



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La Tupi, una Túpac Amaru travesti: disidencia sexual
y trasgresión simbólica en el Foro de la Cultura
Solidaria (2005, 2006 y 2009)**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Jorge Alberto MIYAGUI OSHIRO

ASESOR

Mg. María Eugenia Rocío YLLIA MIRANDA

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Miyagui, J. (2022). *La Tupi, una Túpac Amaru travesti: disidencia sexual y trasgresión simbólica en el Foro de la Cultura Solidaria (2005, 2006 y 2009)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Jorge Alberto Miyagui Oshiro
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	25854611
URL de ORCID	
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	María Eugenia Rocío Yllia Miranda
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09926358
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-2522-1788
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Elton Alfredo Honores Vásquez
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09920837
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06662413
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Luis Fernando Villegas Torres
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10866524
Miembro del jurado 3	
Nombres y apellidos	
Tipo de documento	

Número de documento de identidad	
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.10.7. Arte y cultura visual
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado Latitud: -12.05673 Longitud: -77.08106
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2019 - 2021
URL de disciplinas OCDE	Historia del arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02

**UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

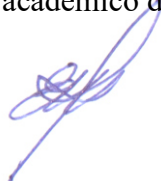
A los veintiocho días del mes de enero de dos mil veintidós, siendo las 11.00 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez (Presidente), Mg. María Eugenia Yllia Miranda (Asesora), Dra. Nanda Leonardini Herane (Informante) y Dr. Luis Villegas Torres (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La Tupi, una Túpac Amaru travesti: disidencia sexual y trasgresión simbólica en el Foro de la Cultura Solidaria (2005, 2006 y 2009)**, presentada por el señor Jorge Alberto Miyagui Oshiro Bachiller en Arte con mención en Pintura, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Muy bueno (18)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte al bachiller **Jorge Alberto Miyagui Oshiro**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:35 horas.



Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez
Presidente
Profesor Auxiliar T.C.



Mg. María Eugenia Yllia Miranda
Asesora
Profesora Contratada



Dra. Nanda Leonardini Herane
Informante
Profesora Principal D.E.



Dr. Luis Villegas Torres
Informante
Profesor Asociado T.C.

Dedicatoria

A la memoria de Paul Flores (1976 – 2015)

Agradecimientos

Gracias a todas las profesoras de la Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano, por el conocimiento brindado.

A mi asesora de tesis, la profesora María Eugenia Yllia, por sus valiosos aportes y por acompañar el proceso.

A la profesora Nanda Leonardini, por sus sugerencias.

A mis compañeras y compañeros de estudio por todo lo compartido.

Especiales agradecimientos a quienes pude entrevistar para realizar esta investigación: Javi Vargas, Jossy Cárdenas, Junior Matamoros, Jaime Guerrero, Herbert Rodríguez, Guillermo Valdizán, Orestes Bermúdez, Marco Rodríguez, Ramiro García, César Escuza, Katia Delgado, Eliana Vigil y Mauricio Delgado. Gracias por su tiempo y sus aportes tan enriquecedores.

Agradezco también a Julia Ortiz, Milton Miranda, Karen Bernedo y Christian Bendayán por los datos puntuales brindados.

Resumen

Esta investigación presenta a través de La Tupi, imagen de Túpac Amaru travesti creada por el artista visual Javi Vargas y reelaborada en clave performativa por el Colectivo ContraNaturas, un caso de disidencia sexual y transgresión simbólica en el Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador (Lima 2005, 2006 y 2009).

Palabras clave: La Tupi / Javi Vargas / Colectivo ContraNaturas / Foro de la Cultura Solidaria de Villa el Salvador / trasgresión simbólica / disidencia sexual

Abstract

This research presents The Tupi, the image of a transvestite Tupac Amaru created by the visual artist Javi Vargas and reworked in a performative key by the ContraNaturas Collective, as a case of sexual dissidence and symbolic transgression in the Solidarity Culture Forum in Villa El Salvador (Lima 2005, 2006 and 2009).

Keywords: The Tupi / Javi Vargas / ContraNaturas Collective / Solidarity Culture Forum in Villa El Salvador / symbolic transgression / sexual dissidence

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: DEFINICIONES CONCEPTUALES PRELIMINARES.....	4
1.1 Arte	6
1.1.1 Sobre el mercado del arte.....	9
1.2 Artivismo	11
1.3 Arte relacional y arte comunitario	13
1.4 Arte y política	16
1.5 Arte crítico y arte alternativo.....	17
1.6 <i>Queer y camp</i>	20
CAPÍTULO 2: EL ARTE CRÍTICO DE LIMA EN LA HISTORIA DEL ARTE	22
2.1 Miradas sobre el arte crítico limeño.....	22
2.2 Reflexiones locales sobre el artivismo y el arte comunitario.....	32
2.3 Lecturas de la obra de Javi Vargas.....	34
CAPÍTULO 3: LA TUPI, JAVI VARGAS, EL COLECTIVO CONTRANATURAS, EL FORO DE LA CULTURA SOLIDARIA.....	41
3.1 Javi Vargas: artista de la disidencia sexual.....	41
3.2 El Colectivo ContraNaturas: la revolución de afectos y placeres.....	51
3.3 El Foro de la Cultura Solidaria y su contexto.....	58
3.3.1 Otros espacios.....	66
3.4 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria.....	68
3.4.1 La Tupi en la obra de Javi Vargas: antecedentes y referencias.....	68
3.4.2 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria 2005....	83
3.4.3 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria 2006....	90
3.4.4 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria 2009....	99
CONCLUSIONES.....	106
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
ENTREVISTAS	118

