualizando diferencias.....	8
1.1.1: Otrerización, basurización. Formando al otro en el ojo propio.....	8
1.1.2: ¿Quién narra tu historia? Sobre narrativas trans comunes.....	11
1.2. Arte y justicia social. Artivismo y la lucha por nuevos futuros.....	14
1.2.1: Arte LGBTQ+ en el Perú. Entre la censura y la pared.....	15
1.2.2: Arte y cuestiones transgénero. Hablar pese a la falta de voz.....	19
<b>CAPÍTULO 2: Buscando lenguajes, o dando valentía a la garganta</b>	
2.1: Antecedentes propios, o querer decir y no poder.....	32
2.1.1: “Documento Nacional de No Identidad” .....	32
2.1.2: “Invisible” .....	33
2.2: La necesidad de oír la propia voz, o el dejar de esconderse.....	35
2.3: Autorrepresentación. Con mis propias palabras.....	37
2.3.1: Breve exploración del autorretrato en la historia del arte.....	38
2.3.2: Fotografía, foto retrato y selfie: a la captura de lo real.....	43
<b>CAPÍTULO 3: Transformar la mirada</b>	
3.1: “Esta es mi huella, aquí estoy yo”: retratos dactilares.....	48
3.2: “Ver las cosas desde otro ángulo”: viviendo en lenticular.....	50
3.2.1: Cinetismo, Op Art y arte lenticular contemporáneo.....	50
3.2.2: Aprendizaje de una “nueva” tecnología: procesos y fricciones... ..	55
3.3: “Sexo: M. Sin embargo, mujer”: Poema y declaración vital.....	63
<b>CONCLUSIONES</b> .....	68
<b>RECOMENDACIONES</b> .....	71
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	72
<b>ANEXOS</b> .....	81

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Fotografía de manifestación del colectivo “Con Mis Hijos No Te Metas” en Lima, Perú.....	11
<b>Figura 2:</b> HIGA, Jaime (2003) <i>La Libertad guiando al pueblo</i> . Infografía sobre papel.....	16
<b>Figura 3:</b> VARGAS, Javi (2006) <i>La falsificación de las Tupamaro</i> . Grabado digital (serie) .....	17
<b>Figura 4:</b> ZEVALLOS, Sergio (1983) <i>Suburbios (serie)</i> . Fotografía sobre papel baritado.....	18
<b>Figura 5:</b> GARCÍA, Lía (2012) <i>Mis XXY Años</i> . Fotografía de registro de la acción.....	21
<b>Figura 6:</b> RILEY, Drew (2013) “ <i>Adolescence</i> ”, “ <i>Exploration</i> ”, “ <i>Prudence</i> ”. Óleo sobre lienzo.....	21
<b>Figura 7:</b> BARBOZA-GUBO y MROCZEK (2015) “ <i>Denise, Yefri y Angie</i> ” (de la serie “ <i>Virgenes de la puerta</i> ”). Fotografía.....	22
<b>Figura 8:</b> CAMPUZANO, Giuseppe (2003) “ <i>Museo Travesti del Perú</i> ”. Fotografía de exposición en Bruselas, 2015.....	26
<b>Figura 9:</b> BRACAMONTE, Teresa (2013) “ <i>Pilar (02)</i> ” (de la serie “ <i>Lima Intrarrosa</i> ”). Fotografía.....	28
<b>Figura 10:</b> BARBOZA-GUBO y MROCZEK (2015) “ <i>Leyla</i> ” (de la serie “ <i>Virgenes de la puerta</i> ”). [Fotografía].....	30
<b>Figura 11:</b> TAFUR, Tony (2018). <i>El MAC creó un álbum en Facebook para recopilar los ataques</i> . [Captura de pantalla].....	30
<b>Figura 12:</b> O’HIGGINS, Christina (2017) “ <i>Documento Nacional de No Identidad</i> ”. [Fotografía del proyecto].....	33
<b>Figura 13:</b> O’HIGGINS, Christina (2017) “ <i>Invisible</i> ”. [Fotografía del proyecto].....	34
<b>Figura 14:</b> BURGA, Teresa (1972) “ <i>Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72</i> ”. Instalación. [Fotografía de registro de la instalación].....	40
<b>Figura 15:</b> CANO, Claudia (2007) “ <i>Cortada por dentro (Inside Cut)</i> ” (izquierda) y “ <i>Planchando mis problemas</i> ” (derecha). De la serie “ <i>Juguetes de niña, tormentos de mujer</i> ”. Fotografía tejida. [Fotografía de la obra].....	41
<b>Figura 16:</b> OYARZÚN, Bernardo (1998) “ <i>Bajo sospecha</i> ” (Parte 1: <i>El delincuente por el (d)efecto</i> ). Instalación fotográfica de fotoperformance. [Fotografía de montaje].....	42
<b>Figura 17:</b> AGAM, Yaacov. “ <i>Sin título</i> ”. [Vistas de la obra lenticular].....	53
<b>Figura 18:</b> GROSMAN, Marcelo (2012) “ <i>Movimiento perpetuo</i> ”. Lenticular y caja de luz LED [Fotografía].....	54

<b>Figura 19:</b> PARTHAN, Baiju (2015) <i>“Chorus-2B”</i> . Tríptico lenticular [Fotografía conjunta].....	54
<b>Figura 20:</b> LEGRADY, George (2015) <i>“Day &amp; Night Cookout”</i> (izq.) y <i>“Day &amp; Night”</i> (derecha), de la serie <i>“Day &amp; Night”</i> . Arte lenticular. [Vistas de la serie].....	55
<b>Figura 21:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) <i>Retrato dactilar en proceso</i> [Fotografías].....	56
<b>Figura 22:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Proceso de creación de retrato dactilar digital [Fotografía].....	56
<b>Figura 23:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Imágenes de la primera versión <i>“Transformar la mirada”</i> [Imágenes digitales].....	57
<b>Figura 24:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Proceso de preparación del archivo tipo <i>“estereo jpg.”</i> [Fotografía].....	58
<b>Figura 25:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Imagen estereoscópica base de la primera versión de la obra [Imagen digital].....	58
<b>Figura 26:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Acercamiento a la imagen estereoscópica base de la primera versión de la obra [Imagen digital].....	59
<b>Figura 27:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Pruebas de impresión lenticular pegadas al taller de trabajo [Fotografía].....	59
<b>Figura 28:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Proceso de pegado y cortado del papel en la plancha lenticular [Fotografías].....	60
<b>Figura 29:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Piezas lenticulares defectuosas. [Fotografías].....	61
<b>Figura 30:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) Fotografías de la primera versión de la obra <i>“Transformar la mirada”</i> [Fotografías].....	62
<b>Figura 31:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) <i>“Transformar la mirada”</i> (vistas de una de las piezas) [Fotografías] [Cortesía de Isidro Lambarri].....	63
<b>Figura 32:</b> O’HIGGINS, Christina (2017) <i>Dibujo-poema realizado antes de “Documento Nacional de No Identidad”</i> [Fotografía].....	64
<b>Figura 33:</b> O’HIGGINS, Christina (2018) <i>Mockup de “Transformar la mirada” durante su etapa inicial</i> [Imagen digital].....	64
<b>Figura 34:</b> MIRÓ, Joan (1925) <i>“Pintura-poema (“le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chate habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil”)</i> Fotografía de la obra].....	65
<b>Figura 35:</b> BAVETTA, Ruth (2008) <i>“The Making of History”</i> [Fotografía de la obra].....	66

## INTRODUCCIÓN

*“If I didn't define myself for myself,  
I would be crunched into other people's fantasies for me  
and eaten alive”*

Audre Lorde<sup>5</sup>

En el Perú y en toda Latinoamérica, la población trans se encuentra sistémicamente violentada e invisibilizada: desde la falta de una ley de identidad de género en el país hasta la normalizada discriminación y violencia sufrida en casi todo ámbito de la vida en sociedad, ser una persona trans en el Perú es un gran desafío (Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos (PROMSEX) 2022: 23). Esta situación no me es ajena: yo soy una mujer transgénero, Christina O'Higgins Horna. El reconocimiento de este hecho ha significado para mí la posibilidad de vivir una vida más plena y auténtica. Pese a todos los obstáculos y la transfobia que he enfrentado, enfrente y enfrentaré, sigo estando agradecida por haber tomado la decisión de ser quien siempre supe era. Pese a todo, sigo siendo yo.

Esta declaración identitaria frente a la adversidad es el corazón de “Transformar la mirada”. La obra tiene como principio temático la falta de una ley de identidad de género en el Perú, ley que existe en cada vez más regiones del mundo y que permite cambiar el marcador de la categoría “sexo” de una persona en el Registro Nacional de Identidad y todos los ámbitos públicos y legales pertinentes a través de un sencillo trámite en la entidad correspondiente sin necesidad de interponer un juicio al Estado, proceso engorroso y costoso que en el mejor de los casos demoraría ocho años en pasar sentencia.

El proyecto de ley de identidad de género en el Perú tiene como precedente latinoamericano a la ley de identidad de género promulgada en Argentina en mayo del 2012. Gracias a esta ley, las personas trans pueden ser inscritas en sus documentos personales con el nombre y el género deseado a través de un simple trámite, sin tener que entablar un juicio al Estado y sin tener como requisito previo la acreditación de haberse sometido a procedimientos

---

<sup>5</sup> LORDE, Audre (1982). “Learning from the 60’s”. Ponencia presentada en *Malcolm X Weekend*. Universidad de Harvard. Cambridge, Massachusetts, Febrero 1982.

quirúrgicos o tratamientos médicos o psicológicos de cualquier tipo. Para salvaguardar la seguridad y privacidad de las personas trans, la ley garantiza la confidencialidad del trámite. Esta ley además ordena la cobertura de todos los tratamientos médicos de afirmación de género bajo el Programa Médico Obligatorio, lo que garantiza su acceso tanto a nivel público y privado. La ley de identidad de género de Argentina es considerada una de las más progresistas; países como Colombia y Bolivia años después basarán sus propias leyes de identidad de género en el modelo argentino.

Una lectura rápida de las experiencias con leyes de identidad de género alrededor del mundo nos permite ver que los resultados han sido positivos. Retomando el caso de Argentina: el 9 de mayo de 2022 se conmemoraron 10 años de la promulgación de la Ley de Identidad de Género. Se estima que más de 12000 personas trans han logrado cambiar sus datos en los registros civiles de ese país. En 2021 se añadió la opción de género no-binario, lo que permite el reconocimiento oficial de aún más personas dentro de la sociedad argentina (Villacorta 2022).

En el Perú, de ser aprobado el proyecto de ley de identidad de género, si bien su alcance en políticas públicas y de salud no es tan extenso como la ley argentina, la ley daría reconocimiento oficial a la identidad vivida de la población transgénero. Esto permitiría al colectivo un acceso no problematizado a instituciones y servicios estatales y privados (trabajo, salud, educación, por poner algunos ejemplos), así como un desenvolvimiento mucho más fluido en todas las facetas de la sociedad, llevando potencialmente a una disminución en la estigmatización sufrida por las personas transgénero.

El proyecto de ley (identificado con el código 790/2016-CR), sin embargo, permanece como proyecto desde su presentación en el año 2016. Durante 4 años no se pudo dar ni discusión sobre este, debido a la fuerte presencia de congresistas ultraconservadores y la transfobia activamente demostrada por RENIEC al apelar inmediatamente cualquier resolución judicial que permitiera a una persona trans cambiar sus datos en el DNI. Fue recién en Marzo de 2021, a pesar de campañas de odio y amenazas a congresistas aliados, y gracias al arduo trabajo de activistas LGBTQ+, que la Comisión de la Mujer aprobó el dictamen que permitiría al proyecto de ley ser debatido en el Congreso. Sin

embargo, la Comisión de Constitución y Reglamento aún faltaba debatiera y diera su dictamen, y al terminar el gobierno de Francisco Sagasti en 2021 aún no lo había hecho. Esto dejó al proyecto de ley en una suerte de limbo, donde se encuentra actualmente esperando su debate.

Esta situación deja ciertas interrogantes: ¿Qué sentido tiene la abierta hostilidad dirigida hacia la población transgénero a nivel estatal e institucional? ¿Qué sentido tiene negar la identidad, si la felicidad que trae el afirmarla es evidente?

La obra “Transformar la mirada”, proyecto de fin de carrera realizado durante el año 2018, toma como punto de partida esta problemática y, utilizando la propia transición de género como hilo conductor, busca no solo cuestionar la incapacidad (estatal y general a nivel población) de reconocer las vidas e identidades trans como válidas y valiosas, sino que además se busca poner en relieve una narrativa de “transición como búsqueda de felicidad/plenitud” (en respuesta a las narrativas usuales que se manejan sobre la población trans en nuestro país). A través de 11 imágenes lenticulares (6 retratos y 5 textos), la obra narra un doble registro: la rígida identificación oficial que ignora la identidad vivida vs. la transición de género como descubrimiento emocional e identitario. De esta manera la técnica utilizada plantea una interacción, una manera de ser partícipe en la transformación de la propia mirada.

¿Por qué tocar este tema desde las artes visuales? Se podría responder con un simple “¿por qué no?”, pero considerando la transfobia imperante en nuestra sociedad (explícita e implícita) y la incomodidad que aún suscitan estos temas de carácter social (en especial cuando están relacionados a las vidas LGTBQ+), es necesario extenderse más sobre este punto. Hay que recordar que diferentes campos del conocimiento, como la sociología, el derecho y los estudios culturales y de medios de comunicación, han abordado ya la cuestión de la transfobia, así como estrategias para hacer frente al prejuicio (cada uno desde sus ámbitos y con las herramientas propias de sus ramas del saber). La razón detrás del acercamiento de estos campos del conocimiento al tema de la transfobia yace precisamente en que son campos del conocimiento y, como tales, cargan con cierta responsabilidad con la sociedad (compromiso con la verdad, la justicia, la libertad y el bienestar del ser humano). Si, como escribió John Berger, “dibujar es descubrir” (Berger 2013), se puede sostener que en el

crear y el contemplar existe también un aprendizaje, una sabiduría propia de las artes. Considero, por tanto, que las artes visuales son un campo del conocimiento vasto e idóneo a la hora de repensar nuestra aproximación a la realidad, gracias a las herramientas estéticas únicas que posee que vinculan percepción, pensamiento y emoción. Más allá de cualquier sentido de responsabilidad social que el artista pueda tener a nivel individual, el arte es una rama del saber y, por tanto, posee en su interior una semilla de responsabilidad con la humanidad.

No soy la primera artista que trabaja en torno a la problemática de la transfobia en el Perú (mucho menos en el mundo), y existe una gran y valiosa variedad de aproximaciones estéticas que artistas transgénero han tomado a lo largo de los años para abordar sus narrativas de transición (la obra “Mis XXY Años” de la artista mexicana Lía García<sup>6</sup>, o “Adolescence” de la estadounidense Drew Riley<sup>7</sup>, entre otros ejemplos que se mencionarán posteriormente). “Transformar la mirada” busca aportar una posibilidad estética a esta genealogía de arte trans, una que no solo hace referencia a la propia experiencia o al concepto de transfobia a nivel general, sino que además cuestiona políticas específicas y sus efectos micro y macro, poéticos y fácticos.

Como proceso y como producto final artístico, “Transformar la mirada” plantea ciertas preguntas cuya exploración conforma el cuerpo central de esta tesis: ¿Cómo entendemos los mecanismos de representación que utilizamos desde el arte sobre cuestiones transgénero? ¿Qué significa hablar desde el propio lugar o la propia experiencia en el arte? ¿Cómo ciertas técnicas sugieren diferentes aproximaciones del público con la obra física y, por tanto, con el discurso planteado?

La metodología utilizada a lo largo del proyecto artístico y que se puede evidenciar también durante el desarrollo de esta tesis está en gran parte basada en la metodología de diseño y resolución de problemas Design Thinking, cuyas etapas son: inspiración, síntesis, ideación/experimentación e implementación (IDEO s/f). Adopté el principio de ir de lo general a lo particular (elegir un tema,

---

<sup>6</sup> GARCÍA, Lía (2012) *Mis XXY Años* [Acción performática]

<sup>7</sup> RILEY, Drew (2013) *Adolescence* [Óleo sobre lienzo]

definir un foco creativo y plantearse un reto creativo a superar) y adapté sus etapas a mi propia práctica artística: el resultado es una metodología heterodoxa (y espero flexible) que concibe al proceso creativo y a la obra como un ser vivo; posee un “corazón”, es decir, lo que hay detrás, la inspiración, hechos y emoción que son el motor; un “cuerpo”, que es las bases conceptuales y plásticas que delimitan la forma física de la obra; y “movimiento”, que engloba a las estrategias empleadas para el encuentro con el público. A esta metodología híbrida le he dado el nombre tentativo de “poética-fáctica”, pues en cada paso conjuga lo íntimo con lo social, lo invisible con lo visible, lo personal con lo político; como un ser humano, su vida fluye entre estos niveles simultáneamente.

La distribución de los temas a tocar busca reflejar este proceso, empezando desde las bases y motivaciones que dieron vida al proyecto, pasando por la búsqueda de un lenguaje plástico y su relación con los anteriores proyectos, hasta la elaboración de la obra y las técnicas empleadas para incentivar la interacción. Siendo esta una tesis en arte, no pretendo encasillar a la obra ni al proceso de creación bajo parámetros ajenos al quehacer artístico; más bien, deseo que los lectores puedan entender este trabajo como una aproximación íntima/viva al proceso creativo, una manera paralela de experimentarlo.

En el Capítulo 1, “Situando contextos y trans-experiencias”, exploro las bases que dan origen al proyecto, entre ellas principalmente la problemática de la falta de una ley de identidad de género en el Perú y las relacionadas aristas de la discriminación transfóbica en nuestro país, y las estrategias que desde la visualidad y las artes se pueden emplear o se han empleado anteriormente para intentar desestabilizar este discriminante status quo en la percepción de la sociedad. Es necesario hacer hincapié en este aspecto de justicia social pues es uno de los motores principales de todo el proyecto en cada una de sus etapas de desarrollo.

En este capítulo se desarrollará el marco teórico concerniente a cuestiones de representación y otredad, tomando como base los aportes de autores diversos como Stuart Hall, Carlos Cosme y Rocío Silva Santisteban, para llegar a un acercamiento desde las artes informado por las aproximaciones que otras disciplinas (sociología, estudios culturales y mediáticos, antropología) tienen con respecto a cuestiones transgénero. Por tanto, para discutir sobre las bases

teóricas y temáticas de “Transformar la mirada” es necesario reconocer el contexto en el cual se busca insertar: arte socialmente comprometido, arte activista o activismo, específicamente arte concerniente a cuestiones LGBTQ+ en nuestro país y los retos que esta categoría presenta.

En el Capítulo 2, “Buscando lenguajes, o dando valentía a la garganta”, describo los procesos creativos que dieron origen a las obras que preceden inmediatamente a “Transformar la mirada”: “Documento Nacional de No Identidad” e “Invisible”, ambas realizadas en el año 2017. Si bien ambos proyectos, al igual que “Transformar la mirada”, tienen como punto de partida la problemática de la falta de una ley de identidad de género en el Perú, resultan muy diferentes tanto en el aspecto visual como en la aproximación emocional a la cuestión de fondo. Considero importante contrastar estos proyectos debido a que fueron desarrollados en el mismo contexto académico y con un corto lapso de separación entre ellos, y además por la discusión que abren con respecto a la utilización de nuevos medios tecnológicos e interactivos en las artes.

Si en las obras anteriores había puesto en relieve la violencia y la manera en que esta marcaba la experiencia de vida y desidentificación de la población trans en el Perú, era necesario empezar a preguntarse: ¿quién pone el cuerpo en la obra? ¿Quién se arriesga con este proyecto? “Transformar la mirada” fue desarrollada mientras se comenzaba a dar los primeros pasos en la propia transición de género a nivel social, el “salir del clóset”; por esta razón, en este capítulo exploro no solo la decisión de utilizar el autorretrato en la obra a partir del deseo de compartir la propia vivencia, sino también las diferentes maneras en que la autorrepresentación (el retrato, el foto retrato y el selfie) ha sido utilizada desde las artes como herramienta para cuestionar los discursos imperantes y los prejuicios arraigados sobre las poblaciones vulnerables, pasando del autorretrato en sentido general al testimonio de vida como base para un proyecto artístico.

