



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA
CENTRO DE LA IMAGEN**

**PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE PROYECTOS
VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**MIENTRAS LAS SILUETAS SE DESENREDEN
APROXIMACIONES AL CUERPO, MEMORIA Y ENSAMBLAJE DESDE
LA FOTOGRAFÍA**

**Proyecto de innovación para optar el Grado Académico de Bachiller en Dirección de
Proyectos Visuales y Fotografía**

**ALEXANDER CABALLERO DÍAZ
(0000-0003-2793-5749)**

**Lima - Perú
2022**

Resumen

El presente proyecto artístico busca la superación de los límites técnicos y conceptuales de la fotografía entendida tradicionalmente. A través de una serie de piezas conformadas por adaptaciones, volumetrías y facsímiles de un archivo fotográfico, la obra trae al presente el archivo de una persona ausente. Dota de cuerpo al archivo y revive el documento para reflexionar sobre la construcción de la identidad como un posible juego de ensamblajes.

Considero que las conclusiones en torno a la imagen/archivo y la identidad/ensamble son aportes importantes para debatir en los estudios visuales y queer contemporáneos puesto que despegan políticas de cómo entender mejor los cuerpos, la memoria de los/las ausentes y la reconciliación a través de lo visual. Abordar el cuerpo *queer* desde una postura crítica, especular sus posibilidades de ser entendido como un ensamble y, de manera conclusiva, pensar las posibilidades de este potencial juego identitario.

Índice General

Resumen	2
Introducción	4
Capítulo 1: Estado de la cuestión.....	8
Capítulo 2: Navegando el lugar de enunciación.....	12
Capítulo 3: Sobre la imagen, la memoria y la representatividad	14
Capítulo 4: Hacia una imagen fotográfica corporeizada	19
Capítulo 5: Cuerpos e identidades como ensambles	23
Conclusiones.....	27
Referencias bibliográficas	30
Anexos	31

Índice de Figuras

Figura 1. Schorr Collier. (2005). Escaneo del libro Jens. F (SteidlMACK, 2005)

Figura 2. Osorio Pepón. (1987). La cama. Instalación.

Figura 3. Salcedo Doris. (1995-1998). The Orphan's Tunic. Instalación.

Figura 4. Gómez De Tuddo Alejandro. (2007). Aparición. Fotografía digital.

Figura 5. Caballero Díaz Alexander. (2022). Mientras las siluetas se desenreden.

Collage.

Figura 6: Caballero Díaz Alexander. (2022). Mientras las siluetas se desenreden.

Collage.

Figura 7: Caballero Díaz Alexander. (2022). Mientras las siluetas se desenreden. Collage.

Figura 8: Caballero Alexander. (2022). Mientras las siluetas se desenreden. Simulación 3D.

Figura 9: Caballero Alexander. (2022). Mientras las siluetas se desenreden. Simulación 3D.

Figura 10: Caballero Alexander. (2022). Mientras las siluetas se desenreden. Simulación

3D.

Introducción

La motivación de este trabajo tiene su origen en los viajes constantes que realicé con mi padre y mi madre hacia su ciudad natal: Paramonga. Ubicada al norte del departamento de Lima, durante mi infancia y adolescencia a finales de los años 90s, esta ciudad ha marcado mi imaginario. Fue ahí que “conocí” a mi tía Rubén. No conocía sus pronombres porque nunca demandó que le dijéramos de una determinada forma, así como tampoco nunca manifestó cuál era su identidad de género (quizás tampoco era necesario que lo haga). Lo único que tenía claro en esos años era que no mantenía relaciones sexo afectivas-heterosexuales (desde una perspectiva de hombre cisgénero) y que su apariencia transitaba entre lo que hegemónicamente se consideran dos polos opuestos: lo femenino y lo masculino. Esta performatividad llamó mucho mi atención y me obligó a cuestionar lo masculino y lo femenino incluso antes de que tomara consciencia de mi propia identidad disidente o de que tenga contacto con las definiciones y teorías de género que hoy en día me hacen entender mejor su contexto y el mío. Esta otredad de Rubén nunca significó un distanciamiento con el resto de la familia, había un acercamiento de la otredad desde la experiencia, y no desde el entendimiento teórico, que permitía que todos estén cómodos y cómodas con la presencia de Rubén.

La presente investigación, a través de los medios del arte, detona con el acceso a un archivo fotográfico de mi tía Rubén. Esta serie de imágenes guardadas han estado orbitando en mi familia por algunas décadas. Los documentos dispuestos a la revisión traen al presente momentos de una vida disidente. Una vida que giraba transitando canales de valor, de identidad y de goces alternativos a aquellos hegemónicos para un “hombre” en el norte chico peruano. ¿Quién es esa persona captada por la cámara hace 25 años? ¿Cómo reconcilio el abismo temporal entre ella y yo? ¿Cómo puedo sentirme tan cercano a un fantasma capturado en celuloide? ¿Es ella realmente quien aparece ahí o es solo una expresión falseada solo “por la foto”? Mi proceso de identificación con estas vivencias generó una necesidad de cuestionar el paradigma fotográfico como mera representación de realidades enmarcadas por la voluntad del autor. Me era necesario expandir las agencias de la imagen a sus posibilidades de penetrar diversos tiempos y de cuestionar los devenires de la identidad. Es así que partiendo del archivo fotográfico y objetos personales de mi tía Rubén, quisiera propiciar las condiciones para un acto de reconciliación y retribución que esté consciente de las turbulencias de la distancia (del tiempo, del cuerpo, de la voz de quien la enuncia) pero que recorra los caminos disruptivos del goce y la performatividad como modo de vida (la construcción del yo como un juego

de ensambles). Encuentro esta doble articulación en la transformación del archivo fotográfico en algo más, en cuerpos que contengan el “alma” tan bien representada de Rubén: un alma de contornos, de volúmenes, de colores y de tránsitos; un alma de construcciones sin meta. Mi proceso, tanto de trabajo práctico como teórico, buscan la superación de los límites técnicos y conceptuales en la fotografía entendida tradicionalmente – dotar de cuerpo al archivo, revivir el documento -. El proceso trata de no perder de vista la especificidad local y la creación de universos que abran una línea de historia alternativa de lo *queer* emplazado en condiciones particulares en tiempo y espacio (Paramonga en los 90s) que se activan para una consulta e identificación personal en el presente (Lima, 2022) y que lleven a una conclusión reparativa de lo identitario en la fotografía y el archivo.