En el Capítulo 3, “Transformar la mirada”, discuto a detalle cada uno de los componentes visuales de la obra final y las decisiones que existen detrás de cada uno, con motivos tanto conceptuales como emotivos-intuitivos. Desde la utilización de huellas dactilares para re-dibujar los autorretratos, pasando por el aprendizaje de la tecnología lenticular y el bagaje histórico que conlleva, hasta

llegar a la cuestión del poema como enunciación de una narrativa de vida y como guía narrativo-visual de la obra en sí: el desarrollo de “Transformar la mirada” fue una experiencia nueva como artista, y esa fue también la razón por la que elegí el título que lleva la obra (aparte del hecho que es lo que se busca para con el público de manera literal y figurativa).

Uno de los elementos centrales de la obra a explorar en este capítulo es el de la percepción, hecho que apunta a una tradición particular en la historia del arte: el arte cinético y el Op Art, movimientos artísticos surgidos entre la década de 1900 y 1960, caracterizados por el uso de la abstracción y la centralidad de los efectos ópticos, aparentemente por encima de cualquier eje temático. Más precisamente, la obra hace uso de la técnica lenticular, que utiliza dos imágenes entrelazadas; al ser vistas a través de una lámina reticulada (separada en lenticulas), dan un efecto de cambio o desaparición, siendo visible solo una de las imágenes dependiendo del punto de vista del espectador.

La parte final de este capítulo y de la tesis está enfocada en el último elemento que llegó a ser parte del proyecto de manera formal, si bien desde su concepción ya se encontraba intuido: el poema. La necesidad de hacer presente al público un mensaje indicaba que era necesario guiar de algún modo la lectura de los retratos lenticulares, y fue gracias a la introducción del poema que esto se pudo dar. En esta última parte de la tesis exploro la importancia de este poema y los riesgos y recompensas de utilizar frases o palabras dentro de un proyecto de artes visuales de carácter íntimo-social. Este poema se convierte en culminación del proceso creativo de “Transformar la mirada”, y llega a ejemplificar lo que se busca con la aproximación poético-fáctica: conjugación de lo micro y macro, lo íntimo y lo social, el deseo y la responsabilidad.

Considero que el arte es un espacio ideal para ejercer el cuestionamiento y abrir afectos, yendo más allá de los estereotipos en los cuales nos encasillan y permitiéndonos una muy diferente manera de interactuar con los demás. El arte como ejercicio de humanidad; un compartir de miradas otras, miradas nuevas. Este es el espíritu de “Transformar la mirada” que espero compartir a través de esta tesis.

## **CAPÍTULO 1: SITUANDO CONTEXTOS Y TRANS-EXPERIENCIAS**

En el Perú, la actual situación de la mayor parte de la población transgénero es de precariedad. Vivimos en una sociedad conservadora, en la cual la influencia de las élites religiosas (desde la escuela hasta la política estatal) evita que se instauren nuevos modelos de convivencia armónica con aquellos considerados “diferentes”. Esta violencia no se limita al ámbito físico o legal: las representaciones mediáticas que durante décadas se han hecho de esta población tienen como objetivo reforzar estereotipos y cultivar una cultura de discriminación y criminalización de toda disidencia sexo-genérica. (Cosme 2007).

Para situar los contextos y trans-experiencias que han dado origen a “Transformar la mirada”, es imperativo reconocer esta realidad social y su efecto en la cultura visual, y a la vez hacerse las siguientes preguntas: ¿de qué maneras se construye la representación de la diferencia y la otredad? ¿Qué estrategias se han utilizado desde las artes para cuestionar la discriminación y la estereotipia? ¿Es posible hablar de arte trans?

### **1.1: Representación y otredad, visualizando diferencias**

El poder de las imágenes ha sido utilizado por mucho tiempo para perpetuar prejuicios sobre poblaciones ya discriminadas (hooks 1992). En el caso de la población trans, el prejuicio ha dominado el panorama cultural peruano durante ya varias décadas sin verdadera oposición. Los discursos transfóbicos en el Perú se han visto casi siempre legitimados, sea por actores políticos conservadores como la Iglesia Católica, movimientos evangélicos o miembros del Congreso de la República (Mujica 2007, Castro 2018, Gallego y Romero 2019, Orihuela 2022), por los medios de comunicación masivos o por reportajes impresos o televisados que parten de la premisa de que nuestra existencia debe ser debatida y/o demonizada, siendo estos últimos un factor importante en que la discriminación transfóbica sea tácitamente aceptada por la mayor parte de la sociedad peruana (Cosme 2007). Pero ¿cómo se configura a una población como “indeseable”? ¿qué mecanismos discursivos y visuales entran en juego a la hora de configurar a una población como un “otro”?

#### **1.1.1: Otrerización, basurización. Formando al otro en el ojo propio.**

Un trabajo central con respecto a la representación cultural de poblaciones socialmente marginadas (causa, efecto, círculo vicioso representacional) es “The Spectacle of The Other” (1997), del escritor, académico y crítico cultural Stuart Hall. En el texto, Hall analiza diferentes ejemplos de representación para poder explorar a fondo cómo diferentes prácticas representacionales constituyen regímenes de poder visual en el cual diferentes sujetos son construidos como “otros”. Asimismo, el autor plantea la duda de si es posible que estos regímenes sean desafiados, subvertidos o finalmente cambiados, y las maneras en que esto sería posible, tomando como argumento central a favor de esta posibilidad la proposición de que el significado de una imagen nunca es fijo ni definitivo. Si bien el enfoque del texto se da sobre todo en el ámbito racial (con respecto a la representación de la población afrodescendiente en medios visuales alrededor del mundo y la historia), el análisis realizado, como señala el autor, puede ser utilizado para analizar otros vectores de “otredad”.

Uno de los aportes más interesantes de este texto para la presente tesis es el procedimiento y las categorías empleadas por el autor para analizar los regímenes representacionales de otredad: según Stuart Hall, los procesos de estereotipia bajo los cuales la diferencia es construida se basan en 1) esencializar al otro en ciertas características, 2) reducirlo a esas pocas características y exagerarlas y 3) naturalizar estas reducciones como si fueran la persona en sí, fijando así el estereotipo en el tiempo. Asimismo, Hall plantea que la figura del “otro” está siempre inmersa en una oposición binaria: ocupa al mismo tiempo los dos polos opuestos del régimen representacional (héroe/villano, tonto/sabio, aborrecible/deseable), constituyendo así a un sujeto paradójico que nunca puede ser simplemente humano.

En otra línea se puede encontrar el análisis de Rocío Silva Santisteban sobre el tema, en su libro “El Factor Asco” (2008). La autora parte de la investigación teórica y filosófica sobre el asco y el concepto de basura para luego plantear un análisis sobre el fenómeno que denomina como “basurización simbólica”. Según Silva Santisteban, el asco puede ser entendido como una sensación aversiva compleja dirigida hacia lo considerado “indeseable” o “manchado”, pero aún a lo tabú en que existe una suerte de morbo sobre ello: el asco repele y paradójicamente atrae al mismo tiempo. La palabra “asco”, a diferencia de

“asqueroso” que viene del latín para costra, tiene su raíz en el latín “osgo” (odio), lo cual para la autora da a entender que, mientras “asqueroso” hace referencia a una pulsión biológica para proteger al cuerpo de lo dañino, “asco” tiene un marcado aspecto sociocultural que va más allá de la repulsión física: si lo asqueroso emana de los objetos repugnantes, el asco emana de las situaciones y personas a las que se odia de una manera particular, a las que se considera desagradables y de las que queremos mantenernos alejados. Para Santisteban el asco plantea jerarquías, pues marca distancias y construye límites entre lo puro y lo impuro, lo “uno” y lo “otro”.

En una línea similar se encuentra el concepto de “basura”, cuya concepción gira siempre en torno a la ubicación del sujeto, ya que la basura no pertenece al lugar de “uno” sino de lo “otro”: siendo desecho, debe ser expulsada a la periferia para evitar que contamine el lugar de “uno”. Los que desechan basura son “limpios”, mientras que los que la recogen son “sucios”. De esta manera se llega al fenómeno de la “basurización simbólica”, que puede ser entendido como la instrumentalización del asco para convertir en basura a alguien en el imaginario social, con el objetivo de mantener la “pureza” del lugar de uno, del “centro”. La autora pone como ejemplo de persona “basurizada”/construida como “desecho” al pobre que se humilla por dinero en programas de televisión, a los estudiantes desaparecidos durante el periodo de conflicto armado interno en el Perú que son calificados como indeseables por el Estado, entre otros. El asco movilizado por el poder se convierte en una plataforma afectiva cuyo fin último es autorizar a la sociedad el ver a un grupo como carentes de derechos, de autodeterminación y dignidad.

Considero que ambos autores, Hall y Santisteban, ofrecen buenas herramientas para analizar los procesos de otrerización, y son de gran utilidad para analizar el fenómeno de la representación LGTBQ+ en el Perú y la transfobia y homofobia imperantes en la sociedad. El esencializar, reducir y naturalizar la estereotipia junto a la invocación del asco es, después de todo, una de las estrategias más favorecidas por grupos ultraconservadores y sus aliados.

Por ejemplo, la campaña “Con Mis Hijos No Te Metas” asume que la existencia de la población LGTBQ+ es artificial (planeada y pagada por un lobby o agenda ideológica demoniaca/nefasta) y únicamente centrada en la búsqueda de

gratificación sexual, por lo que debe ser mantenida invisible a la sociedad, o bien erradicada completamente, “por el bien” de los niños, la población que es considerada la más “pura” y que debe ser protegida de la “basura” social.

“Perú | Padres exigen que se respete su derecho a proteger a sus hijos del adoctrinamiento de género, que induce a los niños a cuestionar lo que son, para luego persuadirlos a que asuman una identidad falsa y normalicen la mutilación de órganos saludables.” #ConMisHijosNoTeMetas” (@CMHNTM 2022)



**Figura 1:** Fotografía de manifestación del colectivo “Con Mis Hijos No Te Metas” en Lima, Perú.

Mientras que Hall brinda la estructura básica del fenómeno, Santisteban resalta la fuerza anímica que mueve al proceso, así como la especificidad con que se manifiesta en nuestra región latinoamericana. Si bien esta tesis no tiene como objetivo analizar instancias particulares de discriminación transfóbica en el Perú o en las artes, es importante tener en mente como estos procesos de estereotipia configuran nuestros contextos.

### **1.1.2: ¿Quién narra tu historia? Sobre narrativas trans comunes**

A través de los medios, se ha construido una imagen negativa de la población trans (sobre todo de la población transfemenina). Los estudios que a continuación discutiré son de los pocos que se han podido encontrar sobre el tema y que no solo describen la realidad representacional, sino que además brindan nuevas categorías bajo las cuales se pueden analizar las narrativas comunes sobre la población trans en el Perú.

Uno de los estudios que conecta problemáticas de discriminación LGTBQI+ y representación es “La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana” (2007), escrita por Carlos Cosme para el Instituto de Estudios Peruanos. En este texto el autor parte del análisis de la cobertura de noticias que tienen como eje cuestiones LGTBQI+ por parte de periódicos y revistas populares en nuestro país. A partir de esta, se identifican mecanismos de estereotipia que juegan en contra a la población marginada.

Un aporte importante de esta publicación se encuentra en que identifica diferentes narrativas transfóbicas presentes en los medios de comunicación impresos (que van casi siempre en sintonía con otros medios de comunicación) y las divide en 2 categorías: **anormales** (atormentados, desadaptados, peligrosos) y **extravagantes** (conflictivos, escandalosos, revoltosos).

Si hacer de una persona un “otro” estereotipado es ir contra las bases de su reconocimiento ciudadano, el autor sostiene que en el Perú la prensa ha jugado un gran papel como agente de la exclusión social, caracterizando a las personas LGTBQI+ como esencialmente abyectos, seres peligrosos que viven en la ilegalidad, que deben permanecer aislados de la sociedad común y cuyo único medio de “redención” es la muerte. El autor sostiene que para que se dé una solución a este problema representacional mediático es necesario que existan políticas públicas para desterrar la exclusión social y los prejuicios (Cosme 2007).

Si bien los siguientes dos estudios a mencionar no tratan el contexto peruano, considero que su especificidad con respecto a la población transgénero las hace aportes importantes para esta tesis. Entre estos se encuentra “Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film”, disertación doctoral presentada por Jeremy Russell Miller (Miller 2012). A través del análisis textual de 24 filmes (entre ellos “Tootsie”, “Mrs. Doubtfire”, “The Crying Game”, “Ace Ventura: Pet Detective”, “Boys Don’t Cry”, “Ma Vie en Rose”) la autora sostiene que los códigos visuales y convenciones narrativas utilizadas para la representación trans en el cine han servido para evitar una conexión verdadera entre el público y los personajes transgénero. En su texto, Russell Miller identifica 3 ejes narrativos bajo los cuales se presenta a los personajes trans en la gran pantalla: **farsa** (comedia, burla; la heteronormatividad es sostenida a través de

la ridiculización) **sorpresa asesina** (suspense, miedo y desprecio; la identidad transgénero es ocultada y luego revelada para marcar al personaje como villano engañoso) y **experiencia de vida** (drama y sobreenfoque en la construcción identitaria; simpatía y/o lástima por los personajes trans y su sufrimiento).

Por otro lado, desde el ámbito antropológico, se puede encontrar “Antropología y travestismos: Revisando las etnografías latinoamericanas recientes”, un análisis bibliográfico realizado por la doctora en antropología Soledad Cutuli acerca de las producciones etnográficas sobre travestismo y transgeneridad en Latinoamérica y los ejes y tensiones que en estas se encuentran. Ella identifica 5 ejes que estos estudios siguen, en orden de frecuencia: **identidad de género, corporalidad y subjetividad, salud y sexualidad, prostitución y sociabilidad, y organización política**. La autora concluye el texto haciendo hincapié en el camino que falta recorrer hasta lograr desterrar de la práctica antropológica la exotización de poblaciones marginadas. En palabras de Soledad Cutuli:

“(…) tal vez sea hora de descentrar los ejes clásicos de indagación y profundizar la cruzada contra la exotización a través de nuevos relatos etnográficos. El desafío está en empezar a pensarlas como trabajadoras, militantes, o lo que sea que decidan ser” (Cutuli 2012: 179)<sup>8</sup>

He listado estas narrativas comunes encontradas en representaciones y discusiones sobre la población transgénero no con un fin meramente académico; más bien, me interesa que quienes lean este subcapítulo entiendan el peso emocional que generan en la población transgénero. Vivir trans en sociedad implica, lamentablemente, tener un agudo reconocimiento de cómo se es vista por los demás, todas las maneras en que una misma se ve reducida a un conjunto de tropos y clichés, burlada y descartada. En este contexto, el proyecto “Transformar la mirada” surge de la esperanza de que a través del arte y, específicamente, a través del compartir una narrativa de transición positiva contrastada a la transfobia institucional, las personas del público puedan expandir su visión sobre lo que constituye el ser trans en la sociedad, más allá de las narrativas en las que la población transgénero ha sido encasillada.

---

<sup>8</sup> CUTULI, Soledad (2012) “Antropología y travestismos: Revisando las etnografías latinoamericanas recientes”, en *Sudamérica. Revista de Ciencias Sociales*. 2012, vol.1, número 1, pp.161-181

## 1.2. Arte y justicia social. Artivismo y la lucha por nuevos futuros

Si bien existen varios artistas que tratan en sus trabajos problemáticas sociales, y también existen artistas que ejercen el activismo, y a la vez existen activistas y colectivos que utilizan herramientas artísticas para difundir su mensaje, no existe una distinción cortante entre estas categorías: si bien para algunos escritores el expresar preocupación a través de una obra cuenta como artivismo, para otros el artivismo requiere de un componente de interacción social, usualmente en forma de intervenciones en el espacio público o de trabajo con comunidades, como sugiere el Center For Artistic Activism (Duncombe y Lambert 2018). Para fines de esta tesis, tomaré como referencia la acepción primaria de artivismo, como “el uso de la expresión creativa para cultivar conciencia y cambio social” (Funderburk 2021)<sup>9</sup>. “Transformar la mirada” se ubica en esta línea de artivismo.

Si bien se puede discutir si en verdad existe un carácter activista en una obra que existe solo dentro de un espacio cerrado para la contemplación de un número limitado de espectadores, la filósofa Chantal Mouffe indica que es necesaria la proliferación de discursos contrahegemónicos dentro de espacios culturales además de su presencia en otras áreas. Antes de plantear el rechazo completo de las instituciones artísticas (por considerarlas completamente subsumidas por las lógicas del consumo), Mouffe sostiene que es a través de la interacción con estos espacios institucionales (dentro de estos espacios) que los desafíos al status quo (“los sentidos comunes”) adquieren una potencia singular:

“Las prácticas artísticas críticas no contribuyen a la lucha contrahegemónica abandonando el terreno institucional, sino abordándolo, con el objetivo de fomentar el desacuerdo y crear una multiplicidad de espacios de polémica, donde el consenso dominante sea desafiado y donde nuevos modos de identificación sean realizables”. (Mouffe 2012)<sup>10</sup>

Al mismo tiempo, la filósofa señala que, si bien estas estrategias estéticas de resistencia “artivistas” son de suma importancia a la hora de buscar la reconfiguración del panorama social y político, no son un reemplazo para las

---

<sup>9</sup> FUNDERBURK, Amy (2021) “Artivism: Making a Difference Through Art”, en *Art&Object*. [Traducción propia]

<sup>10</sup> MOUFFE, Chantal (2012) “Strategies of radical politics and aesthetic resistance”, en *Internet Archive*. [Traducción propia]

prácticas puramente políticas: configuran solo una parte de la lucha por un mundo más justo; el momento de confrontación política no puede ser esquivado, pero estas aproximaciones estéticas preparan el terreno para este momento. (Mouffe 2012). Se podría decir así que el arte activista constituye un ejemplo de “soft power” o poder suave, como lo define el politólogo Joseph Nye (Nye 2004), ya que no obliga ni restringe como las leyes ni amenaza como las armas, sino que sugiere y convence al otro en base a la emoción y a la experiencia estética.

### **1.2.1: Arte LGTBQ+ en el Perú. Entre la censura y la pared**

Algunas preguntas surgen necesariamente al hacer un enlace entre la categoría de “arte LGTBQ+” con la de artivismo: ¿Es artivismo todo arte que trate sobre poblaciones marginadas? ¿Qué define que una obra sea considerada como arte LGTBQ+? ¿Es relevante la sexualidad o identidad de género del artista? Los siguientes artistas peruanos tratan de diferentes maneras experiencias o conceptos relacionados a lo LGTBQ+.

Jaime Higa es un artista peruano considerado como uno de los referentes del arte pop en el Perú. Su práctica artística ha abordado temas y conceptos, usualmente centrados en imaginarios nacionales y cultura popular a través de la pintura, y uno de estos es la subjetividad homosexual. Si bien el artista ha trabajado en diferentes collages en la década de 1980 que giran en torno al homoerotismo, estos fueron expuestos originalmente solo en espacios de la escena subterránea de Lima y del MHOOL debido al clima cultural de la época. Sobre la creciente aparición de trabajos explícitamente homoeróticos, Higa comenta en entrevista: “Exponer hoy en día esos temas acá es un triunfo para la sensibilidad gay” (Redacción Perú21 2016)<sup>11</sup>

Una de las obras más famosas del artista es “La Libertad guiando al pueblo” (2003), parte de la colección personal del artista y que apareció dentro del “Museo Travesti del Perú” (2007) de Giuseppe Campuzano en su versión impresa. Esta obra se encontró también dentro de la retrospectiva del artista “El dedo en la llaga” de 2016, curada por Miguel López. Sobre la obra, Higa comenta en entrevista a LaMula.pe:

---

<sup>11</sup> REDACCIÓN PERÚ 21 (2016). “Jaime Higa presenta exposición ‘El dedo en la llaga’”, en *Peru21*.

“Mira, es como el caso de Bowie, es asumir un personaje. En el caso de la obra en la que me retrato como el personaje de “La Libertad guiando al pueblo”, lo que yo quise hacer es establecer un juego con esos grandes ejemplos de la pintura occidental y traerlos a la periferia. Y, dentro de la periferia, volverlos más periféricos aún: hacer que el protagonista del cuadro sea un hombre representando a una mujer. Porque si las mujeres son ciudadanas de segunda clase, los gays, hasta ahora, somos incluso de tercera.” (Almenara 2014) <sup>12</sup>



**Figura 2:** HIGA, Jaime (2003) *La Libertad guiando al pueblo*. Infografía sobre papel  
Por otro lado se puede encontrar al artista Javi Vargas, quien con su obra “La Falsificación de las Tupamaro” (2006) se propone descentrar la lectura convencional heteronormativa del personaje de Túpac Amaru II y para este fin crea una serie de grabados en la que se le presenta maquillado y/o travestido.