De esta manera, este proyecto de investigación artística busca traer al presente el archivo de una persona que ya no está a través de una serie de piezas conformadas por ensamblajes, adaptaciones, volumetrías y facsímiles de los archivos originales. El objetivo artístico es que estos logren encarnar una identidad disidente que habita afirmativamente el ensamble y la transformación como *modus operandi* y *modus vivendi* urgentes de pensar. A nivel puramente personal, a esta capacidad del archivo fotográfico corporeizado le atribuyo una cualidad de conversación transtemporal con mi tía; a un nivel externo a lo personal, considero que las conclusiones en torno a la imagen/archivo y la identidad/ensamble son aportes importantes para debatir en los estudios visuales y queer contemporáneos puesto que despegan políticas de cómo entender mejor los cuerpos, la memoria de los/las ausentes y la reconciliación a través de lo visual. Es por eso que despliego mis intereses en cuatro capítulos cortos:

- El capítulo 1, busco contextualizar mi trabajo en referencia a la de otros artistas y teóricos que han abordado las mismas temáticas de este proyecto de investigación.

- En el capítulo 2, me encargo de posicionar un lugar de enunciación personal hacia la propuesta de intervención sobre un archivo privado de una persona disidente de género que ya no está entre nosotros.

- En el capítulo 3, propongo problematizar la genealogía de la imagen fotográfica como una que es vulnerable a ser interpretada como una producción neutra y objetiva solo por estar mediada por una entidad mecánica no-humana. El lente de la cámara, el ojo tecnológico, no es autónomo, sino que es el resultado de negociaciones entre fotógrafos/as y fotografiados/as. Estas relaciones abren vínculos de poder; tensiones y espacios de liberación. Estos últimos son espacios

que deben asumir y abrazar el nivel de ficcionalidad que existe en la práctica fotográfica. Mi tía Rubén posaba para la cámara, pero quizás no era “ella misma” frente a la cámara. Tanto su multiplicidad de facetas como su versatilidad corporal son suficientes como para poner en cuestionamiento la poco interesante visión autonomista de la fotografía y de la identidad. El goce queer y su performatividad versátil como vitalidad identitaria implica movimiento y transformación: conceptos cargados políticamente. En este capítulo propongo el collage como forma de transparentar las suturas de una imagen, de por sí, siempre ensamblada y orquestada. Quiero mantener una visión crítica de la discursividad objetivista de la imagen a través de la apertura a un archivo ávido de volver a performar cuerpos.

- En el capítulo 4, el tema del cuerpo se hace más presente y explico los procesos para “tridimensionalizar” el archivo bidimensional y me sostengo en el pensamiento del compostaje de Donna Haraway ya que la idea de reciclaje se hace muy presente como práctica artística en este proyecto en particular.

- En el capítulo 5, me aproximo a los temas de identidad de género y sexual como un proceso de ensamblaje. Los cuerpos son múltiples y operan en diferentes espacios y tiempos, se dislocan y acomodan nuevamente para poder sobrevivir a un ambiente tan adverso como es el de la hegemonía hetero patriarcal. Aquel cuerpo conformado por muchos otros, apoyado, no por la bendición de lo “natural” sino por las intervenciones clínicas o los aditamentos “que no le corresponden”; ese es el cuerpo de la abigarrada identidad ensamblada. Lejos de una forma invisible de reaccionarismo, el cuerpo ensamblaje se vale de los restos petrificados de un ayer para articular un vivido hoy. El archivo de Rubén se transforma de una vivacidad pasada contenida en la imagen a un cuerpo vibrante indeterminado y ensamblado.

El presente proyecto artístico, al encarnar una memoria bidimensional transformada en objetos tridimensionales, también explora en el acto de comunicación metafórica, que se da entre dos figuras, un presente que busca conectar con un cuerpo ausente. No es solo la voz de Rubén o la mía necesariamente, sino lo que logramos conseguir en el medio, entre las dos. Lo que este acto de comunicación transtemporal nos permite es un juego de ensamblajes que también nos lleva a reflexionar sobre la construcción de la identidad.

Capítulo 1: Estado de la cuestión

En esta investigación quisiera utilizar como punto de partida las perspectivas de cinco autores/as que transitan las artes y la teoría. Desde un punto de vista más internacional me valgo de los aportes de Martha Rosler (artista feminista estadounidense nacida en 1943) sobre lo documental y de Collier Schorr (fotógrafa estadounidense nacida en 1963) en torno a la mirada *queer*. Desde el marco latinoamericano me apoyo del artista puertorriqueño Pepón Osorio (1955) que toca temas sobre identidad periférica a través del objeto y del espacio y de la artista colombiana Doris Salcedo (1958) que reflexiona sobre la memoria y la violencia en la performatividad de la construcción de artefactos. Y finalmente en el plano local, me sostengo del trabajo de Giuseppe Campuzano (1969 – 2013) para pensar la identidad, la resistencia, la marginalidad y sus representaciones.

Me sirvo de los posicionamientos en la praxis fotográfica de Rosler en “Dentro, Alrededor Y Otras Reflexiones Sobre La Fotografía Documental” (1983) para poder determinar una toma de postura consciente de su lugar de enunciación. Considero que transparentar las coordenadas metodológicas es un imperativo para recorrer con mejor fluidez los retos éticos que pueden erigirse del uso de un archivo personal, del ensamble de una identidad marginalizada y de los posibles riesgos de un fetichismo al otrosexualizado. Martha Rosler reflexiona respecto a su trabajo fotográfico en una de las zonas marginales de Nueva York: Bowery, un lugar de la clase trabajadora, en el que señala la responsabilidad que tiene el fotógrafo documental en materializar realidades complejas. Rosler advierte del peligro de la fotografía documental de construir narrativas en las que el personaje retratado termine siendo empleado como el sujeto abyecto que se rechaza pero que a la vez atrae.

Más allá del espectáculo de familias que viven en la pobreza (en que niños hambrientos y adultos desesperados desmienten cualquier asomo imaginado de libertad y se convierten en los aburridos pobres de hoy), parece que hay vía libre para imputar sutilmente a las víctimas-devenidas-fenómenos anormales el haber hecho una elección patético-heroica y aprovecharse del destino pasando estrecheces. (Rosler, 1983, p. 67)

A partir de estas reflexiones me parece importante esquivar estas problemáticas usando únicamente archivo personal y evitando cierto tipo de metodologías etnográficas sin conciencia autocrítica, que, en concordancia con Rosler, podrían terminar fetichizando la memoria de Rubén.

Collier Schorr, artista norteamericana, posee un trabajo fotográfico en el que aborda la sexualidad y el deseo fuera de la estructura binaria y lo hace mediante imágenes que fluctúan entre

lo real y la ficción, lo que le permite lecturas más fluidas sobre lo identitario. Como en su proyecto Jens F. (2005) en el que hace uso de la fotografía y el collage para re escenificar pinturas que realizó el artista Andrew Wyeth a la modelo Helga. El proyecto resulta en un diálogo interesante entre la pintura y la fotografía, la identidad como performatividad y las posibilidades de complejizar en torno a la identidad, la memoria y la imagen. De la misma manera entiendo mi proyecto como procesos/estados por los cuales pasa el archivo fotográfico y que me permiten ubicar otras formas de representatividad sobre un sujeto ausente, dándome capas de lecturas que me ayuden a reflexionar sobre la importancia del ensamblaje y lo lúdico en la construcción de nuestras identidades.



Figura 1.

Por otro lado, la práctica artística del puertorriqueño Pepón Osorio se sostiene de una complejización de la identidad latina en un contexto norteamericano. En su pieza *La cama* (1987), dota una cama de identidad y recuerdos para manifestar la conexión especial que tuvo con la artista musical Juana Hernández, a quien consideraba su segunda madre. De la misma manera, en mi proyecto, propongo la idea de re-habitar algunos objetos de Rubén, descontextualizarlos, re-fotografiarlos para que formen parte de algunas piezas y también elaborar nuevos objetos que tienen como materia prima el archivo fotográfico de Rubén en el que se proyectan sus objetos, pero en otro tiempo.



Figura 2.

En mi interés por la construcción de nuevos objetos mi otro referente es Doris Salcedo, una artista con una larga tradición que reflexiona en torno a la violencia estatal en Colombia. Particularmente me interesa su pieza *Unland: Irreversible Witness* (1995-1998), donde la artista en colaboración con otras personas realiza una serie de mobiliarios unidos y que tienen cosidos cabello humano. En una entrevista para el documental *Art21* en el año 2009¹, uno de los colaboradores de Salcedo reflexiona sobre el acto repetitivo de hacer huecos a estos mobiliarios para pasar el cabello como respuesta inconsciente al acto de violencia vivida en las calles. De esta reflexión sobre la repetición del hacer me interesa la performatividad que implica la factura de un objeto artístico. Considero que en el caso del proyecto que propongo; el uso del archivo como materia prima para la construcción de nuevos objetos abre una escala de tiempo mayor a la que acostumbro en la fotografía, proponen un acto performativo que no quisiera perder de vista.



¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4gcJCBOVQ94>. Consultado el 18 de noviembre 2021.

Figura 3.

Finalmente, tomo la perspectiva crítica del artista peruano Giuseppe Campuzano trabajada en el Museo Travesti del Perú (2013). Muestra interdisciplinaria e itinerante que nace de una profunda investigación hecha por el artista acerca de la historia de las identidades travestis en Perú bajo una perspectiva alterno-histórica y filosófica. Con el trabajo de Giuseppe Campuzano busco condensar las problemáticas propuestas por todos los autores previamente mencionados para enfocarlos en lo local. Su importancia al intentar desmontar la matriz colonial y patriarcal de la nación mediante recolección de archivos, la curaduría e intervención de estos para que consideremos una alterhistoricidad.



Figura 4.

Capítulo 2: Navegar el lugar de enunciación

Ante la especificidad del proyecto artístico, su relación con el archivo y la identidad marginalizada de una persona ausente es imperativo articular y transparentar las condiciones de producción e interpretación de tales documentos para crear nuevos ensambles significantes. Posicionarme para saber dar cuenta y transparentar los baches que conforman mi mirada podrían ser leídos como subjetivos e inestables, pero históricamente lo subjetivo ha sido relegado a cuerpos feminizados, sexualizados, racializados para poder ser dominado por un conocimiento hegemónico. Es así que decido asumir mi subjetividad como cuerpo-otro y no buscar una objetividad solo por una legitimación gratuita de los conocimientos ensamblados en mi proyecto de investigación. Es necesario dar cuenta de las condiciones subjetivas que configura mi sujeto observador, mi sujeto observado, las relaciones entre ambos y las distancias entre ambos. Saber rendir cuentas de un proceso complejo y que permite otras formas de saber-hacer en la metodología, es, para mí, una aproximación que está en sintonía con mis discursos de legitimar identidades alternativas a través de escalas de valor propias y colectivamente articuladas.

Mis métodos de trabajo y decisiones procesuales están en concordancia con una propuesta que busca poner en crisis las representaciones clásicas de la identidad y del género, construidas desde bases masculinas y eurocéntricas. Estas mismas bases son las que demandan una toma de postura y un lugar de enunciación que transparente mis procesos del hacer-pensar. En tal medida, la construcción de la propuesta no busca ser una conclusión cerrada y autónoma sino la presentación de una mesa de diálogo e intercambio sobre temas que se asumen “especializados” o encarnados en un solo tipo de cuerpo. Rubén, su archivo, su identidad o lo que queda de ella no es un sapo de laboratorio a ser abierto y manoseado; pero tampoco es un relicario sagrado e intocable. Las manos que revisan y transforman el archivo son manos situadas, encarnadas en las problemáticas del género y de la sexualidad, manos que saben dar cuenta de sus condiciones, de sus heridas y de sus aciertos. Los nuevos cuerpos creados desde el archivo de Rubén son cuerpos que saben transparentar estos procesos complejos, abiertos, al fin y al cabo, artísticos como medios de producción ético-estética. Debido al lugar de enunciación de mi proyecto, la obra no es vista desde los ojos de un tercero sino desde mis propias vivencias y que engloban a todo un colectivo. De esta manera deja de ser la obra de un solo creador que se apropia de una idea y la explota sino se convierte en un trabajo que nos introduce desde mis saberes y mis experiencias a una problemática más compleja.

Como sujeto *queer*, busco reconciliarme con experiencias de mi pasado que dieron lugar a cierta “castración” en el desarrollo de mi identidad actual. A nivel más personal, utilizo el archivo fotográfico de Rubén como un medio para la creación de nuevas formas, objetos y cuerpos que, metafóricamente, busquen reconciliar un “allí y un entonces” que encuentro carente en mi “aquí y en mi ahora”. Por una parte, las piezas artísticas operan como artefactos que buscan una comunicación transtemporal² entre dos personajes (ella y yo) que han transitado un espacio no urbano del litoral peruano y, en el proceso, encuentran un cuerpo de fragmentos que se vuelve un modo y una apuesta de vida en vez de una carencia identitaria. Por otra parte, la investigación teórica problematiza las posibilidades del archivo fotográfico, la memoria, el cuerpo, la identidad que se desarrollarán en los siguientes capítulos.