Sobre la obra (y la polémica que suscitó su exposición), el artista comenta:

“Sentía que al travestirlas estaba desbaratándolas, estaba sintiendo un placer de desbaratar esa imagen. Sentía además que estaba construyendo otro personaje, como asumían mucho y me acusaban mucho de que estaba tratando de ofender la imagen, al contrario, estaba tratando de construir una imagen de una revolucionaria travesti que fuera contracorriente del patriarcado porque toda esta subjetividad del sujeto político revolucionario marxista había centralizado al varón obrero como sujeto político de las luchas” (Verano 2020: 86)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> ALMENARA, Alonso (2014) “El lado gay de la historia del arte, explicado por Jaime Higa”, en *LaMula.pe*

<sup>13</sup> VERANO LEGARDA, Yssia Cristine (2020) *Arte y transgresión: el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica (2000-2015)*.



**Figura 3:** VARGAS, Javi (2006) *La falsificación de las Tupamaro*. Grabado digital (serie)

Javi Vargas ha afirmado en entrevistas que no se siente del todo cómodo con la idea del arte activismo, en especial cuando se presenta ligado a proyectos políticos que él sostiene neutralizan el potencial radical de las subjetividades no heterosexuales. Al considerar que las instituciones del Estado son inherentemente coloniales, el artista sostiene que no le interesa un activismo que intente “normalizar” o incluir a la población LGBTQ+ en la sociedad civil:

“Por ejemplo, ciertos cuerpos que alguna vez fueron subalternos sexuales, por dispositivos de los derechos humanos son cooptados a las normas heterosexuales, a las normas del Estado nación. Entonces, ese tipo de espacios me empezaron a incomodar un poco, ya en los últimos 10 años mis búsquedas han ido por el lado de construcciones disidentes, más radicales que son críticas con la noción del activismo político vinculado a los derechos humanos y vinculados a los derechos civiles.” (Verano 2020: 66)<sup>14</sup>

Otro artista a discutir es Sergio Zevallos, quien fue parte del Grupo Chaclacayo, colectivo con el que realiza la obra “Suburbios” (1983), una serie de 97 fotografías en la cual se abordan cuestiones de pobreza, religión y sexualidad.

<sup>14</sup> VERANO LEGARDA, Yssia Cristine (2020) *Arte y transgresión: el papel del arte y el activismo peruano de la diversidad sexual en la representación social hegemónica (2000-2015)*.

En ellas, se aprecian personajes maquillados interpretados por el artista y su colaborador Frido Martín realizando actos de diversa índole, en gran parte sexuales, en lugares ligados a la hedredumbre y la precariedad (casas abandonadas, basurales, etc.). Según el statement de la obra:

“SUBURBIOS muestra momentos en la vida de un vagabundo. El personaje y las escenas de su vida están construidos a partir de imágenes que se venden en la calle: revistas de modas, cómics, estampas religiosas, pornografía, diarios escandalosos, etc.” (Mitrovic 2019: 15)<sup>15</sup>



**Figura 4:** ZEVALLOS, Sergio (1983) *Suburbios* (serie). Fotografía sobre papel baritado.

El caso de “Suburbios” es interesante al hablar de arte LGBTQ+ en el Perú pues esta obra, aparecida en la década de los 80’s y casi desaparecida hasta 2014 en el MALI, ha sido contemporáneamente discutida en un marco más amplio sobre arte queer o cuir en relación a diferentes aristas de subversión a la sexualidad heteronormativa, conceptos ausentes durante su original exposición pero por los que Zevallos actualmente apuesta a la hora de discutir la obra. Miguel López, curador de la muestra “Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)” sostiene sobre “Suburbios”:

“Esa producción contra-sexual del cuerpo desmonta poderosamente todo un sistema que hará lo posible por confinar aquellas formas de disidencia, borrarlas de la memoria, normalizar la diferencia. Estas performatividades son así también una demanda por imaginar nuevos contratos sociales y modelos de acción

<sup>15</sup> MITROVIC, Mijail (2019) *Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos*.

política que surjan desde la anormalidad, desde lo múltiple y lo vulnerable.”  
(López 2014: 18)<sup>16</sup>

Sobre esto, el antropólogo Mijail Mitrovic sostiene que antes de pensar al sujeto de la obra bajo los términos de la curaduría, merecería ser pensado en el contexto que lo originó (el personaje como centro de la serie, “momentos en la vida de un vagabundo”), dando cuenta de su completa historiografía. Sobre la interpretación dada por la curaduría de López, Mitrovic afirma que:

“La interpretación del trabajo de Zevallos, hoy inscrita en el campo artístico, ha optado por borrar ese carácter individual para hacer aparecer una dimensión política que lo presenta como alguien que explora “identidades no hegemónicas” en general (...) y su historia singular se convierte así en una suerte de ideal-tipo de un arte queer.” (Mitrovic 2019: 15) <sup>17</sup>

¿En qué medida se puede considerar “Suburbios” como “arte LGTBQ+”? ¿Qué define la categorización de una obra?: ¿la interpretación del artista, del público, de la crítica especializada o de la curaduría?

Si bien la relación con el activismo que tienen estas obras es tenue, el hecho de que hagan explícita la identidad LGTBQ+ a nivel visual, conceptual y/o temático, sumado a la escasez de obras de este tipo en un contexto conservador, las posiciona como referentes y abanderadas de la lucha contra la homofobia en el Perú, lo busquen o no.

### **1.2.2: Arte y cuestiones transgénero. Hablar pese a la falta de voz.**

El capítulo anterior muestra que la población LGBTQ+ en el Perú se ha visto en el ámbito cultural siempre al filo de la censura, visible solo con dificultad, lo que lleva a que las pocas obras que hacen explícita la identidad homosexual adquieran una carga activista, aún si no es su intención original. Al hablar de la población transgénero, esta situación se vuelve aún más precaria, y la invisibilización se vuelve mucho mayor.

---

<sup>16</sup> LÓPEZ, Miguel (2014). *Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo*

<sup>17</sup> MITROVIC, Mijail (2019) *Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos*

Los siguientes textos con respecto al tema son algunos de los que he considerado dialogan con lo planteado en “Transformar la mirada”, si bien no siempre de manera explícita (y no tocan en específico el contexto peruano).

### **Sobre el concepto de arte trans y su posible existencia:**

En el texto “¿Es posible hablar de arte trans?”, la abogada e investigadora feminista Paula Viturro realiza un breve recuento de cuestiones y debates feministas sobre lo queer y trans centrados en la genealogía de la palabra “género” en la historia, sus conexiones con desarrollos bio-médicos y concepciones cambiantes sobre el sexo, y las actuales discusiones que aún se dan sobre arte y feminismo en relación a este concepto. En la última página del texto, la autora condensa su tesis:

“En virtud del breve relato precedente, podemos afirmar que cualquier producción o reflexión artística que refiera a la transgeneridad, la transexualidad, la materialidad de los cuerpos sexuados, etc., sólo podrá ser comprendida si tomamos en consideración los complejos debates teórico-políticos contemporáneos entorno de la categoría del género.” (Viturro, 2012).<sup>18</sup>

Más allá de las inexactitudes y errores encontrados en el texto con respecto a la historia del concepto “género” con relación a la transgeneridad y la transexualidad (cuya discusión comprensiva va más allá de los objetivos planteados en esta tesis), no estoy de acuerdo con lo planteado por la autora, pues considero encasilla las vidas transgénero dentro de un marco puramente teórico (algo sobre lo cual las escritoras y activistas trans Viviane Namaste y Julia Serano ya han discutido en diversos textos) (Namaste, 2009; Serano, 2007) y presenta las cuestiones trans como un saber “de expertos”. Más allá de esto, la afirmación va en contra de la realidad observable: sí existen artistas cuya producción refiere a la transgeneridad y que puede ser comprendida sin tomar en consideración cualquier tipo de debate teórico-político sobre “género”.

Por ejemplo, se puede encontrar el trabajo de la artista mexicana Lía García titulado “Mis XXY Años” (2012). Esta es una performance/celebración sobre su propia transición de género que toma la tradición del quinceañero como punto de referencia para hacer intervención/fiesta en el espacio público, en la cual ella

---

<sup>18</sup> VITURRO, Paula (2012) *¿Es posible hablar de arte trans?*

se presenta como mujer transgénero ante la sociedad. La artista buscó maneras diferentes de abordar la transición más allá de las narrativas del rechazo y la discriminación, y encontró una aproximación estética que parte de lo afectivo, el gozo comunitario y el cariño.



**Figura 5:** GARCÍA, Lía (2012) *Mis XXY Años*. Fotografía de registro de la acción.

Otro ejemplo se encuentra en la serie de pinturas de la estadounidense Drew Riley: “Adolescence”, “Exploration” y “Prudence”, partes del proyecto “Gender Portraits”. En estas obras, la artista representa momentos de su propia transición de género; cada una de ellas hace referencia a las sensaciones, sentimientos y afectos despertados en este proceso vital.



**Figura 6:** RILEY, Drew (2013) “Adolescence”, “Exploration”, “Prudence”. Óleo sobre lienzo

También se puede encontrar el trabajo de artistas no transgénero, como es el caso de la obra “Vírgenes de la Puerta” (2015) de Juan José Barboza-Gubo y Andrew Mroczek. En esta serie fotográfica se retrata a mujeres transgénero de manera artística y dignificante, y junto a elementos iconográficos de la religión católica construyen estas representaciones que buscan que la sociedad vea a esta población bajo nuevos lentes, de admiración y belleza, y cuestionar los sentidos comunes que nos dicen cuáles personas deben ser representadas con dignidad y cuáles no; la muestra en la que se exhibió la obra en 2018 se tituló “CANON” por este motivo. Los artistas comentan en entrevista:

“Yo tenía unos nueve años cuando fui testigo de un crimen de odio en contra de una mujer transgénero en Lima. Recuerdo que fue en la noche, ahí mismo, en la vereda, el mismo lugar por donde caminaba todos los días... y nadie la ayudó. Todos se la quedaron mirando con disgusto(...). ¿Por qué no estaba mal el hacerle daño a esta persona o hacerle daño a “este tipo de personas”. (...)Estas personas están luchando por su verdadero yo, su verdadera identidad. Para eso se necesita un coraje y fuerza que todo el mundo debería aplaudir y apoyar. Es una historia complicada, lo sé, pero ser testigo de aquel abuso y el hecho de que quedó impune, es probablemente la raíz de lo que se convertiría años más tarde en las “Vírgenes de la Puerta”. (Barbancho 2019)<sup>19</sup>



**Figura 7:** BARBOZA-GUBO y MROCZEK (2015) “Denise, Yefri y Angie” (de la serie “Vírgenes de la puerta”. Fotografía

<sup>19</sup> BARBANCHO, Juan Ramón (2019). *Arte contra la invisibilidad LGBT. Cinco casos en Perú*

Como se puede ver, sí existe arte trans más allá de los debates teóricos sobre el concepto de género, arte para el cual un previo conocimiento sobre arte feminista no es indispensable (aunque no está de más y siempre es bienvenido): es arte trans realizado desde lo afectivo y desde la propia experiencia de vida, en gran parte proveniente de artistas que son transgénero (y cuando no es este el caso, siempre busca hacer referencia a la vida misma de la población).

Es en estas líneas discursivas se encuentra “Arte Trans: Diversidad de género, disidencia y derecho a la cultura” de Mariana Percovich, Leho de Sosa y Marcela Schenck, texto que recopila las reflexiones generadas en el marco del Simposio de Arte Trans dentro de la Semana de Arte Trans de Montevideo, Uruguay en su primera y segunda edición (2016 y 2018). La Semana de Arte Trans fue un evento cuyo objetivo fue visibilizar a las personas trans como sujetas del derecho humano a la cultura, a través de la exposición de diferentes manifestaciones culturales de países como Brasil, Uruguay y Argentina. (ARTEINFORMADO 2016)

Uno de los objetivos de esta recopilación de textos (y del simposio del que surgen) fue el de plantear diversas interrogantes sobre la posibilidad de hablar de “arte trans” (¿cómo definirlo? ¿qué métodos o herramientas serían propios de tal categoría? ¿en qué contextos?) y a la vez contemplar cuál es el lugar social que ocuparían tales prácticas y las realidades materiales de las personas trans en Latinoamérica (¿cuántas personas transexuales ves en la galería, en el museo? ¿quiénes acceden a espacios culturales y educativos? ¿quiénes son los que tratan los temas, y cómo se beneficia o no la población trans de esta representación?) (Percovich et al., 2019).

Leho de Sosa opina en la reflexión final del texto que el arte trans puede ser entendido, más que como arte hecho por personas trans o sobre nuestras vidas e identidades, como una postura política en favor de la diversidad de voces y, por tanto, en favor de la democracia. Coincido en gran parte con esta opinión, y considero además que es crucial esta contextualización del arte: hablar de “arte trans” es hablar también de los contextos de hostilidad que han propiciado una respuesta, una búsqueda de alternativas (visuales, sociales) por un mejor mundo. Creo que es importante no olvidar a la mayor parte de la población trans (que vive en precariedad) a la hora de tratar “lo trans” en el arte, y pensar quiénes

se benefician de las obras y la producción artística sobre poblaciones históricamente discriminadas.

Surgen en este punto más interrogantes: ¿Cómo se podría cuantificar el beneficio dado por una obra de arte? ¿En qué términos se puede plantear este beneficio?: ¿económicos, sociales, materiales, espirituales? Si se habla de beneficios a nivel de construcción de democracia, uno de los ámbitos que viene a la mente es el de la educación (y para ser más precisos, educación cívica o política). ¿En qué maneras las artes visuales pueden ayudar a construir nuevos entendimientos de política en la población? ¿Qué concepción del arte existe ahora en los sectores escolares y educativos en general?

Por otro lado se encuentra “Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility”, editado por Reina Gosset, Eric A. Stanley y Johanna Burton; este libro es un conjunto de ensayos de diversos autores que tratan sobre la cuestión de la representación trans en el panorama contemporáneo (mayormente estadounidense) y las complejidades y contradicciones que surgen a partir del reciente incremento de visibilidad de la comunidad transgénero en medios masivos y artístico/culturales angloparlantes.

Si bien los diversos autores discuten diferentes aspectos del fenómeno de la representación trans (el mercado del arte, las instituciones, el activismo), hay una línea narrativa que se vislumbra a partir de la lectura conjunta de estos textos: ¿qué implica la visibilidad? ¿qué significa que cada vez más artistas trans vayan ganando visibilidad en Estados Unidos, pero que al mismo tiempo haya cada vez mayor violencia contra la población? El hecho de que las instituciones culturales estén dando espacio a voces trans puede ser entendido como algo positivo; sin embargo, es necesario preguntarse qué lógicas sigue esta “inclusión”: ¿es genuina la preocupación social, o es que solo se está siguiendo una lógica de consumo en la cual lo marginal es la nueva moda?

Considero que este libro es un gran aporte debido a que los autores son personas transgénero que trabajan en el campo del arte y que reconocen el delicado espacio que ocupan en esta dinámica sociocultural, entre la marginalidad y la hipervisibilidad espectacular, entre el cubo blanco y la calle. Si bien “Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility” se rehúsa

a dar respuestas a la cuestión de la representación trans y la visibilidad (pues considera ninguna podría ser final y definitiva), da una clave sobre la posibilidad de una categoría como “arte trans”: no es posible hablar de arte trans sin antes reconocer y confrontar la fragilidad y vulnerabilidad de las vidas trans.

Chris E. Vargas, creador del “Museum of Transgender History and Art” (MOTHA) y uno de los contribuidores del libro, resume en pocas palabras el espíritu que se puede encontrar en la posibilidad del “arte trans”:

“Las personas transgénero somos creativas y resilientes-hemos soportado invisibilidad e hipervisibilidad; hemos sido demonizados y patologizados, ridiculizados y melodramatizados. Hemos sido sujeto de metáfora, sospecha, teorización académica, investigación médica y antropológica, y, en los peores casos, violencia y asesinato. Pero hemos sobrevivido de maneras creativas e ingeniosas.” (Gosset, 2017: 121)<sup>20</sup>

Ante la pregunta “¿Es posible hablar de arte trans?”, yo propongo la siguiente respuesta: Sí. Pero nada sobre nosotras sin nosotras.

### **Sobre artistas que han tratado problemáticas sociales trans en su obra:**

Ha habido varios artistas que han tocado cuestiones trans en el mundo. Para fines de esta tesis me concentro exclusivamente en obras de artistas peruanos que han tratado problemáticas sociales que enfrenta la población transgénero (es decir, que se ubican más cerca al activismo).

Una de las obras pioneras al tratar cuestiones transgénero en el país y un referente ineludible a la hora de hablar de “arte trans peruano” es el Museo Travesti del Perú (MTP) del fallecido filósofo travesti<sup>21</sup> Giuseppe Campuzano. Iniciado en 2003 con una serie de intervenciones en espacio público, este es un proyecto que, a través de una extensa recopilación de documentación y evidencia sobre “lo travesti” en el Perú, busca posicionarse como una respuesta

---

<sup>20</sup> GOSSET, Reina (2017) *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. (Traducción propia)

<sup>21</sup> La utilización de la palabra “travesti” en la obra de Campuzano hace usualmente referencia tanto a la identidad de personas transfemeninas (que pueden o no identificarse a sí mismas como travestis), a la práctica del travestismo (en cualquier contexto) y a otras expresiones de androginia, así como a la propia identidad queer del artista; este uso abierto del término es intencional por parte de Campuzano, quien buscó “ampliar su campo semántico” (Campuzano 2013), y a la vez refiere a conceptos de indefinición, mutación y mestizaje que se pueden encontrar con frecuencia a lo largo de su obra.

ante la invisibilización de este grupo en la historia del país. Desde objetos artísticos, rituales, un glosario de términos, documentos oficiales y notas periodísticas, Campuzano busca dar un marco histórico desde el cual pensar “lo travesti” en el Perú como representante de la libertad y portadora de un legado cultural que no debe desaparecer ni pasar desapercibida; al mismo tiempo, el MTP desestabiliza los conceptos de “museo” e “historia”, explorando cómo estos generan narrativas socioculturales a partir de lo que incluyen y lo que no.

El MTP fue una de las primeras obras que trató abiertamente el tema de la violencia y la discriminación transfóbica: durante sus intervenciones públicas como museo itinerante en diferentes partes de la capital, el proyecto de Campuzano enfrentó directamente a la población con fotografías, documentación y estadísticas de transfobia. En su versión impresa (publicada en 2008), dos de las cinco partes del libro están dedicadas enteramente a estas cuestiones y al registro de acciones activistas de denuncia al maltrato sufrido por las trabajadoras sexuales transfemeninas.



**Figura 8:** CAMPUZANO, Giuseppe (2003) “*Museo Travesti del Perú*”. Fotografía de exposición en Bruselas, 2015

Si bien el MTP es considerado como hito importante en la historia del activismo artístico LGBTQ+, el autor (como expresa en diferentes entrevistas) se oponía a la idea de “reivindicar” a “lo travesti” en la sociedad, pues consideraba esto le quitaba el carácter revolucionario al concepto y a sus prácticas relacionadas:

“En nuestra última conversación, Giuseppe me dijo que en ningún momento había sido su objetivo reivindicar al travesti. Que reivindicar es colonizar, porque implica rescatar las 'cosas buenas', hablar de 'señoritas travestis'. Todo esto de la dignidad que nos vienen hablando los últimos meses. ¿Por qué querríamos ser dignas a estas alturas del partido, cuando toda la vida nos hemos divertido más encontrandonos (sic) en las calles, en las revueltas, en las travesuras y las transgresiones? No, me decía Giuseppe, "yo quiero mostrar lo monstruoso". Ahí está el potencial radical. Lo bonito es fácil.” (Machuca Rose, 2013)<sup>22</sup>

Esta aproximación de vincular “travesti” con conceptos de monstruosidad, androginia, ambigüedad y radicalidad puede ser entendida como “subversivismo” (término acuñado por la activista Julia Serano (Serano 2007)). Una visión *subversivista* del género posiciona a toda identidad o expresión de género no convencional como “radical” y “liberadora” (por tanto, positiva) al oponerse al binarismo de género y “subvertirlo” (Serano 2007). Sin embargo, como nota Serano, existe un riesgo en esta visión:

“Al glorificar identidades y expresiones que parecen subvertir o difuminar binarios de género, el subversivismo automáticamente crea una categoría recíproca de personas cuyas identidades y expresiones sexuales y de género son por defecto inherentemente conservadoras, incluso “hegemónicas”, ya que se considera que refuerzan o naturalizan el sistema de género binario” (Serano 2007: 177)<sup>23</sup>

Al ser una obra pionera en varios sentidos (y ante la relativa escasez de “arte trans” en el Perú durante décadas), el lenguaje y aproximación subversivista del MTP con respecto a cuestiones trans en el arte se han consolidado como el marco de referencia principal tanto para artistas y arte-investigadores en nuestro país y alrededor del mundo (La Fountain-Stokes, 2010) (López 2014) (López 2017) (Rodríguez-Bencomo 2018) (Barbancho Rodríguez 2019) (Aja Spil 2020) como para activistas y teóricos, para quienes su visión sigue siendo una guía a la hora de pensar no solo “arte trans”, sino también lo que “travesti”, “trans” y “queer” significan a nivel político (Lira 2013) (López 2015) (Machuca Rose 2021).