² Propongo lo transtemporal como un ejercicio de echar puentes afectivos y comunicativos a través de la imagen dislocada en el tiempo. Realidades lejanas, hace tres décadas, haciendo eco y configurando el ahora.

Capítulo 3: Sobre la imagen, la memoria y la representatividad

En este segundo capítulo me gustaría abordar mi postura crítica sobre las imágenes y la posibilidad que ello me ha dado de transformar el archivo fotográfico de Rubén, para no solo pensarlo como información directa, rígida, veraz e intocable; adjetivos que normalmente se adjudicarían a una imagen entendida como contenedora de algún tipo de verdad universal incuestionable³. Si bien las imágenes son una interpretación de la realidad, les hemos dado un poder de verdad que las despojan de su identidad ficcional y de “ensamblaje”. La cámara está más cerca de ser un pincel que un aparato que solo registra fielmente la realidad⁴. Es decir, la factura de la imagen en la pintura es bastante clara, nadie espera que una pintura sea un documento legislativo, pero poco se piensa así a la fotografía y esto no siempre es consciente por parte del fotógrafo o fotógrafa, que filtra lo que quiere capturar de acuerdo con sus ideologías y sus concepciones del mundo, aunque a veces es más patente y deliberada (como en el caso de un fotomontaje). Es así que la fotografía desplazada a nuevos formatos que evidencien su infraestructura armada evita que caiga en el aura de la supuesta realidad objetiva.

Los collages de imágenes en mi proyecto visual permiten entender que la imagen vista es en realidad el resultado de una serie de recortes, ensambles y decisiones que forman una nueva gran imagen que no oculta sus procesos de ajuste y yuxtaposición. Transparentar estos procesos de construcción me permiten hablar de un diario abierto, una carta sin remitente y una imagen que no niega su lado ficticio. Como visto en el capítulo 1, la producción de verdades parciales y subjetivas es un proceso deseable en el ethos queer. De tal manera, la imagen-ensamble en mi proyecto es ofrecida al mundo como una concepción personal que puede ser interpelada por el receptor, que a su vez se puede apropiarse de ella y convertirla en un nuevo fenómeno, añadiendo sus experiencias y su horizonte cultural. De repente la imagen fotográfica ya no es intocable porque deja ver sus suturas, invitando a la re-interpretación. Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, no hay verdad en las imágenes, solo un juego de recreaciones y transformaciones, como lo plantea mi proyecto al deconstruir el archivo fotográfico para crear una ficción metafórica entre mi tía Rubén y yo.

³ Estas pretensiones devienen de una tradición occidental que no me interesa navegar en mi propuesta de investigación artística.

⁴ Para ilustrar esto me gustaría hacer un paralelismo entre una pintura clásica, como *El jardín de las delicias* (1505) de El Bosco, y la fotografía del fotoperiodista Renzo Salazar en la que vemos caer un cono de tránsito en la cabeza de un congresista peruano. Se podría argumentar que hay una diferencia sustancial entre una pintura que sale de la imaginación de un pintor y un hecho captado en un momento preciso por un fotoperiodista, pero al hacerlo dejaríamos de lado que ese acontecimiento, capturado por una cámara, obedece a una intención del fotógrafo, que busca el encuadre preciso para brindar al público una interpretación de la realidad.

A pesar de que es necesario cuestionar el grado de ficción en la fotografía no hay que olvidar su papel establecido como depositaria de la memoria en el caso del archivo, como elemento para movilizar recuerdos y reactivar el pasado. Lo que vemos en la imagen es un fragmento de un tiempo y espacio determinados que actúan como disparadores para actualizar algo que ya no está. No obstante, hay también un elemento de artificio en este uso, pues un archivo se construye desde la subjetividad y la imagen que queremos proyectar al exterior. Si bien una imagen de archivo siempre está interconectada de forma intertextual⁵ con otras, cada archivo es ordenado por un criterio de edición. Por ejemplo, se desecha lo que no se quiere mostrar o lo que no se considera digno de ser recordado, así como lo que no se ajusta a las normas sociales o estéticas de la época, por ende, establecer una relación entre conjuntos fotográficos es similar a armar una historia ordenada de acuerdo con nuestra individualidad. Esta es la riqueza de la memoria: la de ser un entramado de hechos pasados que se renueva de acuerdo con el ordenamiento del autor y la percepción del espectador.

Considerando el aspecto ficcional de la imagen fotográfica y como se construye la memoria cabría preguntarse cómo estos dos actos contribuyen a la formación de la identidad, tanto colectiva como individual. Para llegar a una respuesta es importante reflexionar acerca de cuál es el ente encargado de instituir una narración hegemónica de la imagen y de organizar el relato de la memoria. Tomando esta reflexión servirá de ayuda recurrir a Michel Foucault quién en sus consideraciones acerca del poder, lo define como un “conjunto de posiciones estratégicas” (Foucault, 1975, p. 36), por lo tanto, es pertinente preguntar, si hay un ejercicio de filtrar tanto la imagen fotográfica como la memoria, ¿es este ejercido por un poder central hegemónico? En este proyecto partimos del presupuesto que si bien la fotografía y la memoria tienen un elemento ficcional; estas ficciones pueden ser reguladas de acuerdo con fines e intereses ideológicos.

La fotografía no es ajena a un cosmos de juegos de poderes. ¿Quién es representado? ¿Cómo es representado? ¿Para qué es representado? ¿Quiénes tienen acceso a tal registro de la representación? Todas estas preguntas orbitan la practica fotográfica. En el caso de mi tía Rubén, el archivo a utilizar es una serie de conmemoraciones de eventos asociados a la cultura travesti de Paramonga en los 90s. Las imágenes no hablan de un Rubén en el trabajo diurno, en la mesa familiar o en la cotidianidad de una pequeña ciudad periférica a la capital. El archivo habla de un cuerpo politizado pero que, contrariamente a la representación relamida y abusada del queer violentado,

⁵ Los textos o imágenes requieren una consciencia de sus contextos para ser leídas.

contiene una enorme vitalidad y felicidad. La felicidad queer, poco representada, muy ausente. Esa es la ausencia de Rubén ahora, una figura paternal/maternal en un flujo de autodescubrimiento juvenil que no estuvo allí sino a través de las fotografías. Su cuerpo no está presente, pero la superstición de las primeras naciones norteamericanas de un alma capturada, sí. Quisiera extraer la corporeidad ausente de estas fotos que tienen alma.