---

<sup>22</sup> MACHUCA ROSE, Malú (2013) *Mariconísima renace en cabrísimo ritual*

<sup>23</sup> SERANO, Julia (2007) *Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. (Traducción propia)

Debido a esto, la aproximación tomada por “Transformar la mirada” puede considerarse como “no subversivista” frente a la obra de Campuzano, en la medida en que aboga por la reivindicación social de esta población y sus procesos vitales (transición) y por el cuestionamiento de la transfobia a nivel institucional, con miras a inspirar un cambio positivo para la sociedad a nivel tanto político como emocional.

Después de Campuzano, otra de las obras de artistas peruanos que trabajan en torno a problemáticas sociales que enfrenta la población transgénero es “Lima Intrarrosa” (2012-2013), de Teresa Bracamonte. Esta es una serie fotográfica que busca mostrar a las mujeres trans en su ámbito cotidiano, espontáneo; para este fin, la artista pasó dos años conviviendo y entablando amistad con diferentes mujeres trans para poder retratarlas a ellas y a los vínculos que se hacen solo visibles en la intimidad cotidiana. Las fotos fueron luego expuestas y editadas en un libro, en el cual se hacen también presentes los testimonios de algunas de las mujeres trans que aparecen en las fotografías.



**Figura 9:** BRACAMONTE, Teresa (2013) “Pilar (02)” (de la serie “Lima Intrarrosa”).  
Fotografía

“Lima Intrarrosa” parte de la curiosidad de la artista, luego de la aparición de un reportaje televisivo sobre certámenes de belleza trans en el Perú; la artista comenta en una entrevista para Perú21:

“Me interesó ese contraste entre el mundo ilusorio del concurso y la realidad que le tocaba vivir en su día a día: esa fantasía de ser la más linda de todas y

mostrarte muy dueña de ti misma para luego convertirte en trabajadora sexual.”  
(Chávarry 2014)<sup>24</sup>

Si bien la obra parte de este inicial interés desde la perspectiva de la artificialidad, la belleza y el modelaje, rubro en el cual la artista había trabajado antes, como indica Jorge Villacorta en el texto curatorial de la muestra (Bracamonte 2013), “Lima Intrarrosa” no se queda en las pasarelas, sino que busca capturar los momentos íntimos de la población, aquellas partes de la vida de estas personas que la mayor parte del público no se imagina (o no quiere admitir) existen. La obra, finalmente, es la expresión del deseo de la artista por entender a la mujer trans y representarla de una manera que haga luz sobre las complejas redes de supervivencia física y afectiva que esta población teje en los márgenes de una sociedad que la violenta. Con esto, se busca desmentir nociones transfóbicas desmitificar sus vidas, y así luchar contra las narrativas de deshumanización imperantes en favor de una sociedad más inclusiva.

¿Cómo conectamos con el “otro”, y bajo qué términos? ¿Qué estrategias se utilizan a la hora de retratar a una población marginalizada? De una manera que parece hacer eco a la obra de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus, el acercamiento de Bracamonte busca la vulnerabilidad de las representadas, una espontaneidad solo accesible por un amigo.

Otro de los trabajos centrados en problemáticas sociales transgénero es “Vírgenes de la Puerta” (2015) de Juan José Barbosa-Gubo y Andrew Mroczek. La serie fotográfica presenta mujeres trans en espacios reminiscentes a casas coloniales en deterioro, utilizando algunas veces coronas doradas típicas de la imaginería religiosa del Perú.

La serie debe su nombre a la Virgen de la Puerta, cuya devoción inicia en el siglo XVII, en Otuzco (La Libertad): ante la inminente invasión de piratas, los pobladores colocaron una imagen de la Virgen de la Concepción en la puerta de entrada al pueblo. Tras no haber sido invadidos por los piratas, se inició la devoción de la Virgen de la Puerta. Los artistas afirman que, como la figura de la

---

<sup>24</sup> CHÁVARRY, Carlos (2014). “Lima Intrarrosa”. En *Peru21*.

Virgen, las mujeres trans son capaces de permanecer fuertes pese a la adversidad a la que se enfrentan, a la discriminación que padecen.



**Figura 10:** BARBOZA-GUBO y MROCZEK (2015) “Leyla” (de la serie “Virgenes de la puerta”. [Fotografía]

Este proyecto fue el centro de una gran polémica pues, incluso antes de su inauguración en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en 2018, grupos reaccionarios y conservadores religiosos mostraron su desprecio por las redes sociales, denunciando inmoralidad por parte de la obra. (Tafur 2018)



El MAC creó un álbum en Facebook para recopilar los ataques

**Figura 11:** TAFUR, Tony (2018). *El MAC creó un álbum en Facebook para recopilar los ataques.* [Captura de pantalla]

La noche de la inauguración el colectivo conservador “RAM” (Revuelta contra el Arte Moderno) irrumpió en la sala de exposición y en las afueras del museo con carteles y arengas. Según relata el portal “Mano Alzada”:

“Afuera del museo, cerca de diez de sus miembros levantaron carteles que tenían lemas contra el antiarte y la antiestética (...). Leyeron un pronunciamiento y lanzaron su proclama al mundo: la lucha de clases es nuestra enemiga, los

hombres no pueden ser mujeres, las mujeres no pueden ser hombres, la opresión es el marxismo, el posmodernismo mata, etc.” (Mano Alzada 2018)<sup>25</sup>

El proyecto, por supuesto, continuó su exposición, y alrededor de esta se dieron conversatorios y actividades diversas que tuvieron como eje el lugar de lo trans en el Perú. Surgen, sin embargo, ciertas interrogantes a partir de lo acaecido: ¿Es posible hablar de “arte trans” en un país que siente asco hacia las imágenes que nos representan con dignidad? ¿Será posible algún día simplemente existir trans en el Perú?

Cómo se ha podido apreciar, en el Perú la población trans ha tenido cierta representación en las artes visuales, si bien un concepto definitivo de “arte trans” sigue elusivo (aunque tal vez acá haya una lección que se pueda aprender de Campuzano, con respecto a la multiplicidad y la posibilidad de la indefinición); asimismo, los modos en que estos trabajos enlazan con preocupaciones del activismo LGBTQ+ son una gran fuente de reflexiones y aprendizajes sobre el lugar de “lo trans” en el arte peruano.

Este primer capítulo ha servido para situar los contextos teóricos, artísticos y sociopolíticos en los cuales el trabajo creativo se ve inserto: se ha reconocido los mecanismos por los cuales la discriminación y la estereotipia operan y las estrategias que surgen para hacerle frente desde la cultura y las artes. Haciendo eco del desarrollo de la obra, es luego de haber reconocido este complejo entramado social y cultural que intento aventurar mi propia propuesta plástica. En el siguiente capítulo discutiré estos procesos creativos que dieron origen a “Transformar la mirada”: los antecedentes inmediatos de la propia producción artística, la experimentación con nuevos medios, la propia experiencia de transición de género y la cuestión de la autorrepresentación (y lo que ello conlleva).

---

<sup>25</sup> MANO ALZADA (2018) “Fascistas contra el arte moderno”, en *ManoAlzada.pe*

## **CAPÍTULO 2: Buscando lenguajes, o dando valentía a la garganta**

¿Puede el subalterno hablar (y vivir para contarlo)? La cuestión de representación ha sido discutida en el capítulo anterior; sin embargo, el hacer obra sobre la situación de precariedad que vive la población transgénero es diferente a hacer obra sobre la propia vivencia de transición. Vincular ambas narrativas (social e íntima) es un mayor desafío cuando la misma artista está dando los primeros pasos en este proceso que sigue siendo para muchos un tabú.

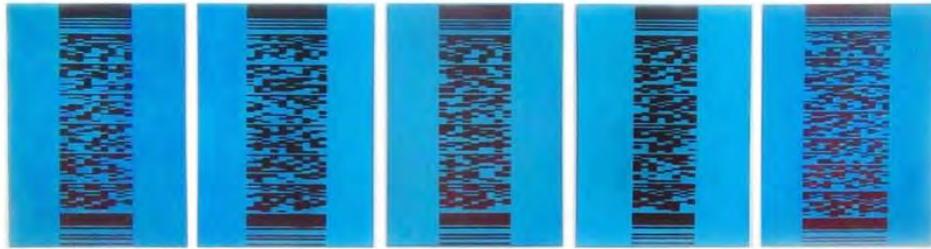
En este capítulo discutiré los hechos que dieron origen a la obra y exploraré las soluciones estéticas que de la adversidad y la incertidumbre surgieron. Al ser la autorrepresentación parte central del proyecto, es importante mantener en mente las siguientes preguntas: ¿De qué maneras la enunciación del propio lugar (autorreferencia, autobiografía) permite una aproximación única a la problemática? ¿Qué riesgos y posibilidades presenta la vinculación de la narrativa de vida y la experiencia estética?

### **2.1: Antecedentes propios, o querer decir y no poder**

“Transformar la mirada” es un proyecto que tiene su origen en los trabajos anteriores, realizados en el marco del 5to año de formación profesional: “Documento Nacional de No Identidad” e “Invisible”. Ambos pueden ser categorizados como arte digital e interactivo de denuncia y tienen como eje la problemática de violencia que supone la falta de una ley de identidad de género en el Perú. Es a partir de estos que “Transformar la mirada” se posiciona como respuesta tanto en su aproximación visual como discursiva.

#### **2.1.1: “Documento Nacional de No Identidad”**

“Documento Nacional de No Identidad” consta de 5 lienzos pintados con códigos PDF417, tal como el que se encuentra al reverso de todo DNI. Dentro de la imagen del código de barras pintado se puede apreciar una sutil figura femenina. Al ser decodificado cada PDF417 (con una aplicación de smartphone) se puede leer una denuncia visceral sobre el estado de precariedad en el que la población trans se ve obligada a subsistir.



**Figura 12:** O'HIGGINS, Christina (2017) *"Documento Nacional de No Identidad"*.  
[Fotografía del proyecto]

Un concepto central en esta obra y en la siguiente es el de "encriptar", que si bien hace referencia al ámbito de la informática (la información es encriptada para mantener su seguridad durante procesos sensibles) también puede entenderse como "el hacer ilegible algo" (como las identidades de la población trans son hechas ilegibles por el Estado peruano); solo aquellos que tienen idea de que hay algo oculto podrían intentar descifrar lo encriptado en primer lugar.

Esta obra marcó la primera vez que trabajé en torno a la transfobia de manera explícita, por lo que busqué sobre todo impactar al espectador a través de los mensajes encriptados, todos narrados en primera persona y haciendo referencia a un aspecto diferente de la (super)vivencia trans en Perú. Por ejemplo: "O peluquera o puta, porque busco trabajo y nadie da", "A mí me meten un balazo y tú sigues en la galería viendo una performance sobre género". Al vincular la naturaleza críptica de los códigos de barras con la crudeza de los mensajes de denuncia, "Documento Nacional de No Identidad" busca hacer patente la invisibilización intencional de la que es víctima la población transgénero: gritos de protesta que son muy difícilmente escuchados, vidas construidas como incomprensibles por el Estado.

### **2.1.2: "Invisible"**

"Invisible" es un proyecto de arte interactivo y net-art. A través de códigos QR pintados sobre impresiones en papel bond de 1 m x 63 cm, se busca hacer énfasis en estas vidas "encriptadas" por el DNI, vidas que tienen que ser



no estaba solo en una pared, sino que existe más allá y más cerca de lo que creen.

La necesidad de un software decodificador es también parte integral de la obra a nivel conceptual: la dificultad de acceso y la frustración de no poder entender lo que está frente tuyo a menos de que se haga un esfuerzo va de la mano con el objetivo de hacer patente los procesos de invisibilización ejercidos desde el Estado. Así, el uso de la tecnología interactiva se debe tanto al deseo de generar interés en el público (para que se acerque a un tema tabú) como a las necesidades inherentes al proyecto.

Sin embargo, existen ciertos riesgos en la utilización de esta tecnología en el arte. Uno de ellos es la accesibilidad: si bien la dificultad de acceso es un elemento importante para estas obras, el exigir del público la utilización de un smartphone puede significar un obstáculo mayor para personas que no poseen un buen manejo de la tecnología actual o que simplemente carecen de un smartphone por motivos económicos u otros. Para ser obras de corte activista, la posibilidad de ser malinterpretadas (o no interpretadas) es muy alta.

El segundo riesgo, sin embargo, refiere al ámbito de la experiencia personal: la tecnología de encriptación permite “decir” las cosas sin decirlas. Mensajes secretos sobre la transfobia social y estatal que son descifrados por el público: ideal para la interacción y para generar consciencia, pero terrible salida fácil para una artista que tiene miedo de declarar abiertamente su identidad.

## **2.2: La necesidad de oír la propia voz, o el dejar de esconderse.**

Ha sido un gran desafío enunciar la propia identidad como mujer trans sabiendo el estigma que atraviesa a la población. Una de las razones por las que decidí seguir una carrera en las artes fue debido a la necesidad que sentía de poder expresar aquello que no me atrevía a decir; a lo largo de esta etapa de formación profesional, surgía frecuentemente en los propios trabajos el concepto de “lo ignorado”/“lo que se mantiene oculto”, si bien en un registro mucho más abstracto. La capacidad de sugerencia y evocación de las artes visuales dieron espacio para la exploración temática y experimentación segura; sin embargo, este aspecto puede llegar a ser contraproducente si, por temor, ciertos temas (como la identidad transgénero) son solamente sugeridos.

Fue recién en 2017 que expresé mi identidad como mujer a personas cercanas y empecé a tratar cuestiones trans en el arte, tomando la problemática de la falta de una ley de identidad de género en el Perú como eje temático (“Documento Nacional de No Identidad” e “Invisible”). Aun así, y pese a la visceralidad de lo tratado en estas obras, seguía existiendo cierta distancia de la propia experiencia transgénero. Asimismo, empezaba a sentir contrariedades con respecto a la aproximación tomada en estas obras: si bien la visceralidad de la violencia transfóbica puede ser utilizada para llamar la atención y generar consciencia, su sobreexposición corre el riesgo de tornarse explotativa y de reducir las vidas trans a las conocidas narrativas de violencia y muerte.

Esta es la razón por la que decidí trabajar “Transformar la mirada” a partir de la propia experiencia (y que hace eco de otras también), para plantear otras perspectivas y aproximaciones al tema, como el contraste entre el gozo de vivir la transición de género y la invisibilidad ante el Estado, junto a la hipervisibilidad en público y consecuente riesgo. Era a la vez importante explorar la posibilidad de tocar la cuestión de la transición física y de género sin caer en la espectacularidad o el morbo suscitados en el imaginario popular por este tabú, y en cambio centrar la obra en lo afectivo, sin ignorar lo material. Al abrazar el ángulo biográfico, las limitaciones que suponen basar la obra en experiencias ajenas desaparecen, permitiendo al trabajo artístico ser aún más libre y honesto.

Al hablar de narrativas biográficas de parte de personas transgénero, Juliet Jaques, escritora trans, hace referencia a las estrategias de narración que se han utilizado para enmarcar las experiencias trans. Ella indica que ha existido una tendencia, sobre todo en el género de “memoria biográfica” de Estados Unidos, a narrar la vida de manera aislada a la realidad socioeconómica que atraviesan las personas trans. Jacques considera que las biografías tienen la desventaja de reducir la importancia de los contextos; afirma, además, que las historias que se narran sobre las vidas trans suponen relatos “limpios” de transición en los cuales las personas trans encajan dentro de modelos rígidos de género para no incomodar al público cisgénero (Jacques 2017). Sobre este punto también hace referencia Sandy Stone al tomar como ejemplo las primeras biografías trans publicadas en EE.UU. (Stone 1987). Si bien no estoy del todo de acuerdo con la idea de que estas historias han sido “limpiadas” para la

conveniencia de un público cisgénero (pues no hay manera de comprobarlo), estoy consciente de las contrariedades prácticas que supone el hacer público una historia sobre un tema tabú y que se busca tenga acogida (con miras de que cambie perspectivas); las palabras de Jaques resuenan como advertencia para todo trabajo de corte biográfico y activista.

Existe a la vez otro punto a tomar en consideración: debido a la relativa escasez de narrativas transgénero en las artes peruanas, sobre “Transformar la mirada” recae inevitablemente una responsabilidad de representación social. Al centrar la propia experiencia, la aproximación biográfica excluye narrativas que no forman parte de ella, lo que puede ser visto por algunas personas como una flagrante omisión de sus experiencias de vida (la población trans no es un monolito). No es mi intención borrar, desestimar, o “limpiar” otras narrativas transgénero; más bien, al representarme a mí misma bajo mis propios términos albergo la esperanza de expandir las posibilidades que tenemos para hablar de cuestiones trans.

### **2.3: Autorrepresentación. “Con mis propias palabras”.**

En su texto titulado “The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation”, Hito Steyerl discute la paradoja de la representación en la época del spam visual (generado y enviado por bots y servidores computacionales). Vivimos en una época de hipervisibilidad e invisibilidad, ya que las imágenes más visibles son a la vez las más comunes, las más repetidas y que tienen más likes, y por tanto las que menos dicen, las que menos “representan”. En el mar de información, ¿quiénes son los que terminan ahogados? Representar, entonces, puede entenderse en dos sentidos que no necesariamente se encuentran: estética vs. política. Una puede verse representada (en una obra de arte) pero no representada (a nivel estatal, teniendo voz ciudadana) (Steyerl 2012).

Esta es una de las razones por las cuales considero que la autorrepresentación es una práctica importante a explorar, ya que, haciendo eco de “Can the Subaltern Speak” de Gayatri Spivak (Spivak 2008), tomar la palabra cuando ni siquiera se tiene la posibilidad de hacerlo, situación en la que la población transgénero en el Perú se encuentra, abre las puertas a que se pueda discutir esta imposibilidad que existe debido a la discriminación sufrida.

La idea de “tomar la propia palabra” presentada por Spivak a nivel político puede ser llevada así al plano de lo visual: el autorretrato, una práctica artística de gran tradición, puede ser utilizado no solo como reflejo de lo vivido, sino también como una declaración de presencia ante la sociedad y el Estado. “Transformar la mirada” es la búsqueda por alcanzar una representación, en ambos sentidos de la palabra.

### **2.3.1: Breve exploración del autorretrato en la historia del arte.**

El autorretrato en la pintura y en las artes visuales en general tiene una extensa tradición, por lo que no es sorpresa el hecho de que exista una gran cantidad de textos que traten alrededor del tema, aparte de los numerosos artistas que han trabajado este motivo pictórico. Los siguientes tres textos permitirán un diálogo sobre diferentes aspectos de esta práctica.

“The Self-Portrait. A Cultural Study” (2015) de James Hall es uno de los textos que más territorio abarca sobre el tema, si bien el énfasis siempre está colocado en la práctica del autorretrato como medio por el cual se explora el propio ser. En el libro, se enfatiza como, si bien la práctica del retrato ha existido desde la antigüedad (tomando como ejemplo a la civilización egipcia y al imperio romano), es solo desde la Edad Media que se pueden apreciar autorretratos, hecho que Hall conecta con la preocupación del hombre por su propia salvación (ya que, recordemos, casi todo trabajo artístico antes del Renacimiento estaba destinado a la adoración de Dios; ponerse a uno mismo implica hacerse uno con el sacrificio de Jesucristo).

El autorretrato se convierte en un elemento ubicuo en el arte empezando con el Renacimiento, a partir de un fenómeno que el autor denomina “locura por los espejos” (el espejo como muestra de la maestría del artista, a la vez que hace referencia al simbolismo del espejo). Los artistas del Renacimiento se vieron entonces finalmente dignos de ser los sujetos de su propia práctica representacional. Surge así la idea del héroe artista, acompañada de su contraparte, el artista que hace patente sus debilidades; con el paso de los siglos la búsqueda del “yo” del artista continuaría fluyendo entre estos dos estados.

Por otro lado se encuentra el libro “Autorretratos” (2008) de Ernst Rebel, que da una perspectiva histórica sobre el autorretrato, su desarrollo y algunos de sus

mayores y más conocidos exponentes. El autor plantea que es a partir del siglo XV que empieza en verdad la producción del autorretrato como lo conocemos, ya que antes la idea de que las artes, pensadas desde la Edad Media como artesanía o trabajo dedicado a Dios y no a uno mismo, tuvieran autoría no estaba contemplada (salvo muy contadas excepciones).