Estas imágenes no son las imágenes de cualquier persona, ante una condición de violencia que atraviesa su tiempo y mi tiempo, los cuerpos queer y su resistencia a sobrevivir no es mero reduccionismo individualista, es una apuesta política. Cuando se supone que no debes existir o que no debes hacerlo por mucho tiempo, la mera existencia, el cuidado para perennizar tal existencia, es un acto radical de disrupción. Para mí, eso es el archivo de Rubén, una resistencia visual. Lo que tengo es lo que hay, el archivo es la materia prima, no podría crear más imagen sin Rubén porque estaría saliendo de mi marco de lugar de enunciación. Tampoco creo que sea interesante ir en el sentido contrario de mi apuesta: recrear para luego presentar un archivo plausiblemente realista. Tengo un archivo plausiblemente realista, me interesa recrearlo en otras formas para abrir ese cuerpo ausente. Las formas alternativas de corporeizar la imagen deben ser tomadas en cuenta como un proceso de re-semantizar lo ya existente. Visualizar una identidad humana ausente puede tomar una gran diversidad de caminos y tal diversidad debe ser entendida como una riqueza.

Ante estas reflexiones que me han llevado a visualizar otras posibilidades para el archivo fotográfico; es que decido escanear las imágenes, luego imprimirlas en telas e intervenirlas para crear las piezas que iniciarán el proceso de corporeización del archivo. La decisión de usar tela como soporte es un guiño al ir y venir que propongo para todas las piezas y que aporta a la idea del juego identitario. En las fotografías de Rubén vemos reiteradamente el uso de telas en vestuarios y escenografías, devuelvo la imagen al material observado para reafirmar mi postura con el ensamblaje. Luego de imprimir las fotografías en las telas, las recorto e intervengo y las posiciono en grandes lienzos de telas que nos regresan a la idea de fotografía debido al formato del mismo. Solo que la pieza aquí ya no es bidimensional porque los retazos de fotografías, a modo de collage, se unen con objetos tridimensionales como un espejo, pestañas o el cabello que se extrae luego de un corte. Esta manipulación del archivo sirve como primeras exploraciones / anotaciones de la nueva vida que puede tener una fotografía. Al diseccionarlas, pero sin perder su capacidad narrativa, nos sumergen en la experiencia travesti de mi tía Rubén.



Figura 5.



Figura 6.

Capítulo 4: Hacia una imagen fotográfica corporeizada

En el archivo fotográfico observamos cómo Rubén construía parte de su identidad – a través de lo escenográfico y lo estético de los certámenes de belleza - y vivía su subalternidad. Este conjunto de fotografías son solo un primer paso para la elaboración de este proyecto.

La fotografía es maquina e instantánea y da la ilusión de que la imagen resultante es neutra y objetiva quitando de en medio la subjetividad del fotógrafo. Pero la imagen sigue siendo una serie de decisiones del fotógrafo ya que escoge qué será capturado y qué no. La fotografía es una colaboración mixta de condiciones mecánicas que condicionan la mirada del fotógrafo que a su vez controla la máquina, pero parcialmente. Máquina y fotógrafo establecen condiciones a negociar, lo instantáneo condiciona el tiempo de captura del fotógrafo, el formato del lente condiciona cómo el fotógrafo piensa la escena, incluso el peso de la cámara condiciona ángulos, entre otros factores. La fotografía solo pretende mostrar una realidad. Pero estas fotografías no definen del todo a la persona proyectada en ellas, muestra una parte de su identidad, un momento en la vida de una persona. Desde lo personal, para mí Rubén era una proyección plástica⁶, su cuerpo era como una arcilla que constantemente era moldeado por ella misma y lo que propongo con este proyecto es potenciar su constante performatividad observada en las fotografías y darle una nueva vida, un nuevo cuerpo, ya que actualmente solo poseo el archivo.

Y es así que, retomando algunas ideas previamente desarrolladas, una posibilidad de la imagen re-interpretada desde una articulación de familiaridad (Rubén, su archivo y su memoria son parte activa de mi círculo cercano y de la construcción de mi identidad) y al mismo tiempo de des-familiaridad (nunca pude realmente conocerla, existe de manera persistente como un alma sin cuerpo) me llevan a un ir y venir extraño pero estimulante en la producción artística. Las piezas son aproximaciones para entender(nos), comunicar(nos) y crear(nos) juntos. Los tiempos distintos, los lugares distintos se activan a través de un archivo petrificado vuelto cuerpo, vuelto público, una materialidad nueva, una tridimensionalidad que se contornea y crea nuevos volúmenes a lo que antes era solo un documento del pasado. La activación política no siempre es directa, connotativa o panfletaria; para mí, la transformación del archivo y su relación compleja con lo familiar y ajeno se vuelven activadores de preguntas importantes desde la tradición de la imagen y el cuerpo en el campo de lo queer. La imagen vive y Rubén vive en ella para darme vida a mí. Esta vida no es neutra, el

⁶ Me refiero aquí a las capacidades de formarse y ser versátil en su morfología.

soplo vital viene cargado de una resistencia a la extinción de la diversidad. El archivo no es neutro, mis ojos y manos no son neutras, la memoria de Rubén (su fantasma) no es neutro y su nuevo cuerpo ensamblado tampoco lo es. Quiero recorrer comprometido estos caminos que se abren desde el proyecto artístico.

La autora Donna Haraway propone una sociedad del compost que se traslada a las relaciones humanas, de esta forma el compostaje humano consiste en aglomerar lo colectivo con la finalidad de producir un nuevo material orgánico que sirve de terreno para nuevos frutos (2016). Considerando este planteamiento y aplicándolo a la propuesta visual; se podría decir que se forma una nueva manifestación artística con influencia del compost. Es así que la intervención y la impresión de las fotografías del archivo mediante la sublimación en diversas telas, sirven también como materia prima de compostaje para la tridimensionalidad del archivo fotográfico y de esta manera otorgarle más posibilidades narrativas al archivo: La encarnación del archivo fotográfico en una serie de piezas y formas moldeadas por mí.