Según Rebel, el autorretrato se transformó a lo largo de los siglos, primero sirviendo una función de posicionamiento social y maestría técnica, para luego convertirse en espejo de la realidad no solo material, sino también emocional y contextual del artista. Pasamos de “Las Meninas” de Velazquez, obra en la que el autor se posiciona a sí mismo dentro del círculo íntimo de la realeza y otorgándose simbólicamente un status que no poseía aún, al “Autorretrato en el 6to Aniversario de Matrimonio” de Paula Modersohn-Becker, pintora expresionista considerada como la primera mujer artista en pintar autorretratos desnuda, quien en su obra se autorretrata embarazada cuando aún no lo estaba.

Un texto que brinda algunas claves interesantes sobre el autorretrato y sus usos a través de la historia es “Autorretrato: La mirada interior” (2015), tesis doctoral de Jaume Camats i Petanàs para la Universitat Autònoma de Barcelona. A través del análisis histórico de la práctica en las artes y de su propio trabajo artístico, el autor sostiene que en el autorretrato el artista busca darse a conocer no solo como se ve, sino como es: su estado anímico, su personalidad, su “yo”, y para este fin emplea diferentes métodos.

Camats describe el ímpetu detrás de la práctica del autorretrato como un “querer darse a conocer” por parte del artista que va más allá de lo físico y borda en lo espiritual. Además, para que otros conozcan a uno, el artista debe plantear un nexo que permita la empatía de parte del espectador, pues solo con esta empatía el público logrará una identificación mental y afectiva con el artista. Entre los métodos para lograr esto, Camats identifica 3 como los más recurrentes: el autorretrato con la mirada fija en el espectador (comunicación visual también encontrada en la vida cotidiana), el autorretrato con punto de vista ajeno (mirada realista desde otra perspectiva) y el autorretrato como una escena vista por el espectador (un énfasis mayor en la construcción espacial).

Conociendo el contexto histórico de esta práctica y sus fundamentos conceptuales, a continuación presentaré a tres artistas latinoamericanos cuyas obras, tal como “Transformar la mirada”, exploran el vínculo entre la propia identidad y las estructuras de opresión y poder a través del autorretrato fotográfico.

Teresa Burga fue una de las pioneras y mayores exponentes del arte conceptual en el Perú. Su obra incorporó frecuentemente el uso de bases de datos y registros para analizar y plantear relecturas de las estructuras sociales modernas. En la instalación “Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72”, la artista exhibe una medición de su propio cuerpo a partir de dibujos, fotografías, registros médicos, sonoros y visuales tomados el mismo día. Según Burga, la obra es un testimonio de la manera en que siente el mundo, de su propia vivencia. ¿Qué es una vida para un sistema? ¿Qué es un individuo para un Estado?



**Figura 14:** BURGA, Teresa (1972) “Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72”. Instalación. [Fotografía de registro de la instalación].

Sobre la obra de Burga, su estética en la historia del arte peruano y la vigencia de sus propuestas, el curador Miguel López escribe, en una entrevista hecha en el marco de la exposición “Teresa Burga. Estructuras de aire” (realizada en 2015 en Buenos Aires):

“Lo que le interesaba a Agustín, y a mí también, era pensar cómo se plantearon posiciones de lucha en el arte de artistas mujeres que no necesariamente incidían en la iconografía del cuerpo sexuado o en la politización de lo doméstico o lo femenino. Nos interesaba enfatizar cómo la ocupación de roles así como el uso de determinados lenguajes que eran poco accesibles o estaban

simbólicamente vedados para las mujeres implicaban actitudes de desobediencia frente a la hegemonía masculina. En ese sentido, la exposición era también una pregunta por esas otras direcciones estéticas que podían tomar las preocupaciones y luchas políticas de las mujeres y desde los lugares del feminismo.” (López 2016)<sup>26</sup>

Otro trabajo que vincula lo personal con lo político a través del autorretrato es “Juguetes de niña, tormentos de mujer”, serie de la artista mexicana Claudia Cano. A través de fotografías recortadas y tejidas, la autora genera vínculos entre diferentes identidades y lugares que ha ocupado y que la atraviesan: en esta obra, se entretajan las herramientas vinculadas a los roles de género asignados tradicionalmente a la mujer mexicana con autorretratos de la artista.



**Figura 15:** CANO, Claudia (2007) “Cortada por dentro (*Inside Cut*)” (izquierda) y “Planchando mis problemas” (derecha). De la serie “Juguetes de niña, tormentos de mujer”. Fotografía tejida. [Fotografía de la obra]

Cano, mujer migrante y habitante de la frontera entre San Diego y Tijuana, plantea no solo una crítica directa a los modos en que la educación patriarcal moldea a las niñas hacia roles de sumisión hogareña (como indica el título de la serie), sino que además sostiene, a través de la técnica de fotografía tejida, que la presencia de esta educación no desaparece terminada la niñez, sino que ocupa el mismo espacio y tiempo presente, atravesando su identidad misma.

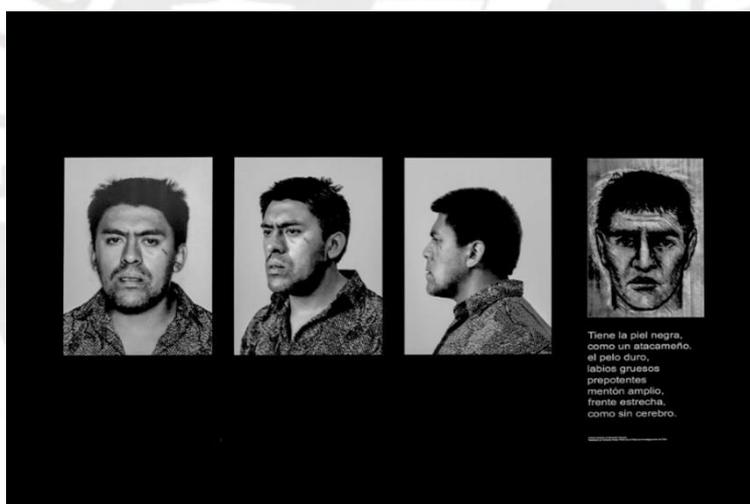
---

<sup>26</sup> LÓPEZ, Fiorella (2016) [ENTREVISTA] Miguel A. López: “Las obras de Teresa Burga se revelan hoy con una vigencia sorprendente”

Claudia Cano revela así la experiencia social e íntima de sentirse construida por las estructuras de poder como “mujer sirvienta”, “mujer-objeto”.

Por otro lado, se encuentra “Bajo Sospecha”, del artista chileno Bernardo Oyarzún. Este trabajo es una respuesta a un incidente de discriminación racista que sufrió, en el cual fue detenido por la policía por “parecer” sospechoso de un asalto cercano: el artista es huilliche, etnia indígena del sur de Chile. Reconociendo el problema estructural que dio origen a este dramático incidente, Oyarzún cuestiona este racismo que yace en la mirada del espectador, y lo hace a través de una instalación fotográfica de autorretratos suyos, a manera de fotos de prontuario, y un retrato policial. Como indica el filósofo Sergio Rojas:

“El problema que la fotoperformance de «Bajo sospecha» encarga implícitamente al espectador es el siguiente: «tú no puedes dejar de reconocer aquí la imagen de un sospechoso, ¿cómo esperas que la policía vea algo diferente?»”. (Rojas 2016)<sup>27</sup>



**Figura 16:** OYARZÚN, Bernardo (1998) “Bajo sospecha” (Parte 1: El delincuente por el (d)efecto”. Instalación fotográfica de fotoperformance. [Fotografía de montaje]

Oyarzún plantea con la obra una clara crítica a una sociedad que ve el fenotipo indígena como un “defecto”, una sociedad que se niega a sí misma. Haciendo referencia a la necesidad que tenía de plasmar lo vivido y alejarse de un arte críptico y distante, el artista comenta:

<sup>27</sup> ROJAS, Sergio (2016) *Representación y sentido en el arte. Hacia una noción de fotoperformance*

“Por esta razón *Bajo Sospecha* es una obra consecuente con su espíritu, no sólo lleva consigo la carga emocional, va con ella una reflexión ética y estética sobre cómo abordar por el camino más directo un problema cultural y social muy serio. Directamente expongo el problema de la forma más “simple” y eficiente. Concluyo lo más terrible y de inmediato: que yo soy el cadáver de mi imagen y tengo que resucitar de alguna forma.” (Tala 2011)<sup>28</sup>

Como muestran las obras anteriores, el autorretrato puede abrir reflexiones que van más allá de la propia persona y dirigirse a cuestiones sistémicas e históricas, sin negar lo íntimo del propio sentir y la experiencia. La autorrepresentación funciona en estos casos como una declaración/discurso y una manera de construir una narrativa tanto personal como social.

En “Transformar la mirada”, el autorretrato me permite hacer presente la propia identidad y el tránsito emocional que supone la transición de género, así como evidenciar la lucha por el control de la propia identificación: mientras que el DNI sostiene una imagen que no me representa, el autorretrato es la imagen que yo construyo de mí misma, y es a la vez un retrato que habla de mi propio proceso de construcción identitaria; “yo misma construyéndome”. Este sentido de autodeterminación visual vincula así el reclamo político como la realidad íntima y afectiva; es el decir “aquí estoy yo, bajo mis propios términos”.

### **2.3.2: Fotografía, foto retrato y selfie: a la captura de lo real.**

Lo fotográfico es una dimensión de lo visual que ha tenido un lugar central en la mayoría de los trabajos discutidos hasta el momento. Desde los orígenes de la fotografía, esta ha sido casi siempre pensada como registro fidedigno, una manera de “confirmar la realidad” (Sontag 1977) o, en el caso de la fotografía de un documento identitario, un mecanismo de evidencia y vigilancia estatal (Tagg 1988); sin embargo, estas cualidades se ven cada vez más entredicho en el hipermediado mundo contemporáneo (Fontcuberta 2016). Los siguientes textos ofrecen perspectivas útiles a la hora de explorar “lo fotográfico” en relación con la captura (o no) de lo real, y en línea con los cuestionamientos planteado por la obra “Transformar la mirada” hacia la fotografía oficial/estatal del DNI en su status de identificación fidedigna de la persona.

---

<sup>28</sup> TALA, Alexia (2011) *Entrevista a Bernardo Oyarzún*

En “The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories” (1988), John Tagg explora los orígenes de la fotografía como práctica insertada firmemente en un contexto de expansión industrial, reflexionando además sobre su papel central en el desarrollo y formalización de los mecanismos de identificación y vigilancia estatal.

Tagg sostiene que el vínculo entre “evidencia” y “fotografía” (la fotografía como evidencia de la realidad) se forjó en el siglo XIX, época en la que grandes cambios a nivel social e industrial se dieron y sobre las cuales la entonces nueva tecnología fotográfica ejerció una enorme influencia: desde registros médicos y estatales, carcelarios y civiles, hasta el desarrollo y refinamiento de disciplinas como la criminalística, la psiquiatría y la anatomía comparativa. Estos desarrollos fueron acompañados de una creciente consciencia por parte de la sociedad en general sobre estos nuevos modos de ver, entender, y capturar la realidad. Tagg advierte que no podemos pretender que la fotografía es neutral, pues desde sus inicios ha sido parte activa de la transformación de nuestra percepción, y su práctica revela siempre relaciones de poder entre el observador y el observado.

“Como el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están altamente codificadas, y el poder que maneja nunca es propio. (. ...) Este no es el poder de la cámara, sino el poder de los aparatos del Estado local que la utilizan y garantizan la autoridad de las imágenes que construye para que sirvan como evidencia o registro de verdad” (Tagg 1988: 63-64)<sup>29</sup>

En “Sobre la fotografía” (1977), Susan Sontag recopila algunos de sus ensayos que versan sobre lo fotográfico y sus intersecciones con el arte, la política y la moralidad. La autora polemiza sobre cuestiones que habían sido dadas por sentadas en la práctica fotográfica de la época, como la objetividad de la fotografía o el rol del fotógrafo como quien revela la realidad.

En su libro, Sontag sostiene que la fotografía como práctica inauguró una nueva manera de ver al mundo y, pese a parecer objetivas, estas fotos siempre reflejan un punto de vista: las fotografías no son solo registro, sino a la vez evaluación del mundo, pues solo se fotografía lo que se considera fotografiable y, como

---

<sup>29</sup> TAGG, John (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* [Traducción propia]

círculo vicioso, lo fotografiable es aquello que parece fotografía. La fotografía es siempre un objeto en un contexto, por lo que su propiedad de veracidad se verá inevitablemente cambiada al pasar el tiempo. Todo esto, sumado a la proliferación de imágenes de la modernidad capitalista, lleva a que el mundo entero se vea transformado en objeto de consumo visual: todo valorable, todo vigilable, todo subjetivo y objetivo a la vez. Más que capturar, la fotografía consume la realidad (Sontag 1977).

“En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo.” (Sontag 1977: 128)<sup>30</sup>

Lo que Sontag sostiene con respecto a nuestra distorsionada percepción de la realidad, basada en nuestra cultura fotográfica del consumo y la apariencia y su creciente importancia en la sociedad, lo expandiría años más tarde, Joan Fontcuberta, fotógrafo y ensayista español, quien es uno de los mayores responsables detrás de la revitalización del concepto de “postfotografía” (originado en 1990). Este concepto refiere no tanto a un nuevo modo de producción sino más bien a una condición de la cultura visual contemporánea: la fotografía es vista como contenido cuyo fin es la diseminación antes que el almacenamiento de recuerdos, y cuya relación con la realidad no es obligatoria. Tal como el autor escribe en “La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía” (2016), el rápido avance tecnológico es solo un catalizador: el verdadero cambio yace en nuestra actitud con respecto a las imágenes, y esto lleva a que las imágenes tengan un mayor impacto sobre nuestro mundo.

La ambigüedad entre realidad y ficción es uno de los centros de la obra de Fontcuberta: para él, la fotografía no es un vehículo para capturar lo real, sino más bien un medio por el cual el fotógrafo comparte un mensaje, delimita una dirección a seguir por el espectador. El autorretrato fotográfico (en su versión más accesible, el selfie) refleja de manera amplificada el deseo humano de explicarse a sí mismo, de generar una propia narrativa y, usualmente, compartirla. La real no es capturado sino creado, desde e incluyendo una visión en particular.

---

<sup>30</sup> SONTAG, Susan (1977) *Sobre la fotografía*

“El documento se ve así relegado por la inscripción autobiográfica (en cierta forma, como cuando los periodistas se convierten a sí mismos en la noticia, el mensajero deviene mensaje).” (Fontcuberta 2016: 87)

¿Qué discursos o mensajes buscan diseminar las imágenes que consumimos?  
¿Qué modos de vida suponen y sugieren? La obra “Transformar la mirada” pone en tela de juicio la asumida veracidad y objetividad de la fotografía oficial: al contrastar la foto del DNI con la propia foto que yo misma he creado, se hace evidente que ninguna de estas es una imagen “neutral”, pues cada una dirige al espectador hacia una concepción diferente de la persona fotografiada.

A la hora de discutir específicamente sobre el selfie en relación a los modos en que se crea cultura visual y a la autorrepresentación transgénero, es de gran ayuda los aportes del libro “Self-Representation in an Expanded Field. From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age” (2021), editado por Ace Lehner. Este es un conjunto de ensayos que versan sobre el tema del autorretrato y el selfie y de qué maneras su proliferación en las últimas décadas ha afectado la cultura, la producción artística y las maneras en que entendemos qué es arte y quiénes pueden hacerlo. Contrario a una visión reaccionaria con respecto a esta práctica, Lehner considera las posibilidades que este modo de producción autofotográfica abre para gran cantidad de personas.

Un ejemplo notable que da este libro es la gran cantidad de selfies de personas transgénero que se evidencia en diferentes redes sociales y que da un acercamiento íntimo a la población. Históricamente, la fotografía debía pasar por un proceso de revelado que era dejado en manos de expertos: para la mayoría de las personas trans, tomar una foto “en transición” no era una opción. La proliferación de las cámaras digitales y los smartphones dieron a las personas trans la libertad de fotografiarse como se conocían a sí mismas, en sus tránsitos y vulnerabilidades, sin intermediarios; la subsecuente explosión de redes sociales llevaría a un compartir de experiencias transgénero sin precedente. Así, nuevas subjetividades logran consolidarse desde la visualidad hacia el campo social-material gracias a esta nueva tecnología de autorrepresentación. El selfie, foto-retrato accesible del nuevo milenio, permite a lo real-oculto aparecer y tener por primera vez rostro.

Para “Transformar la mirada”, en el caso específico de las fotografías de transición, cuyo precedente se encuentra en los fotodiaros de transición online, si bien podría pensarse que la utilización de las propias fotos es una señal de vanidad, las fotografías de transición constituyen para las personas transgénero que las toman un signo de esperanza: ante una realidad que parecía inamovible, la decisión de iniciar la transición, de sincerarse con una misma, subvierte este “no futuro”. Un registro de cambio que se suponía imposible, y una manera de asir el esperado proceso de cambio. En la obra, el autorretrato de transición es utilizado como signo de liberación, como re-presentación ante la sociedad.

Como se ve, al pensar en retratar a personas trans para capturar sus vivencias y mostrarlas al mundo, la fotografía es para muchos de los artistas mencionados en capítulos anteriores la forma más accesible y clara de hacerlo, y es para el público la mirada que comparten sobre esta población. Sin embargo, esta no es una mirada neutra u “objetiva”: la captura de lo real es tanto manipulación, creación y revelación de narrativas, para bien o para mal. La auto fotografía por parte de personas transgénero también captura/crea/revela narrativas, pero estas parten de un punto de vista íntimamente trans, debido a las experiencias de vida y necesidades únicas de la población. Por tanto, si se desea una representación (visual y política) de la población transgénero, estas auto-fotografías y auto narrativas trans ofrecen un valioso aporte: no necesariamente por ser “objetivas” o “reales” (la población trans es diversa y toda fotografía es un punto de vista), sino porque han sido capturadas/creadas/reveladas bajo los términos de las propias personas trans.

Este capítulo ha servido para explorar el lugar de la experiencia personal y el autorretrato como punto de partida para proyectos artísticos. No solo se discutió los motivos detrás del deseo de hablar desde lo vivido, sino que además se reconoció las posibilidades únicas que abre para los artistas vincular lo íntimo con lo social. En el siguiente y último capítulo exploraré como las particularidades de la obra “Transformar la mirada” (huella, interacción y poema) juegan un papel central en esta búsqueda por transformar la manera en que vemos problemáticas sociales trans desde las artes.

### **CAPÍTULO 3: Transformar la mirada**

“Transformar la mirada” es una obra realizada a partir de los contextos y vivencias artísticas, políticas y cotidianas antes mencionadas. Su objetivo: contrastar una narrativa de transición positiva, basada en este caso en el desarrollo emocional, con la actual desidentificación por parte del Estado, producto de transfobia social e institucional. Una propuesta visual que cuestiona la falta de una ley de identidad de género y los tabúes con respecto a la transición: ¿qué sentido tiene negar la identidad vivida, si la felicidad que trae el afirmarla es evidente?

A nivel material, el proyecto está conformado por 11 imágenes lenticulares (6 retratos y 5 textos). Los retratos “en positivo” son dibujos hechos con la imagen de la huella dactilar, y son a la vez recreaciones de fotografías de la propia transición de género y desarrollo emocional a lo largo del tiempo. Los textos sirven como una narración en clave de poema que busca no solo declarar, sino también sugerir diferentes aproximaciones a la problemática de la invisibilización trans.

En este capítulo exploro cada uno de estos elementos que llegaron a formar parte de “Transformar la mirada”, en orden cronológico: la huella dactilar, la tecnología lenticular y finalmente el poema. Explorar los procesos y aprendizajes que estos conllevaron permitirá indagar en cómo ciertas técnicas sugieren diferentes aproximaciones del público, tanto a la obra como a sus temas.

#### **3.1: “Esta es mi huella, aquí estoy yo”: retratos dactilares**

¿Qué maneras se tiene de evidenciar la propia identidad ante el mundo? ¿Qué sistemas imponen identificación sobre identidad, y de qué elementos personales se apropian para hacerlo?

La huella dactilar es la marca dejada por la superficie de cualquiera de los dedos. Es de diseño detallado, difícil de alterar, casi irrepetible y duradero hasta poco después de la muerte. Si bien se puede encontrar la presencia de huellas dactilares en diferentes artefactos, herramientas y registros de civilizaciones antiguas, es recién en Occidente desde el siglo XVIII que se puede hablar de un verdadero estudio de estas huellas (dactilografía) y desde finales del siglo XIX e

inicios del XX que las huellas dactilares comienzan a ser ampliamente utilizadas en el campo de las ciencias forenses, criminalística y gobierno. En el siglo XXI, las tecnologías biométricas de escáneres han permitido la automatización y aceleración de los procesos de verificación identitaria a nivel estatal.

En “Transformar la mirada”, la huella dactilar del índice derecho conforma cada uno de los retratos de transición. Este gesto manual hace referencia no solo al elemento de la huella presente en todo DNI peruano, sino que también señala a dos diferentes ámbitos en los que la huella es utilizada: el primero de estos es el más directamente relacionado al DNI, que es el de los procesos electorales, en los que se requiere de la huella del índice derecho como verificación de la identidad. Tener el índice manchado después de la jornada electoral es una evidencia y recordatorio de haber participado. En la obra “Transformar la mirada”, el acto de marcar la propia huella repetidas veces puede entenderse como un insistente ejercicio de ciudadanía, un acto no solo de presencia ante el Estado, sino también un reclamo por ser visible en la identidad vivida.

El otro ámbito al que hace referencia la huella es más abstracto: la experiencia vital, ligada tanto al instinto como a la memoria. La huella dactilar es la marca de un cuerpo humano y registro de una vida, tal como las marcas dejadas por las manos de los antiguos habitantes de las cuevas, o las pinturas hechas tradicionalmente por infantes a partir del gesto dactilar. La artista Iris Scott, quien trabaja desde el 2010 exclusivamente la técnica de la dactilopintura (pintar al óleo con los dedos), comenta que la técnica le permite un acercamiento más honesto e íntimo con el lienzo (Filo Sofi Arts, s.f.). Por otro lado, Judith Braun crea murales efímeros con polvo de grafito y sus dedos: para ella, al ser el grafito una forma cristalina del carbono (elemento común a toda la vida y a la galaxia), su trabajo es entendido como un recordatorio de la conexión del cuerpo humano con el universo (Canal Newfields 2013)

“Transformar la mirada” busca con la huella hacer patente la vida que existe más allá de la desidentificación. La presencia de la huella es pequeña pero crucial: la biometría puede intentar asignar a la huella un nombre y un sexo que no reflejan la vida que se lleva, y pese a esto yo sostengo que esa huella es mía y tengo derecho sobre la imagen que su marca devuelve.

### **3.2: “Ver las cosas desde otro ángulo”: viviendo en lenticular**

En “Transformar la mirada” la imagen lenticular da lugar a la exploración simultánea de conceptos de transición, invisibilización y justicia. La serie registra no solo la propia transición de género, sino además de la imposición de una identificación por parte del Estado: dos imágenes en pugna por un mismo espacio, una lucha invisible para la mayoría de la población peruana.

La tecnología lenticular es la que permite estas lecturas: dependiendo del punto de vista del espectador, las imágenes se revelarán y ocultarán, llevando a que sea necesario el movimiento continuo del público si se desea ver los retratos y textos. Este movimiento, esta danza con la imagen, es esencial para la obra: plantea una interacción, una manera de ser partícipe en la transformación de la propia mirada. Un cambio de perspectiva literal y figurativo

En la obra “Transformar la mirada”, el movimiento por parte del público en el espacio expositivo es fundamental a nivel conceptual y técnico. Como artista, desarrollar esta obra lenticular supuso de mi parte un aprendizaje histórico, conceptual y técnico sobre esta tecnología.

#### **3.2.1: Cinetismo, Op Art y arte lenticular contemporáneo**

La categoría de “arte lenticular” refiere a aquellas obras que generan efectos ópticos a través de la utilización de planchas de plástico con lentículas (pequeños lentes que dan el aspecto corrugado a la plancha) que reflejan la luz. A lo largo de la historia, algunos artistas han considerado que el lenticular tiene el potencial de abrir nuevas posibilidades visuales. Debido a su naturaleza, la utilización de esta técnica en las artes se ubicó entre dos tradiciones que surgieron en la primera mitad del siglo XX: el Arte Cinético, por la necesidad de movimiento por parte del espectador para apreciar su efecto, y el Op-Art, por la ilusión óptica de transformación de la imagen.

Si bien estos dos movimientos se encuentran emparentados por su interés compartido en el movimiento y la percepción, no existe consenso sobre cuáles son los límites definitivos entre ellos, sobre todo en lo que respecta a obras cuyo movimiento es aparente y no espacial; algunas fuentes incluso sostienen que el Op Art es un desarrollo posterior del Arte Cinético. Para fines de esta tesis, se considera que el Op Art explora sobre todo la percepción visual y el movimiento

virtual en planos bidimensionales, mientras que el Arte Cinético requiere de movimiento real de parte de la obra o del espectador. Siguiendo estos términos, la obra “Transformar la mirada” puede ser categorizada bajo la denominación de “arte cinético de movimiento aparente”: la obra no se mueve, pero requiere movimiento del espectador para su efecto.

Para hablar de arte lenticular, primero es necesario remontarse a sus antecedentes históricos. Si bien la “tabula scalata” (dos imágenes en acordeón) que data del siglo XVI es una forma lenticular rudimentaria, los primeros experimentos que utilizaron la tecnología lenticular propiamente se dieron a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, con el advenimiento del cine y como experimentos en el campo de la óptica y la física. Gabriel Lippman, uno de los pioneros en la producción de fotografías a color, investigó maneras de crear imágenes autoestereoscópicas: imágenes que dan sentido de profundidad sin necesidad de gafas por parte del espectador. Esto lo llevó a la experimentación con fotografía integral (2 imágenes en 1) utilizando una lámina corrugada sobre las “imágenes integrales”: este es el principio de la impresión lenticular. En la década de 1920 se registraron varias patentes de esta tecnología, pero fue recién en la década de 1950 que las imágenes lenticulares se popularizaron, sobre todo en forma de juguetes y souvenirs; es en esta década en que hace su primera aparición el arte lenticular propiamente dicho, dentro del naciente movimiento artístico conocido como “arte cinético”.

El arte cinético, como concepto y corriente, tiene su origen oficial en el año 1955 en la exposición “Le Mouvement”, organizada por la galerista parisina Denise René. Esta muestra reunió a los artistas Jaacov Agam, Pol Bury, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Robert Jacobsen, Jesús Soto, Jean Tinguely y Víctor Vasarely. La exposición tuvo como objetivo introducir al público de la época las nuevas aproximaciones artísticas que tenían como centro al movimiento en el espacio y el tiempo; Víctor Vasarely publica para esta muestra el Manifiesto Amarillo, que sirve como guía programática para este movimiento y sus exploraciones, además de listar los aportes de Manet, Cézanne, Matisse, Picasso, Kandinsky, Mondrian, entre otros, configurando así una genealogía artística del cinetismo (Benko 2016). En su manifiesto, Vasarely describe al arte

cinético como un arte que permitirá a los artistas “la conquista de dimensiones superiores” (Vasarely 1955)<sup>31</sup>.

En una línea similar a la planteada por Vasarely se encuentra el historiador de arte Frank Popper y el crítico y curador Guy Brett. En el libro “Origins and Development of Kinetic Art” (1968), Popper plantea no solo que el arte cinético es heredero directo del espíritu de las vanguardias y movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, sino además propone una tipificación de las técnicas por las cuales el movimiento o cambio en la obra se consigue; entre estas considera no solo las obras cinéticas con base en la pintura y la escultura, sino también el cine y la fotografía (Popper 1968). Por otro lado, en “Kinetic Art: The Language of Movement” (1968), Brett plantea el desarrollo del cinetismo en el arte como el resultado del choque de dos corrientes históricas: Arte como Pintura y Escultura, representado por los Impresionistas y Futuristas, y Anti-Arte, representado por Dada, Bauhaus y el Constructivismo Ruso. El trabajo material y el anhelo por salirse de lo establecido por los cánones, llegando incluso a un temprano conceptualismo, lleva a un producto híbrido conocido como arte cinético (Brett 1968).

El arte cinético es también de interés particular para entender el desarrollo del arte contemporáneo. Rodrigo Bruna, en “Del espacio cinético al espacio neoconcreto: Antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica” (2023), delimita una genealogía de la instalación que coloca al arte cinético como punto de partida. A partir del análisis crítico de las obras de artistas cinéticos latinoamericanos (Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc) y los contextos que dieron forma a sus prácticas como el auge del cinetismo en Europa y los intereses estatales en promover a artistas que ejemplifiquen el progreso científico, Rodrigo Bruna afirma que las exploraciones cinéticas de estos artistas, en cuanto a crear experiencias sensoriales envolventes y repensar el papel del espectador, configuran un claro precedente en el desarrollo de la Instalación como categoría artística en Latinoamérica (Bruna 2023).

Si tomamos en cuenta las genealogías (de antecesores y descendientes) que delinean los anteriores autores, se podría entender al “arte cinético de

---

<sup>31</sup> VASARELY, Victor (1955) *Notes pour un manifeste*. (Traducción propia)

movimiento aparente” como un punto importante en la historia del arte que no debe ser pasado por alto ni considerado simple artilugio o “truco”. (The Art Story Contributors 2022). Es más: la tecnología lenticular ha tenido en las últimas décadas un resurgimiento en el campo de las artes visuales por parte de artistas con interés en explorar nuevos medios, las posibilidades de la interactividad y los límites de la representación 2D.

A la hora de hablar de artistas que trabajan o han trabajado la técnica lenticular, no se puede dejar de mencionar al israelí Yaacov Agam, uno de los pioneros en el desarrollo del arte óptico-kinético y cuya producción abarca desde la década de 1950 (él fue partícipe de la muestra inaugural del cinetismo, “Le Mouvement”, en París). Con una obra firmemente anclada en el campo de la abstracción y enriquecida por la tradición y cosmovisión de la tradición judía, Agam busca generar una experiencia de aquello “que no puede ser percibido más que por partes”: tiempo y movimiento.



**Figura 17:** AGAM, Yaacov. “Sin título”. [Vistas de la obra lenticular]

En el arte contemporáneo, se puede encontrar a artistas que utilizan el lenticular como técnica que permite conjugar registros diferentes de la realidad en una sola superficie, lecturas diversas y contradicciones que prueban los límites discursivos de esta tecnología.

En “Movimiento Perpetuo”, el artista argentino Marcelo Grosman indaga sobre los métodos de domesticación del cuerpo (régimenes de salud y ejercicios,

controles físicos en contextos educativos y militares); a través de la tecnología lenticular, el artista puede presentar fotogramas uno tras otro, dando la sensación de que los cuerpos se encuentran atrapados en estos regímenes de vigilancia corporal.



**Figura 18:** GROSMAN, Marcelo (2012) “*Movimiento perpetuo*”. Lenticular y caja de luz LED [Fotografía]

El artista hindú Baiju Parthan trabaja sobre todo alrededor de nuevas tecnologías. En el tríptico “Chorus-2B” el artista aborda la cuestión del anhelo de superación, el deseo de dejar el país y vivir en un lugar más próspero: aviones danzan en los aires por encima de las chozas de aquellos que sueñan con una tierra de oportunidades. En estas obras, el lenticular permite un choque entre lo poético, el deseo y lo material, una invasión de lo imposible a lo real.



**Figura 19:** PARTHAN, Baiju (2015) “*Chorus-2B*”. Tríptico lenticular [Fotografía conjunta]

Por otro lado, el artista húngaro George Legrady utiliza el lenticular en su serie “Day & Night” para indagar en la memoria familiar y cuestionar la linealidad del tiempo y las narrativas que se construyen. Las fotografías sacadas de archivos

fotográficos de su propia familia se entrelazan en el punto medio de visión del espectador: una imagen no puede ser vista completamente junto a la otra, y la única manera de ver las dos imágenes al mismo tiempo es cuando ambas se superponen como transparencias en el punto medio, un solo panorama fantasmagórico entre el pasado y el presente.



**Figura 20:** LEGRADY, George (2015) *“Day & Night Cookout”* (izq.) y *“Day & Night”* (derecha), de la serie *“Day & Night”*. Arte lenticular. [Vistas de la serie]

Las definiciones, textos y ejemplos antes mencionados permiten delinear no solo una historia, sino un modo de comprender el actual proyecto de tesis como uno que sigue las dinámicas del arte bidimensional, el dibujo y la pintura, y cómo el uso del lenticular no es una ruptura total con la tradición, sino uno de sus muchos desarrollos históricos.

### **3.2.2: Aprendizaje de una “nueva” tecnología: procesos y fricciones**

Toda imagen lenticular se compone de dos partes: la imagen compuesta por 2 imágenes, y la lámina lenticular (lámina de plástico que posee lenticulas: surcos en la superficie que actúan como prismas). Si se posicionan correctamente la imagen impresa con la lámina, se podrá apreciar el efecto de cambio de imagen. A nivel teórico, es un proceso sencillo; en la práctica, la realización de una obra de arte lenticular conlleva varias horas de aprendizaje digital y artesanal.

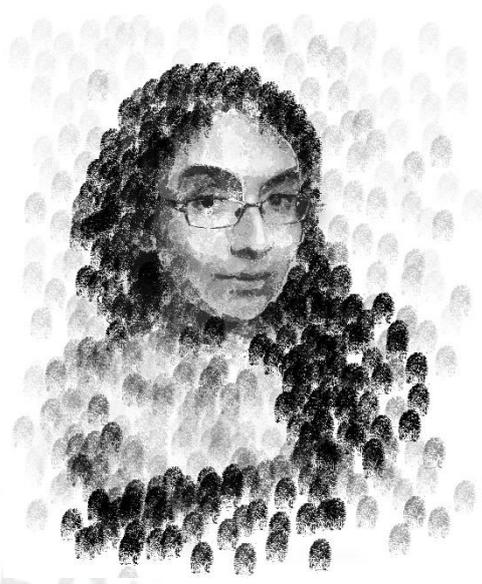
El primer aspecto a tomar en cuenta en el proceso de “Transformar la mirada” fue la creación de las imágenes. Luego de varios inicios fallidos (el proyecto inició con fotografías familiares, para luego pasar a retratos dactilares a carbón y finalmente con herramientas digitales debido a la necesidad de impresión posterior), se decidió utilizar fotografías (selfies) de la propia transición contrastadas con la imagen del DNI. Para trabajar los retratos digitales, la huella dactilar fue digitalizada y convertida en un pincel de Adobe Photoshop.



**Figura 21:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Retrato dactilar en proceso* [Fotografías]



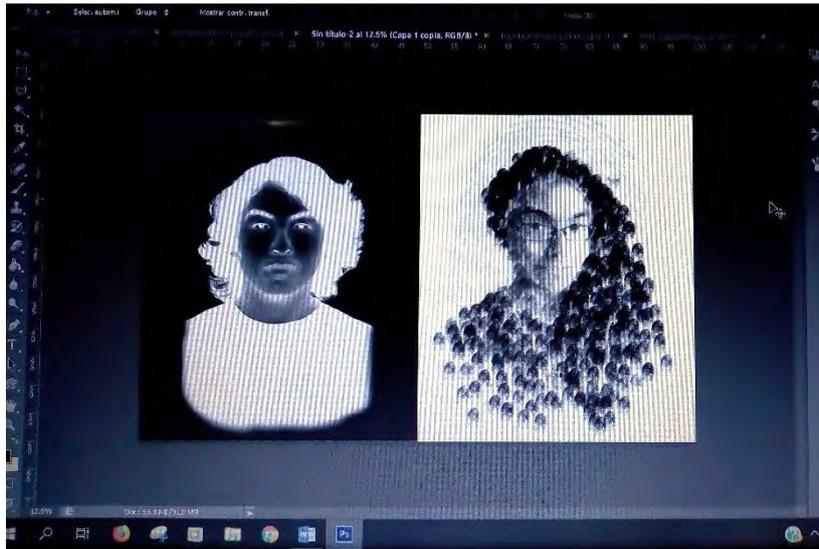
**Figura 22:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Proceso de creación de retrato dactilar digital* [Fotografía]



**Figura 23:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Imágenes de la primera versión*  
“Transformar la mirada” [Imágenes digitales]

Una vez que se tienen las imágenes listas, se llega al momento de la impresión lenticular. Si bien al iniciar el trabajo se tenía la idea de mandar a imprimir en lenticular las imágenes una vez estuvieran listas, di con la sorpresa de que ningún centro de impresión al que acudía estaba dispuesto a realizar un pedido como el mío: el lenticular es costoso y, debido a la precisión requerida, difícil de trabajar sin un equipo especializado, por lo que solo se aceptan pedidos al por mayor, de tamaños específicos, y a elevados precios. Muchos de las imprentas a las que se preguntó referían a locales que tampoco realizaban el servicio. Debido a este contratiempo y a la necesidad de hacer pruebas rápidas accesibles, tomé la decisión de obtener yo misma el efecto lenticular. Esto llevó inadvertidamente a que la obra adquiriera un carácter aún más propio.

Las imágenes lenticulares están compuestas por dos o más imágenes fragmentadas en líneas horizontales o verticales que luego son unidas de manera intercalada; para este fin, existen softwares especializados en la compresión de imágenes y en la impresión en láminas de plástico lenticular, como Triaxes o 3DLenticularBox. En mi caso utilicé Adobe Photoshop, si bien el proceso de crear la imagen lenticular no es completamente automático como en los otros softwares: para Photoshop, ambas imágenes deben alinearse manualmente antes de crear el archivo tipo “estereo jpg.”.



**Figura 24:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Proceso de preparación del archivo tipo "estereo jpg."* [Fotografía]

Una vez se tienen las imágenes una al lado de otra, se obtiene la imagen lenticular base. Esta imagen tiene 60 LPI ("Lentículas Por Pulgada"), que es el número de columnas por pulgada; este número debe corresponder con el que posee el plástico lenticular, ya que hay diferentes tipos de planchas lenticulares. Debido a su naturaleza óptica, su aspecto puede cambiar constantemente si se ve en pantallas de computadora.



**Figura 25:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Imagen estereoscópica base de la primera versión de la obra* [Imagen digital]



**Figura 26:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Acercamiento a la imagen estereoscópica base de la primera versión de la obra* [Imagen digital]

Afortunadamente, se logró encontrar un proveedor de láminas lenticulares de 60 LPI, lo que permitió el rápido inicio de las pruebas de impresión y alineación.



**Figura 27:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Pruebas de impresión lenticular pegadas al taller de trabajo* [Fotografía]

Las imágenes son aproximadamente de tamaño A3. Al momento de imprimir este fue el tamaño más versátil, y otorgaba a los retratos una escala natural.

El proceso de elaboración física de la imagen lenticular es el siguiente:

1. Las columnas de la imagen impresa deben alinearse exactamente con las lenticulas. Dependiendo de la imagen que se desea ver de frente, se tiene que ajustar la plancha de plástico con pequeños movimientos, sin perder la alineación. Si la imagen se inclina, el efecto se deteriora.
2. Se pega la imagen a la lámina plástica mientras se evita cualquier movimiento que cambie el efecto (se usó pegamento en spray y una placa de vidrio para evitar imperfecciones).
3. Se procede a cortar cualquier exceso de papel, preferiblemente con guillotina por el grosor de la plancha y para obtener un corte limpio.



**Figura 28:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Proceso de pegado y cortado del papel en la plancha lenticular* [Fotografías]

Debido a que solo solo se puede saber si la imagen funciona o no una vez que el producto final está realizado, el proceso de realizar tanto las pruebas como las piezas finales de “Transformar la mirada” llevó a ciertas frustraciones: los tamaños en particular fueron un punto de aprendizaje, debido a que muchas impresoras, ordenadores y programas modifican levemente las medidas de las imágenes, fue un proceso de prueba y error en los que se tomó nota de los milímetros a cambiar, qué programas permitían qué tamaños, y qué calidades de grises eran las mejores: en una impresión lenticular, un cambio de milímetros o de opacidad puede hacer la imagen inservible.



**Figura 29:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Piezas lenticulares defectuosas.*  
[Fotografías]

Sin embargo, una vez que se delimitaron los puntos de error frecuentes y se consiguió un mejor dominio de la técnica a base de la experiencia, lograr que el efecto lenticular funcione sin requerir servicios profesionales de terceros dio lugar a una satisfacción única.



**Figura 30:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Fotografías de la primera versión de la obra "Transformar la mirada"* [Fotografías]

Al principio las fotografías fueron selfies tomadas espontáneamente a lo largo del tiempo transcurrido de la propia transición de género. Luego de ver que las expresiones y los ángulos en los selfies eran muy similares, se optó por recrear estos momentos de transición en una sesión fotográfica. Esta decisión llevó a una clara diferencia entre las versiones de la obra: si en la primera versión la narrativa es una de cambio en la libertad de expresión de género (acompañada levemente de la emoción que se siente), en la nueva versión de la obra el foco está puesto completamente en el gesto emocional, la transición hacia una sonrisa sincera.