De cierta manera construyo estas piezas a través de un acto de simbiosis entre el archivo fotográfico de Rubén, su tiempo, su imaginario y mi intervención, mi tiempo, mi imaginario. Artefactos que especulan sobre lo que sucede de esta comunicación transtemporal, elementos transmutados que crean un nuevo universo atemporal. Rubén dicta el proyecto, tiene todo el poder sobre la imagen y qué hacer con ella. Yo como artista ensamblo una realidad a través de imágenes, Rubén y sus imágenes son solo realidades en tanto las construyo. Suena tentador pensar que al intervenir y transformar el archivo; Rubén ya no está participando entonces ya no hay intermedio, solo yo. Pero eso sería desestimar el poder de la imagen de Rubén en mi imaginario artístico. Ella de alguna forma se presentó en mi vida más como una imagen, una imagen que ha dictado enormemente mi gusto, mis intereses, mi estética y mi línea de trabajo. Un grupo de fotografías en tamaño A5 de un lugar y un tiempo que no conocí del todo han influenciado en mi vida. La imagen es Rubén. Y la imagen, como la cámara, ha sido la silenciosa colaboradora de todo. En ese sentido los objetos y las piezas creadas tienen agencia.

Bajo la misma idea de diseccionar las fotografías en los primeros collages, es que de pronto estas imágenes se engrandecen y “escapan” de estos lienzos para volverse más voluminosos. La fotografía es pensada aquí, entonces, como un vehículo de comunicación que ya no es una imagen

plana, sino un objeto encarnado que tiene una función de transmediación⁷: Artefactos de una realidad queer que a modo de metáfora las podemos imaginar cómo átomos que sugieren la construcción de un gran cuerpo y la identidad como ensamblaje.



Figura 7.

⁷ Con este término me refiero al tránsito de un medio a otro. En este caso de lo bidimensional a lo tridimensional.



Figura 8.

Capítulo 5: Cuerpos e identidades como ensamblajes

Rubén era una arcilla en sus propias manos y autoría. Nunca se definió como tal o cual, nunca conocí sus orientaciones bajo los rótulos contemporáneos de designación de sexualidades y géneros. Creo firmemente que ella no estaba interesada en volver estática su performatividad, su vitalidad y su versatilidad para ser una y muchos a la vez. Lo único que me queda de ella es su archivo, y quisiera que ella vuelva a ser otra una vez más construyendo un nuevo cuerpo desde los vestigios de una vida lejana a la mía en tiempo, pero cercana en afectos e identidades difusas. Una apuesta travesti, lejos de ser estática, es una apuesta comprometida con sus realidades de producción, su multiplicidad, su plasticidad maleable y su apertura a la parcialidad como forma de vida.

En los estudios queer, las ramas más recientes de feminismos y de estudios identitarios, el cuerpo y la identidad como un libre juego de partes es un hito fundacional. La investigadora británica Helen Hester (en su rostro más público) comenta:

¡Que florezca un centenar de géneros! Esto debe ir más allá de exigir el reconocimiento de un espectro mayor de categorías identitarias, movimiento que – como ocurre con las numerosas alternativas de autocategorización que Facebook ha puesto a nuestra disposición – corren el riesgo de generar una constelación plural pero estática, en la que el género aun tenga la carga de significar otras cosas además de sí mismo (actitudes, capacidades, afinidades, comportamientos de consumo y demás). (Hester, 2019, p. 41)

“En la que el género aun tenga la carga de significar otras cosas además de sí mismo”. Este fragmento ilumina el espíritu de esta investigación artística. Rubén, indefinida, resistente, ausente, nunca fue una portadora de esencialismos. Así como el collage, Rubén encarna lo abigarrado de sus tiempos y orígenes en su devenir performativo. Para Hester, la postura de una otredad hace “hincapié en la mutabilidad constitutiva de los cuerpos, las identidades y los distintos procesos que contribuyen a moldearlos; reconoce la pluralidad – muchas veces negada con violencia – de la diversidad de género” (Hester, 2019, p. 33). No hay estatismo, solo ensamblajes. Las relaciones se crean, se deshacen y se vuelven a hacer. La relación de familiaridad y desfamiliaridad se ensanchan y contraen en un proceso complejo donde ella aparece y desaparece bajo la forma de archivos multidimensionales; un collage tridimensional que tiene presencia corpórea en el espacio.

Volviendo al caso local, la identidad travesti entendida desde la práctica es común en algunas zonas del país. En el Museo Travesti de Giuseppe Campuzano, las vemos a través de diferentes facetas, presentada como chamana, curandera ancestral, como tapada limeña que emigró de medio oriente, dispuesta a participar de los bailes de las comunidades campesinas, como virgen andina, ostentando un DNI color rosado e incluso ataviada con la banda presidencial. Todas estas propuestas no deben ser vistas como representaciones históricas que buscan dar naturalidad a la existencia transgresora del género. En realidad, son ficciones potentes porque nos incitan a pensar el cuaje de dos tiempos, de un pasado aflorando en un presente. Por medio de aquellas imágenes el artista no solo busca desplazar los límites de lo que entendemos como nación sino erigir un nuevo territorio “donde la travesti transcurre de marginal a articuladora de la nación fracturada” (Campuzano, 2013, p.105). El collage en Campuzano es histórico, no tanto formal. Nuevamente, la apuesta es por el ensamble de tiempos a través de la imagen. En mi caso, la fragmentación de la imagen, la visibilización de suturas en las piezas y su articulación “frankensteiniana” es una proposición de corporeizar el archivo.

La identidad es una construcción social que se ve atravesada por la raza, la educación, la economía, el lugar de procedencia, los deseos sexo afectivos, entre otros factores que la hegemonía no considera porque la percibe unilateral y estática. En el discurso del sentido común se asocia a las identidades travestis como la consecuencia de un descarrilamiento de las buenas costumbres de la modernidad o en algunos discursos ultraconservadores como un plan orquestado por un inexistente “lobby gay” o por una supuesta “ideología de género”. Frente a la normativa heterosexual, el travestismo es una disidencia, pero no solo vista como una identidad individual sino como un fenómeno político que hace que las identidades que percibimos como “naturales” comiencen a mostrar sus fisuras (y por lo tanto sus relatividades y carácter ensamblado). Es un escape de las clasificaciones taxonómicas en las que se intenta apresar las identidades. Como contrapeso a la absorción de la diversidad sexual por el mercado, que se encarga de envasarlas y etiquetarlas para el consumo, la respuesta es la indeterminación y la rebeldía para caer en lugares vaciados de significado. Se trata, entonces, de descubrir lo lúdico de la identidad, recuperar la fluidez y huir de la categorización y la imposición de formas rígidas de relacionarnos y de ser en el mundo. Para complementar esta idea me apoyaré en una declaración de Foucault comentada en una entrevista:

Si la identidad es solo un juego, si es solo un procedimiento para favorecer relaciones, relaciones sociales y relaciones de placer sexual que crearán nuevos vínculos de amistad, entonces es útil. Pero, si la identidad se convierte en el problema fundamental de la existencia

sexual, si las personas piensan que deben “revelar” su “propia identidad” y que su propia identidad ha de volverse la ley, el principio, el código de su existencia; si la pregunta que plantean continuamente es: “¿Esto está de acuerdo con mi identidad?”, entonces pienso que regresarán a una especie de ética muy próxima a la de la vieja virilidad heterosexual. (Foucault, 1985)

Mi propuesta es entender la identidad como un ensamblaje o un rompecabezas que nos excede, pero a la vez nos da sentido. En Frankenstein o el moderno Prometeo de Mary Shelley la criatura maldice a su creador “¡Maldito creador! ¿Por qué me hiciste vivir? ¿Por qué no perdí en aquel momento la llama de la existencia?” (p.125), luego de saberse ajeno a las imposiciones identitarias de la época. A pesar de esto, un destello de humanidad alcanza al monstruo ni bien comienza a narrar su historia. Para entender la identidad hay que abrazar al monstruo y su posibilidad, entender que, al igual que la criatura del doctor Frankenstein somos una amalgama de pedazos en conflicto que nos conforman y nos obligan a narrarnos una y otra vez.

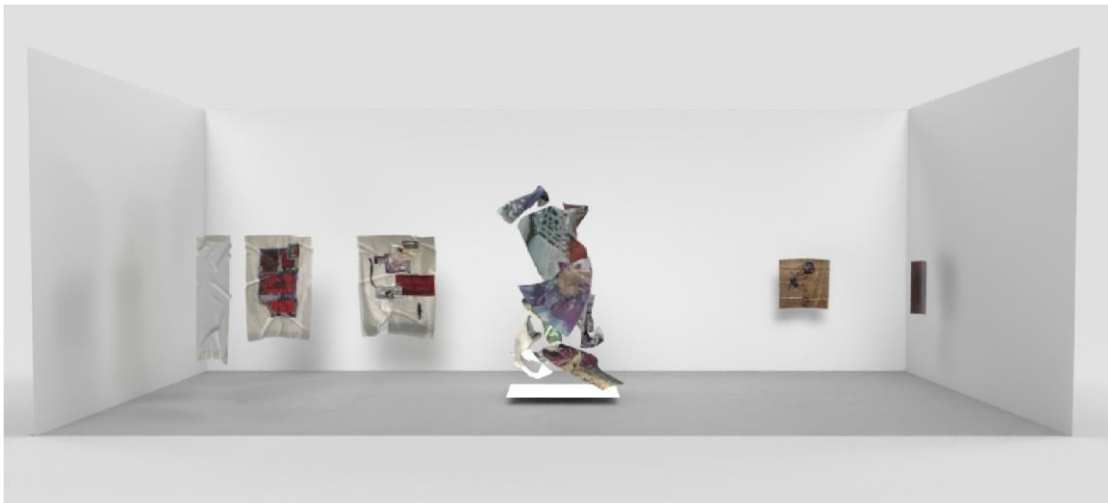


Figura 9.

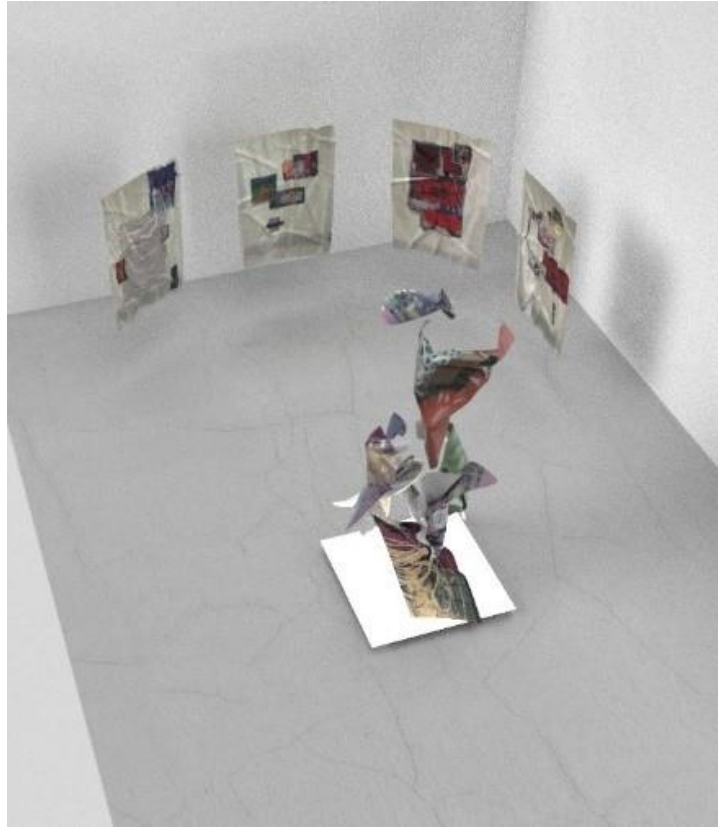


Figura 10.

Conclusiones

El presente proyecto visual resultó en la elaboración de lienzos-collages que contienen partes de las fotografías de Rubén, además de una pieza central compuesta por retazos de fotografías manipuladas para ser voluminosas, casi escultóricas. Estas piezas son presentadas a modo de instalación en un espacio donde puedan fluir y dialogar entre ellas. Proponiendo la identidad y los cuerpos como materias para el juego de ensamblajes y entendiendo el travestismo como este espacio para el juego de roles, el proyecto no solo es una metáfora de otras maneras de percibir las identidades, también pienso en el travestismo de su ejecución al despojar a las fotografías de su identidad esencial como archivo estático para darle otras posibilidades. No como un rechazo a la imagen, sino como un llamado a pensar más diversidad de estrategias autocríticas. La imagen solidificando lo fluido y la corporeización del archivo fotográfico como una opción.

Vivimos en épocas de cambios en las que la voz del sujeto de la historia conocida hasta ahora, es decir la del hombre blanco, heterosexual burgués y occidental, tiene que comenzar a dialogar con otras voces ansiosas de participar de la conversación. El encuentro con el otro nunca está exento de conflicto y de desgarró, esta irrupción exige una constante búsqueda de acuerdos y consensos. No se entiende este acuerdo como una tabla de mandamientos a cumplir sino como la voluntad para poder cuestionarse nuestra forma de encontrarnos con los demás y entender la convivencia, como la voluntad de dejarnos invadir por el otro y encontrarnos en un lugar equidistante de nuestras orillas de pensamiento.