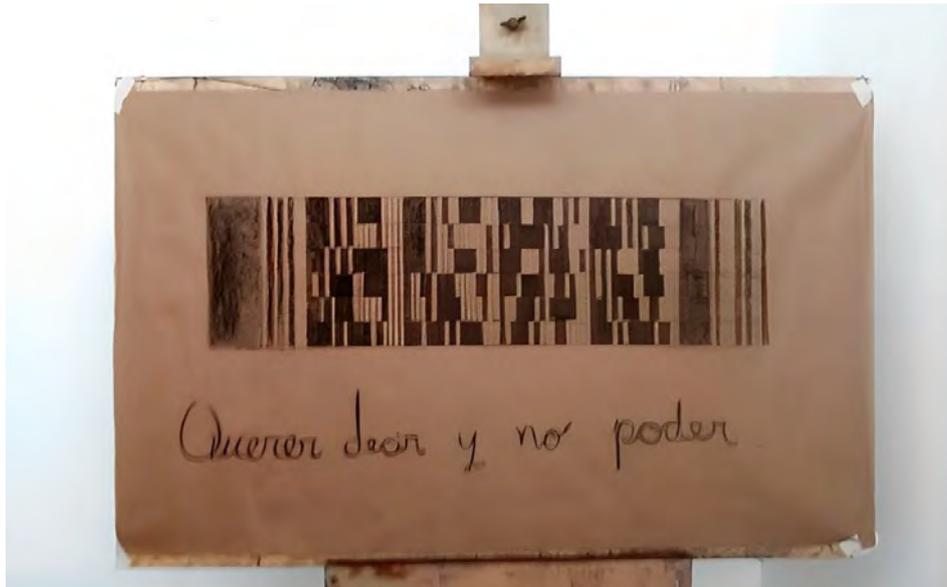
La experiencia de aprendizaje autodidacta que conllevó "Transformar la mirada" me permitió abrir mi propia perspectiva sobre cómo se ve una obra y los procesos artísticos que conllevan. Una obra es no solo el resultado, sino también los aprendizajes y tiempos que llevaron a este.



**Figura 31:** O'HIGGINS, Christina (2018) *“Transformar la mirada”* (vistas de una de las piezas) [Fotografías] [Cortesía de Isidro Lambarri]

### 3.3: “Sexo: M. Sin embargo, mujer”: Poema y declaración vital

En “Transformar la mirada”, el poema ha servido como guía desde el inicio, si bien su aparición en forma escrita no se dio sino hasta los últimos meses de desarrollo. Como en otros proyectos realizados anteriormente, parte del planeamiento y proceso se vio iniciado por una emoción o sentimiento: el poema me ha servido en varios casos a poner en palabras lo sentido y ha iluminado el proceso de obras como “Invisible” o “Documento Nacional de No Identidad”. Sin embargo, es recién con “Transformar la mirada” que el poema escrito puede ser visto dentro de la obra misma.



**Figura 32:** O'HIGGINS, Christina (2017) *Dibujo-poema realizado antes de "Documento Nacional de No Identidad"* [Fotografía]



**Figura 33:** O'HIGGINS, Christina (2018) *Mockup de "Transformar la mirada" durante su etapa inicial* [Imagen digital]

Debido a la presencia simultánea de la imagen y el poema, se puede argumentar que "Transformar la mirada" es un ejemplo de "poesía visual", concepto definido por el coleccionista de arte Marvin Sackner como poemas en los cuales hay imágenes integradas, a diferencia de la "poesía concreta", en la que la

diagramación de las palabras y letras del poema es fundamental (Iowa University Libraries 2020).

La integración de poesía e imagen en las artes visuales no es un fenómeno nuevo. El artista español Joan Miró trabajó desde la década de 1920 una pintura estrechamente ligada a la escritura poética, algunos de estos cuadros siendo claros ejemplos de lo que el pintor alguna vez expresó:

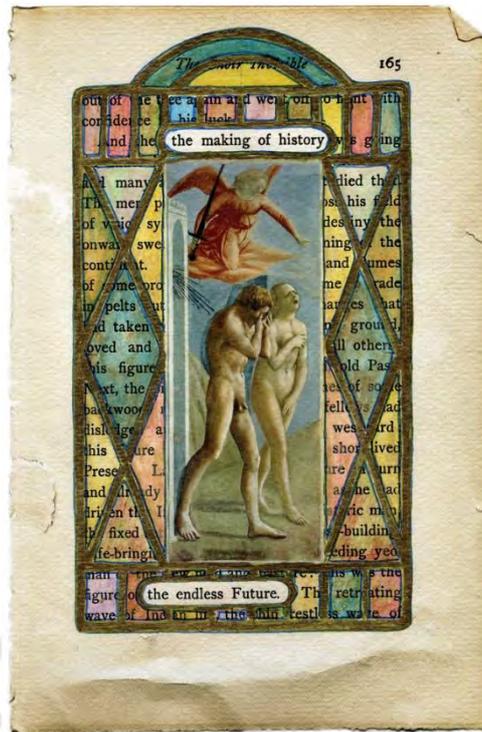
“No hago ninguna distinción entre pintura y poesía” (Fundación Mapfre 2021)<sup>32</sup>



**Figura 34:** MIRÓ, Joan (1925) “Pintura-poema (“le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil”)  
(Óleo y escritura a mano sobre lienzo) [Fotografía de la obra]

De manera más reciente, artistas como la estadounidense Ruth Bavetta han integrado el poema escrito con la imagen a través de la edición y el collage, pintando sobre libros para llegar a una obra nueva de poesía visual.

<sup>32</sup> FUNDACIÓN MAPFRE (2021) *Miró Poema* [exposición de arte]



**Figura 35:** BAVETTA, Ruth (2008) *"The Making of History"* [Fotografía de la obra]

En "Transformar la mirada", el poema genera a la vez una narrativa y refuerza un sentido de lectura de la obra (de izquierda a derecha, como un texto). Cada una de las partes del poema se encuentra intercalado entre los retratos lenticulares, a su vez como "textos lenticulares": mientras se ve el retrato de frente (la imagen del DNI), se puede leer a los costados el texto "Sexo: M", que se repite como la imagen en negativo. Cuando el espectador va leyendo la obra y se desplaza, el texto lenticular cambia, cada uno distinto.

1. "Sin embargo, mujer". Este es el primer texto y es el que marca el tono de los siguientes. Con esta afirmación se deja en claro que lo que está en duda no es la propia identidad. Yo soy mujer, pese a todo.
2. "Quién voy siendo". La identidad usualmente no es pensada como proceso o descubrimiento, sino como una prescripción, un mandato estático. Con esta frase se busca subvertir la idea de que una es lo que se le ha dicho ser.
3. "En florecimiento". Desarrollo. Se vincula tanto al acto orgánico de las plantas, como algo hermoso, y a la vez con la idea de prosperar. No es "florecido". Es "en florecimiento", para hacer hincapié en el sentido de proceso vivo.

4. “Viva”. El transicionar abre todo un horizonte de vida para la persona que siente esta necesidad. Como posibilidad de vivirlo todo, intensamente. “Viva” también como recordatorio del contexto social transfóbico: “no estar muerta”.
5. “A la felicidad”. No es un final, sino un camino, una dirección. “Felicidad” puede ser entendido en este caso como “plenitud”. Posibilidades de futuro positivas.

Las tecnologías y métodos utilizados en la obra “Transformar la mirada” plantean al espectador una manera particular de experimentarla. Desde las huellas dactilares (que a nivel práctico permiten un acercamiento a la obra en una segunda mirada), pasando por la tecnología lenticular y el poema visual, todas estas herramientas estéticas abren sentidos y dimensiones que permiten repensar cómo vemos las cuestiones transgénero, social e íntimamente.



## CONCLUSIONES

A partir de la experiencia de realizar la obra “Transformar la mirada”, los aprendizajes, reflexiones y conocimientos adquiridos a través de la investigación en artes, llego a las siguientes conclusiones, acá ordenadas siguiendo el orden en que se desprenden del contenido de la tesis:

1. Para cuestionar las narrativas comunes y estereotipos es necesario primero visibilizarlos: solo conociendo bien las raíces y modos de la opresión la sociedad será capaz de hacerle frente efectivamente.
2. La violencia hacia las personas transgénero no es solo física o institucional, sino también simbólica y cultural, ubicua y muchas veces invisible para la mayor parte de la sociedad.
3. El contexto de homofobia y transfobia normalizada de nuestro país lleva a la censura y a una relativa escasez de referentes nacionales de arte LGBTQ+; en consecuencia, los pocos referentes notables se convierten en voces de autoridad sobre cómo se tratan cuestiones LGBTQ+ en el país.
4. El concepto de “arte trans” sigue en constante flujo; sin embargo, considero que las futuras obras de arte trans no deben olvidar las personas trans ni a sus preocupaciones íntimas, materiales y ciudadanas.
5. Enlazar la propia experiencia de transición (de género y emocional) con la experiencia macro de la lucha por derechos y dignidad para la población trans posibilita abrir otros vértices de representación transgénero más allá de los clichés o roles usuales que asignan a la población (víctima, burla, o amenaza social).
6. Visibilizar la propia identidad transgénero en la obra es tanto una declaración íntima como política frente a la transfobia imperante.
7. Plantear una obra a partir de la propia experiencia de vida permite revelar el vínculo siempre presente entre lo personal y lo político, y ayuda al público a tener un acercamiento más completo a los temas y problemáticas planteadas.
8. La fotografía no es neutral ni objetiva. La idea de capturar lo real es en sí un discurso, que revela una intención. La auto-fotografía de transición, por tanto, no nace de un mero afán documentalista: refleja esperanza y alegría ante nuevos futuros que se abren.

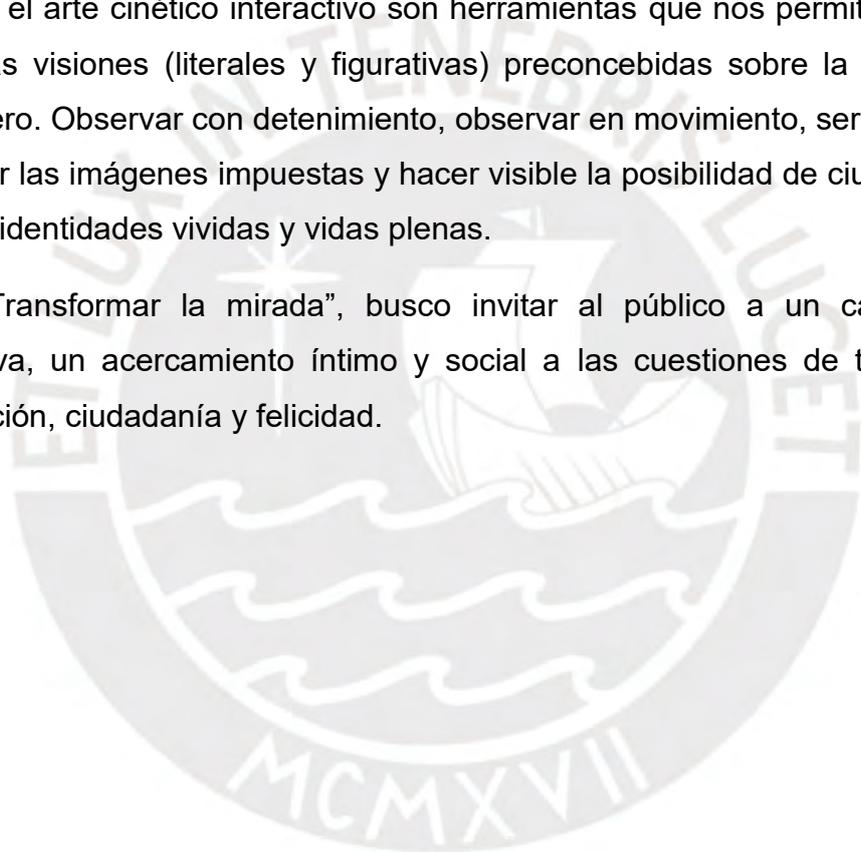
9. La huella dactilar como símbolo hace referencia tanto a la identidad personal como a la humanidad en un sentido más general. Su inclusión en la obra permite al público ver de nuevo la imagen como retrato construido en base al propio esfuerzo.
10. La tecnología lenticular abre muchas posibilidades en las artes que no han sido del todo exploradas históricamente, y que podría aún sacarse provecho.
11. El arte cinético interactivo (la técnica lenticular) permite reflexionar sobre el sentido mismo de la visualidad de la imagen y de lo que implica la perspectiva del espectador sobre la obra. En “Transformar la mirada”, en particular, la técnica lenticular permite hablar de conceptos de “imagen cambiante” y “transición” tanto a nivel conceptual, material y experiencial.
12. Aprender una nueva técnica (o aprender a utilizar un nuevo material) es un camino lleno de frustraciones y satisfacciones, y que permite expandir la propia perspectiva sobre cómo se puede ver una obra de arte y sobre las aproximaciones que se tiene hacia el proceso creativo.
13. El poema visual permite guiar la visión del público y dirige las lecturas hacia un registro de narración personal y emocional de la obra. Es el conjunto de imagen y poema que componen la obra.
14. Hacer una obra de arte es un proceso de apertura, tomar riesgos y ser flexible, en el que muchas veces se aprende sobre la marcha. Abrazar la incertidumbre es un requisito inicial para hacer algo nuevo.
15. Investigar en arte y escribir sobre los procesos y la obra misma permite un acercamiento enriquecedor a la labor artística. Condensar los aprendizajes artísticos en el formato de tesis es una excelente herramienta para ver a las artes con nuevos ojos.

En el Perú, hablar de ciudadanías trans es aún una esperanza lejana. Para cerrar una interrogante que fue introducida al inicio de esta tesis: la obra “Transformar la mirada” plantea insistentemente una pregunta al público: “¿qué sentido tiene negar la identidad de las personas transgénero cuando la felicidad que trae el afirmarla es evidente?”, lo que nos invita a preguntarnos por qué hay tanta resistencia a que se promulgue una ley que haría un verdadero bien a una población históricamente marginada, y esto nos lleva invariablemente a la transfobia no solo institucional, sino también social y cotidiana, al miedo a la

diferencia, al prejuicio en general. Hay que recordar: la promulgación de la ley de identidad de género no va a acabar con la transfobia de la noche a la mañana. La ley es un solo paso en el largo camino hacia una sociedad más justa y libre, solo posible con un esfuerzo sostenido y conjunto desde todas las áreas de la vida ciudadana.

Es por eso que busco, a través de la experiencia estética, invitar al público a un cambio de perspectiva, un acercamiento íntimo y social a la cuestión de la transición de género. Al hablar de representación (visual y sociopolítica), la población trans en el Perú sigue mayormente invisible. La narrativa de transición positiva y el arte cinético interactivo son herramientas que nos permiten ir más allá de las visiones (literales y figurativas) preconcebidas sobre la población transgénero. Observar con detenimiento, observar en movimiento, ser capaz de cuestionar las imágenes impuestas y hacer visible la posibilidad de ciudadanías diversas, identidades vividas y vidas plenas.

Desde “Transformar la mirada”, busco invitar al público a un cambio de perspectiva, un acercamiento íntimo y social a las cuestiones de transición, identificación, ciudadanía y felicidad.



## RECOMENDACIONES

Esta tesis busca ser de utilidad para todas aquellas personas interesadas en las posibilidades de representación trans en el arte y de otras poblaciones vulnerables, sin importar el campo profesional, aunque será un aporte más relevante a artistas, profesionales y estudiantes (como una oportunidad de reflexionar sobre los diversos procesos vitales que conforman la experiencia de hacer un proyecto artístico y las posibilidades a explorar en técnicas no convencionales) y para aquellas personas interesadas en el activismo y las prácticas artísticas con enfoque social (como posibilidad de explorar la utilización de elementos interactivos y lúdicos y repensar las dinámicas de la interacción del público con el mensaje que se busca difundir).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJA SPIL, Rodrigo

2020 “Museo Travesti del Perú. Curadurías andróginas, mestizas y revolucionarias”. En *Revista de Estudios Curatoriales*

ALMENARA, Alonso

2014 “El lado gay de la historia del arte, explicado por Jaime Higa”. En *LaMula.pe*. <https://redaccion.lamula.pe/2014/05/10/el-lado-gay-de-la-historia-del-arte-explicado-por-jaime-higa/alonsoalmenara/>

BARBANCHO, Juan Ramón

2019 “Arte contra la invisibilidad LGBT. Cinco casos en Perú”. En *vadb.org*. <https://vadb.org/articles/arte-contra-la-invisibilidad-de-la-comunidad-lgbt-cinco-casos-en-peru-introduccion>

BELTING, Hans

2007 *Antropología de la imagen*. Katz editores.

BENKO, Susana

2016 *La obra multidimensional de Víctor Vasarely*. <https://susanabenko.blogspot.com/2016/04/la-obra-multidimensional-de-victor.html>

BERGER, John

2011 *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

1985 *Ways of seeing: Based on the BBC television series*. British Broadcasting Corporation, 1985.

BRACAMONTE, Teresa

2013 *Lima Intrarrosa*. <https://issuu.com/tbracamonte/docs/limaintrarrosa>

BRETT, Guy

1968 *Kinetic Art: The Language of Movement*

BRUNA, Rodrigo

2023 "Del espacio cinético al espacio neoconcreto: antecedentes de la instalación artística en Latinoamérica." *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Volumen 18, número 33. pp. 24-37.

CAMATS I PETANÀS, Jaume

2015 *Autorretrato: la mirada interior*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

CAMPUZANO, Giuseppe

2013 *Saturday night thriller y otros escritos: 1998-2013*. Estruendo Mudo, 2013.

2008 *Building identity while managing disadvantage: Peruvian transgender issues*. Institute of Development Studies

2007 *Museo Travesti del Perú*. Institute of Development Studies.

CASTRO, Jonathan

2018 "Religión o Estado: los congresistas del evangelio y su alianza católica en el Perú". En Ojo Público. <https://ojo-publico.com/730/religion-o-estado-los-congresistas-del-evangelio-en-el-peru>

CAVALCANTE, Andre

2013 *The Struggle for the Ordinary: Media Culture, Transgender Audiences and the Achievement of Everyday Life*.

CHEN, Guang-Dah; LIN, Chih-Wei; FAN, Hsi-Wen

2015 "The history and evolution of kinetic art." *International Journal of Social Science and Humanity*, 2015, vol. 5, no 11, pp. 922-930.

CHÁVARRY, Carlos

2014 "Lima Intrarrosa". En *Peru21*. <http://blogs.peru21.pe/cronicasmarcianas/2014/06/lima-intrarrosa.html>

CHÁVEZ YACILA, Rosa

2022 “Los homicidios de la población LGTBI siguen sin obtener justicia”.  
En *Ojo-Público.com*. <https://ojo-publico.com/3421/crimenes-de-personas-lgtbi-sin-justicia-en-peru>

COSME, Carlos

2007 *La imagen in/decente: diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Instituto de Estudios peruanos.

CRÓNICAS DE LA DIVERSIDAD

2020 “Javi Vargas en el Museo Reina Sofía”. En *Arte y Cultura LGTB+* 10.

CUTULI, María Soledad

2012 “Antropología y travestismo: revisando las etnografías latinoamericanas recientes”, en *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, 2012, vol. 1, no 1, p. 161-181.

DUNCOMBE, Stephen y Steve LAMBERT

2018 *Why artistic activism?* <https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism>

FILO SOFI ARTS

s.f. *Iris Scott*. <https://filosofiarts.com/artist-iris-scott>

FONTCUBERTA, Joan

2016 *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FUNDACIÓN MAPFRE

2021 *Miró Poema* [exposición artística]. Sala Recoletos, Fundación MAPFRE

FUNDERBURK, Amy

2021 “Artivism: Making a Difference Through Art”, en *Art&Object*. <https://www.artandobject.com/articles/artivism-making-difference-through-art>

- GOSSETT, Reina, Eric A. STANLEY y Johanna BURTON  
2017 *Trap door: Trans cultural production and the politics of visibility.*  
New Museum, 2017.
- HALL, James  
2015 *The Self-Portrait. A Cultural Study.* Editorial Thames & Hudson
- HALL, Stuart (editor)  
1997 "The Spectacle of the Other", en *Representation: Cultural representations and signifying practices.* Sage.
- hooks, Bell  
1992 *Black Looks: Race and Representation.* South End Press
- IDEO  
s/f "Isn't design thinking a set, step-by-step process?", en *IDEO Design Thinking.* <https://designthinking.ideo.com/faq/isnt-design-thinking-some-set-step-by-step-process>
- IOWA UNIVERSITY LIBRARIES  
2020 *Sackner Exhibit Guide*
- JACQUES, Juliet  
2017 "Forms of Resistance: Uses of Memoir, Theory, and Fiction in Trans Life Writing", en *Life Writing*, 14(3), pp. 357-370.
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence  
2010 *Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú.*  
<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/campuzano-entrevista>
- LEHNER, Ace  
2021 *Self-Representation in an Expanded Field: From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age.* 2021.

LEWIS, Kate Yvonne Margot.

2013 *The conversation between painting and photography in the 21st century: An analysis of selected paintings by Peter Doig (1959-) and Luc Tuymans (1958-)*

LIRA, Max

2013 “¡Giuseppe Campuzano, presente!”, en *LaMula.pe*.  
<https://feministas.lamula.pe/2013/11/11/giuseppe-campuzano-presente/maxlira/>

LÓPEZ, Fiorella

2016 “[ENTREVISTA] Miguel A. López: “Las obras de Teresa Burga se revelan hoy con una vigencia sorprendente””. En *infoartes.pe*.  
<https://www.infoartes.pe/entrevista-investigador-miguel-a-lopez-habla-sobre-la-artista-teresa-burga-sus-obras-se-revelan-hoy-con-una-vigencia-sorprendente/>

LÓPEZ, Miguel

2017a “Cadáveres maricas. El Grupo Chaclacayo y la imagen de la muerte”. En *Robar la historia*. Ediciones Metales Pesados.

2017b “La realidad me puede chupar la pija, querido. El Museo Travesti del Perú y las historias que merecemos”. En *Robar la historia*. Ediciones Metales Pesados.

2015 “Taking control of history”. En *Journal of Visual Culture*.

2014a “Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo”. En *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. MALI.

2014b “Museo, musexo, mutexto, mutante: La máquina travesti de Giuseppe Campuzano”. En *Guggenheim Blogs*.  
<https://www.guggenheim.org/blogs/map/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2>

MACHUCA ROSE, Malú

2021 “La vida después de la muerte de Giuseppe Campuzano”.  
*TSQ\*Now*. <https://www.tsqnow.online/post/giuseppe-campuzano>

2013 “Mariconíxima renace en cabrísimo ritual”, en *LaMula.pe*.  
<https://feministas.lamura.pe/2013/11/12/mariconixima-renace-en-cabrisimo-ritual/malulin/>

MANO ALZADA

2021 “Censura a exposición en el Centro Cultural de España”. En  
*manoalzada.pe*. <https://manoalzada.pe/lgtbiq/censura-a-exposicion-en-el-centro-cultural-de-espana>

2018 “Fascistas contra el arte moderno”, en *manoalzada.pe*.  
<https://manoalzada.pe/actualidad/fascistas-contra-el-arte-moderno>

MILLER, Jeremy Russell

2012 *Crossdressing cinema: An analysis of transgender representation in film*. Texas A&M University, 2012.

MITROVIC, Mijail

2019 “Escenas, retratos y reflexividad. Tensiones en el trabajo de Sergio Zevallos”. En *A & D N°6*

MOUFFE, Chantal

2012 “Chantal Mouffe: Strategies of radical politics and aesthetic resistance”, en *Internet Archive*.  
<https://web.archive.org/web/20220628035222/https://truthisconcrete.org/texts/?p=19>. Archivado del original:  
<https://truthisconcrete.org/texts/?p=19>

MULVEY, Laura

1975 “Visual pleasure and narrative cinema.” *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan, London, 1989. p. 14-26.

NAMASTE, Viviane

2009 "Undoing theory: The "Transgender Question" and the epistemic violence of anglo-american feminist theory.", en *Hypatia*, 24(3), pp. 11-32.

Canal NEWFIELDS

2013 *Artist Judith Braun* [Video]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=8vjuabFyBy0>

NYE, Joseph

2004 *Soft Power: The Means To Success In World Politics*

PERCOVICH, Mariana; DE SOSA, Leho; SCHENK, Marcela

2019 *Arte trans: Diversidad de género, disidencia y derecho a la cultura.*

PHILLIPS, John

2006 *Transgender on screen.* Springer, 2006.

POPPER, Frank

1968 *Origins and Development of Kinetic Art*

CENTRO DE PROMOCIÓN Y DEFENSA DE LOS DERECHOS SEXUALES Y REPRODUCTIVOS (PROMSEX)

2022 *Informe anual sobre la situación de los derechos humanos de las personas LGBTI en el Perú 2021.*

REBEL, Ernst

2008 *Autorretratos.* TASCHEN

REDACCIÓN PERÚ 21

2016 "Jaime Higa presenta exposición 'El dedo en la llaga'", en *Peru21.pe*. <https://peru21.pe/cultura/jaime-higa-presenta-exposicion-dedo-llaga-217041-noticia/>

RICHARD, Nelly

2012 "Travestismos." *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp. 92-97

RODRIGUEZ-BENCOMO, Albeley

2018 "El "cuerpo vibrátil" de Giuseppe Campuzano como lugar para una metodología artística e indómita". *Índex*, n.5, pp.76-85.

ROJAS, Sergio

2016 "Representación y sentido en el arte. Hacia una noción de fotoperformance". En *Revista Kaypunku*. Volumen 3, número 1, pp. 275-305

RUBIANO, Alejandro

2010 *Los kinesigramas o las imágenes lenticulares: su desarrollo y aplicaciones [Kinesigrams or lenticular images: development and applications]*. 2010.

SERANO, Julia

2013 *Excluded: Making feminist and queer movements more inclusive*. Seal Press, 2013.

2007 *Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. Seal Press

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

2008 *El factor asco: Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Editorial Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú

SONTAG, Susan

2006 *Sobre la fotografía [1977]*. México: Alfaguara, 2006.

STRYKER, Susan

2017 *Historia de lo trans*. Editorial Con Tinta Me Tienes

TAGG, John

1988 *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*.

TAFUR, Tony

2018 “Santoral Trans”, en *Caretas* (versión web)  
<https://caretas.pe/cultura/santoral-trans/>

TALA, Alexia

2011 “Entrevista a Bernardo Oyarzún”. En *Artishock*.  
<https://artishockrevista.com/2011/06/18/entrevista-bernardo-oyarzun/>

THE ART STORY CONTRIBUTORS

2022 “Op Art Movement Overview and Analysis”. En *TheArtStory.org*.  
<https://www.theartstory.org/movement/op-art/>

TORRES, Susana

2007 “Portafolio: Susana Torres”. En *Revista Juanacha N°1*

VASARELY, Victor

1955 *Notes pour un manifeste*

VERANO LEGARDA, Yssia Cristine

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

VILLACORTA, Ariana

2022 “La ley de identidad de género cumple diez años desde su sanción en Argentina”. Para *france24.com*.  
<https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20220510-argentina-ley-identidad-genero-10-a%C3%B1os>

VITURRO, Paula

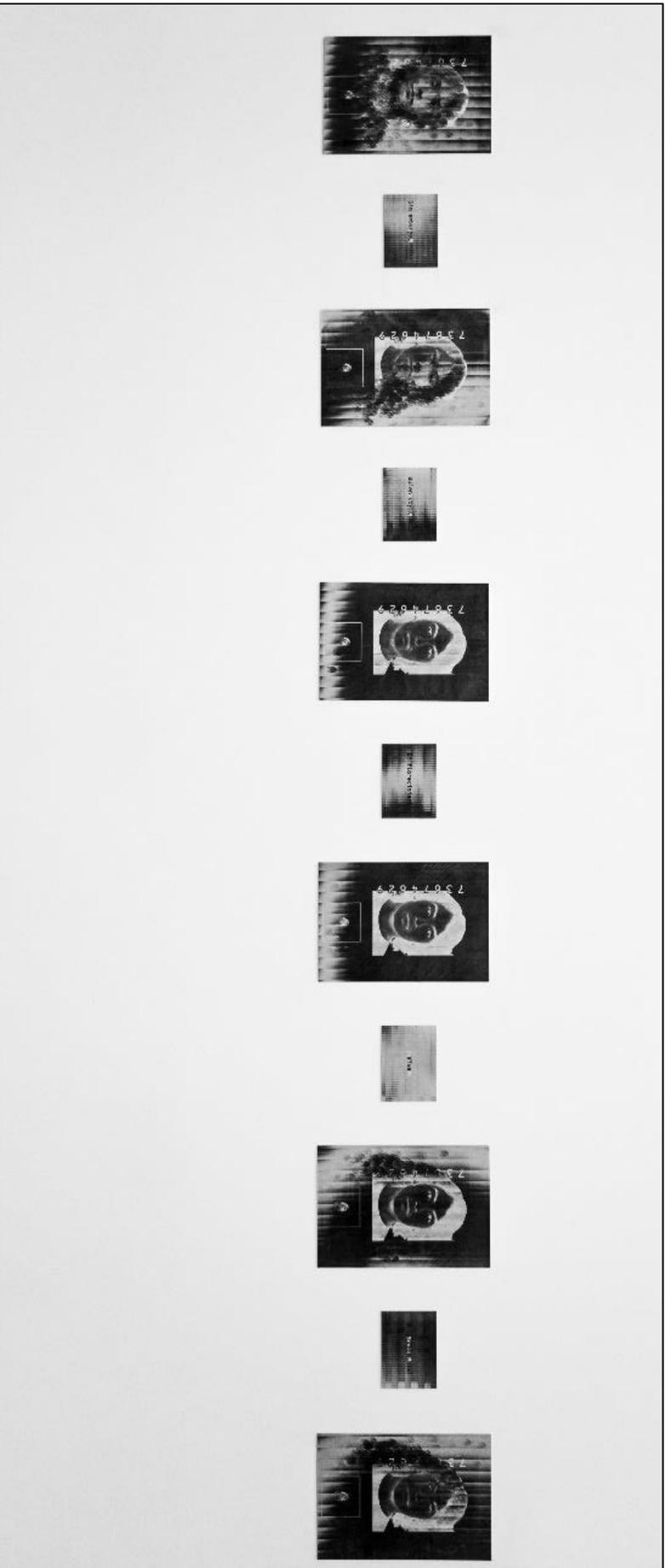
2012 “¿Es posible hablar de arte trans?” *Cibertronic #8 Revista de Artes Mediáticas*.

## **ANEXOS:**

### **ARCHIVO VISUAL DE LA OBRA**

#### **Tabla de imágenes:**

- Anexo 1: *Transformar la mirada* (Vista frontal de instalación completa)
- Anexo 2: Fotografía de registro de la obra en otro ángulo.
- Anexo 3: Fotografía de registro de la obra con público.
- Anexo 4: Detalle 1: Retrato lenticular “en negativo”
- Anexo 5: Detalle 2: Retrato lenticular #1 “en positivo
- Anexo 6: Detalle 3: Retrato lenticular #2 “en positivo
- Anexo 7: Detalle 4: Retrato lenticular #3 “en positivo
- Anexo 8: Detalle 5: Retrato lenticular #4 “en positivo
- Anexo 9: Detalle 6: Retrato lenticular #5 “en positivo
- Anexo 10: Detalle 7: Retrato lenticular #6 “en positivo
- Anexo 11: Detalle 8: Texto lenticular “en negativo”
- Anexo 12: Detalle 9: Texto lenticular #1 “en positivo”
- Anexo 13: Detalle 10: Texto lenticular #2 “en positivo”
- Anexo 14: Detalle 11: Texto lenticular #3 “en positivo”
- Anexo 15: Detalle 12: Texto lenticular #4 “en positivo”
- Figura 16: Detalle 13: Texto lenticular #5 “en positivo”



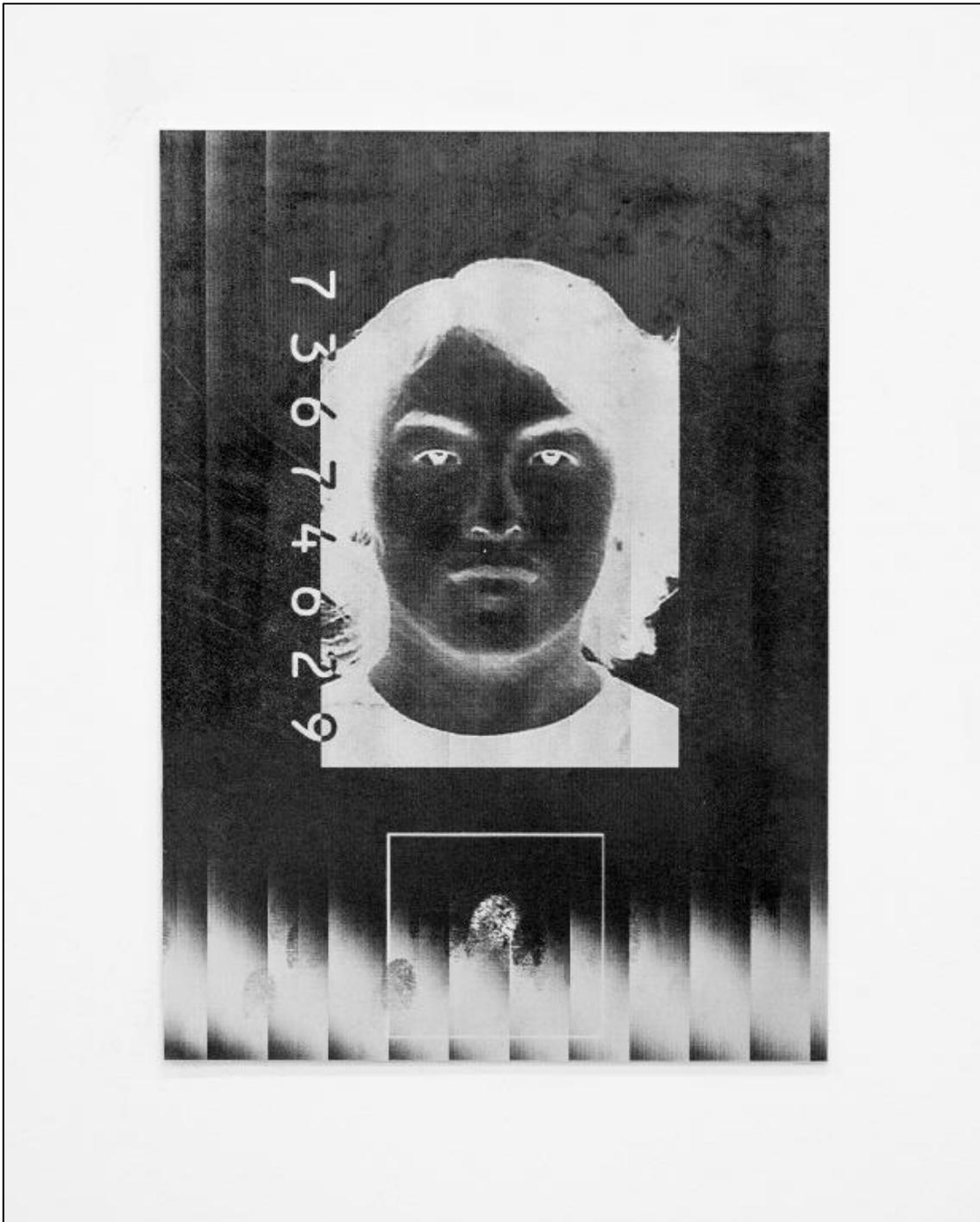
**Anexo 1:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Vista frontal) Láminas de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 450 cm aprox. (medidas del montaje completo). 6 piezas con medidas: 40.3 cm x 28.7 cm. 5 piezas con medidas: 12 cm x 18 cm. 2018



**Anexo 2:** Fotografía de registro de la obra *Transformar la mirada* en exposición. 2018



**Anexo 3:** Fotografía de registro de la obra *Transformar la mirada* en exposición. 2018



**Anexo 4:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato “en negativo”). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



**Anexo 5:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato #1 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



**Anexo 6:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato #2 “en positivo”). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



**Anexo 7:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato #3 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



**Anexo 8:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato #4 “en positivo”). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



**Anexo 9:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato #5 “en positivo”). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



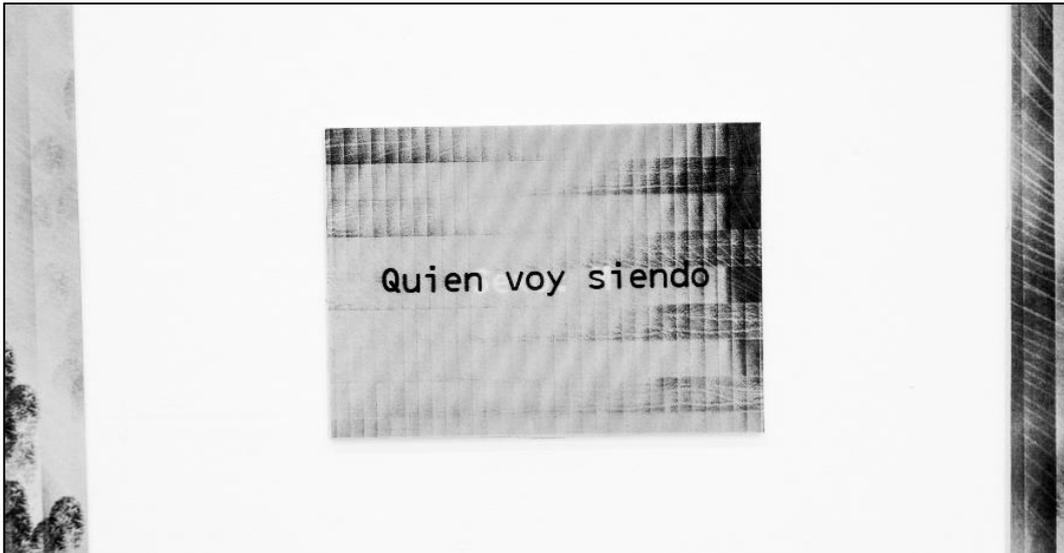
**Anexo 10:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Retrato #6 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 40.3 cm x 28.7 cm. 2018



**Anexo 11:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Texto lenticular “en negativo”). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 12 cm x 18 cm. 2018



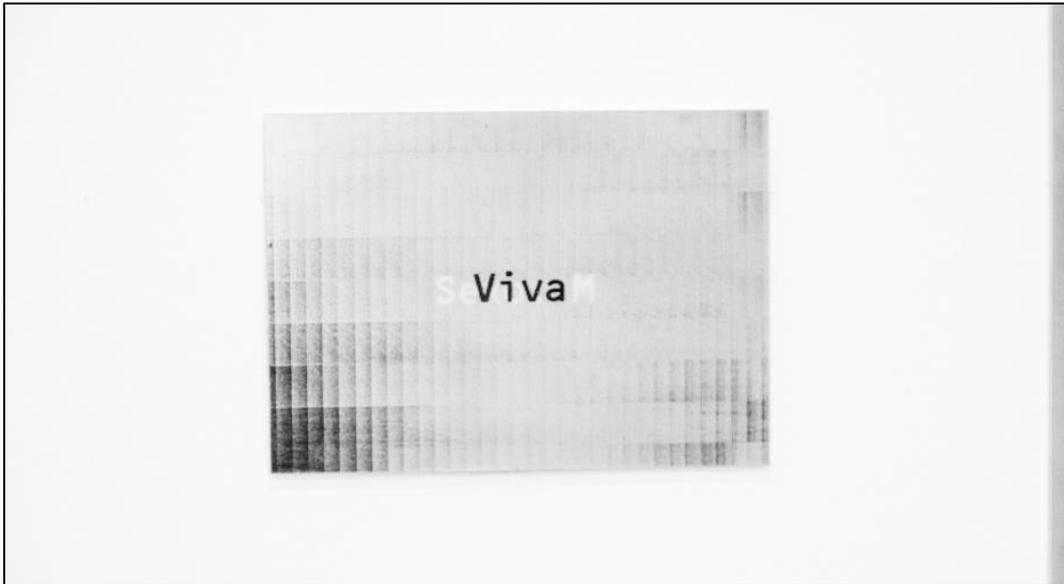
**Anexo 12:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Texto lenticular #1 “en positivo”). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 12 cm x 18 cm. 2018



**Anexo 13:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Texto lenticular #2 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 12 cm x 18 cm. 2018



**Anexo 14:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Texto lenticular #3 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 12 cm x 18 cm. 2018



**Anexo 15:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Texto lenticular #4 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 12 cm x 18 cm. 2018



**Anexo 16:** O'HIGGINS, Christina. *Transformar la mirada* (Detalle: Texto lenticular #5 "en positivo"). Lámina de plástico lenticular sobre impresión por inyección de tinta. 12 cm x 18 cm. 2018