No se puede negar que en la actualidad hay una apertura mayor a la diversidad sexual, lo que es positivo, pero tampoco se puede negar que la identidad sexual se ha convertido en una categoría de consumo a la que se puede acceder mediante el uso de bienes materiales que definen la identidad del sujeto en la que se olvida que la identidad es multidimensional y, en ese sentido, toda identidad también está atravesada por factores sociales, geográficos y económicos. Mi tía no solo era una persona travesti, también era una persona racializada que habitaba fuera de la capital del país. Me es importante mencionar esto porque la identidad LGTBIQ+ hegemónica actual se basa en un solo aspecto, aquel relacionado a la conexión sexo afectiva y que actualmente le es funcional al capitalismo mediante el marketing. En las fotografías de Rubén observamos una representatividad de cuerpos que aún siguen en la exclusión y que el capitalismo aún no contempla o lo vacía de complejidad para presentarlo de manera superficial y funcional al sistema de consumo; como en populares espectáculos de travestismo. Que entretenga, pero no incomode, que tenga un espacio,

pero no necesariamente una voz, que se ajuste a los patrones hegemónicos para que el sistema que lo avala no tenga que cuestionarse más allá de lo que se permite, imposibilitando así nuevas formas de entender / construir el género y la identidad.

Considero también importante señalar que bajo un sistema capitalista y más aún en una estructura neoliberal la potencia evocadora de la imagen se puede ver destañada por su potencialidad como mercancía. El capitalismo en su afán de diversificar el consumo siempre está buscando nuevas narrativas que capturen la atención del espectador, absorbiendo lo que antes desdeñaba y apropiándose de las posiciones discordantes al sistema para presentarlas en un envase reluciente y despojado de toda crítica. Con los productos culturales que hablen de la población LGTBQ+ sucede lo mismo. Es fácil caer en lo que se conoce como homonormatividad y el capitalismo rosa, es decir, fórmulas que no incomoden al espectador o productos basados en estereotipos que no causen repulsión al consumidor. Si hay una narración oficial, tal vez es tiempo de rescatar aquellas que han sido silenciadas utilizando nuevos lenguajes que cuestionen y nos interpelen y que no solo queden reducidos a objetos de consumo o diversión. Proyectos con potencialidad transformadora y que sean parte fundamental de este nuevo conjunto de formas de recreación e interpretación de la realidad.

A modo de metáfora pienso en el travestismo como un virus, un organismo que habita dentro de un huésped pero que a la vez es escurridizo, se alimenta del cuerpo que invade (la sociedad hegemónica capitalista) pero a la vez va imitando sus mecanismos de defensa para ir dinamitándolo y alterando su estructura, usa al ente que lo hospeda para diseminarse hacia otros seres vivos. Así como un virus, las travestis como mi tía han cambiado nuestra concepción de aquellas identidades negadas por las clases dominantes. Esas travestis que incomodan, esas travestis que escapan a la hegemonía del actual capitalismo rosa son las referencias que tengo, quiénes me ayudaron a entender y asumir mi identidad fluida y que también influenciaron en mi estética y en mi visualidad.

Las imágenes fotográficas son físicamente estáticas pero nuestra percepción sobre ellas sí se moldea con el transcurso del tiempo. El recuerdo es una interpretación, al igual que este proyecto. Y por ello el proyecto está en el medio, entre esos dos tiempos, entre un ser humano y la imagen, entre presente y pasado, entre cuerpo orgánico y cuerpo sintético. Al final la imagen de Rubén ya no está presente como fotografía bidimensional, pero ya dictó el rumbo en este proyecto. Yo no habría pensado en aquellas piezas si hubiese mantenido las fotografías impresas y rígidas en ese formato A5, porque el formato y la objetualidad material del archivo fotográfico condicionan cómo se piensa el archivo. Al traspasarla a materiales como las telas y transformarlas en otros objetos ya se puede

moldear esa idea. Y este nuevo material se puede cortar, rellenar, romper, volver tridimensional entre otras posibilidades. Ya no es la imagen de Rubén al final, pero durante todo el proceso la imagen de ella dictó el rumbo. Al igual que en la fotografía, en el resultado no se ve la cámara, pero está presente, porque el artefacto condicionó el ángulo, el formato, el tiempo de captura de una imagen. La cámara no está representada, pero eso no significa que no esté. De la misma manera con la imagen de Rubén. Su representación no es equivalente a su presencia y en el proyecto la presencia es lo importante para el acto de comunicación transtemporal.

Referencias bibliográficas

Art21. "Pepon Osorio in Place". Art in the 21 Century Season 1. 21 de setiembre 2001. Video, 53m39s. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s1/peponosorio-inplace-segment/>

Art21. "Doris Salcedo in Compassion". Art in the 21 Century Season 5. 07 de octubre 2009. Video, 54m09s. <https://art21.org/watch/art-in-the-twentyfirstcentury/s5/doris-salcedo-in-compassion-segment/>

Campuzano, G. (2013). Saturday Night thriller. Perú: Estruendomundo.

Foucault, M. (1985) Sex, Power and the Politics of Identity. In Foucault Live. collected Interviews, 1961-1984. Sylvere Lotringer (Ed.). New York: Semiotext(e).

Foucault, M. (1975). Vigilar y castigar. Madrid: Siglo XXI Editores.

Haraway, D. (1991). Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature. Londres: Routledge.

Hester, H. (2019). Xenofeminismo. Tecnologías de Genero y Políticas de Reproducción. Buenos Aires: Caja Negra.

Rosler, M. (1983). Dentro, alrededor y otras reflexiones sobre la fotografía documental. En Ribalta, J (ed). Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía. (pp. 70-125).

Schorr, C. (2017). Humanity, Visibility, Power / Entrevistada por Matthew Higgs. Revista Aperture. <https://aperture.org/editorial/collier-schorr-humanity-visibility-power/>

Terranova, F. (Director). (2017). Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival [Documental, video online]. <https://bit.ly/3xGdtBK>

Shelley, M. (2013). Frankenstein o el modern Prometeo. México: Santillana Ediciones Generales.

Anexos



Instalación del proyecto “Mientras las siluetas se desenreden”. Fotografía: Solange Adum.



Detalle de la instalación del proyecto “Mientras las siluetas se desenreden”. Fotografía: Solange Adum.



Detalle de la instalación del proyecto “Mientras las siluetas se desenreden”. Fotografía: Solange Adum.



Detalle de la instalación del proyecto “Mientras las siluetas se desenreden”. Fotografía: Solange Adum.