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Esquema arte crítico, activismo y arte comunitario.
Elaboración propia..... 19
- Figura 2: La falsificación de las Tupamaro (Frida Amaru, Marilyn Amaru, Farrah Amaru, Dina Amaru). Javi Vargas. Impresión digital sobre papel algodón. Obra completa (4 piezas): 200 x 150 cm / Por pieza: 100 x 75 cm. 2006. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 34
- Figura 3: La Sagrada Familia I (La Mary Tegui, la Niña Túpac y la Velasco). Javi Vargas. Grabado digital (tres piezas) 50 x 60 cm. aprox. c/u. 2006. Fuente: Programa Democracia y Transformación Global, 2010, p.17..... 36
- Figura 4: Fotografía del mural en la fachada del MHOL. Fuente: Rosales, 2015, p. 129..... 37
- Figura 5: Sin título. Javi Vargas. Collage fotográfico. Fuente: Rosales, 2015, p. 130..... 38
- Figura 6: Paul Flores en la Marcha del Orgullo 2009 con banderola diseñada por Javi Vargas como parte del Colectivo Contranaturas. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 46
- Figura 7: Constelaciones. Javi Vargas. Grabado de la Carpeta colaborativa. Resistencia Visual 1992. Serigrafía sobre papel. 2017. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 49
- Figuras 8 y 9: Brichero. Javi Vargas. Vídeo arte. 2003. Dirección: Javi Nefando. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 72
- Figura 10: Estatua de Túpac Amaru en Pomalca, Chiclayo. Fuente: Archivo Katia Delgado..... 74
- Figura 11: Las dos Túpac. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 25 x 32 cm. 2004. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 76
- Figura 12: Las dos Fridas. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo. 1.74 x 1.73 m. 1939. Fuente: Kettenmann, 2000, p. 53..... 76
- Figura 13: La niña Amaru. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 25 x 27 cm. 2004. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 77
- Figura 14: Tengo una muñeca. Nahúm Zenil. Técnica mixta sobre papel. 63.5 x 48.5 m. 1979. Fuente: Douglas, 1998, p. 17..... 77
- Figura 15: Túpac boy toy. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 2004. 33 x 20 cm. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 78

- Figura 16: Amaru, reproductora de vida. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 25 x 26 cm. 2004. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 79
- Figura 17. Sin título. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 32 x 25 cm. 2005. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 80
- Figura 18. Christian Bendayán. Sabroso: Encuentro con los sentidos populares. Impresión offset. 2005. Detalle del trítico promocional para el evento organizado por el colectivo Kacharpari. Fuente: Archivo Julia Ortiz..... 80
- Figura 19: *Sin título*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 23 x 25 cm. 2005. Fuente: Archivo Javi Vargas..... 81
- Figura 20: Afiche para el evento “Noches de placer”, realizado por el Colectivo ContraNaturas en el marco del II Foro de la Cultura Solidaria en Villa El Salvador (cara). Diseño: Javi Vargas. Dimensiones: 29 cm x 19.5 cm. Material de soporte: papel bond. 2005. Fuente: Archivo Jorge Miyagui..... 85
- Figura 21: Contracara del afiche “Noches de placer”. Dimensiones: 29 cm x 19.5 cm. Material de soporte: papel bond. 2005. Fuente: Archivo Jorge Miyagui..... 85
- Figura 22: Fachada de La Noche de Villa durante “Noches de Placer” organizado por el Colectivo ContraNaturas en el Foro de la Cultura Solidaria 2005. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 90
- Figuras 23 y 24: Diseño de vestuario de Las Tupis y preparación para performance en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 93
- Figuras 25 y 26: Diseño de vestuario de Las Tupis y preparación para performance en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 93
- Figuras 27, 28, 29 y 30: Performance de Las Tupis en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 94
- Figuras 31 y 32: Banderolas diseñadas por Javi Vargas en el exterior e interior de la FEPOMUVES, instaladas durante eventos del Colectivo ContraNaturas en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 96
- Figuras 33, 34 y 35: Performance de Las Tupis en el VI Foro de la Cultura Solidaria 2009. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores)..... 101
- Figuras 36, 37 y 38: Mural de convocatoria al Foro de la Cultura Solidaria 2009, realizado en el Estadio Iván Elías de Villa El Salvador. Participaron el Colectivo ContraNaturas, Ambre, La Sucia, la Brigada Muralista y activistas del FCS. 2009. Fuente: Archivo Milton Miranda..... 103
- Figura 39: Banderola diseñada por Javi Vargas como parte del Colectivo ContraNaturas, para Marcha del Orgullo 2009. Expuesta en el Teatro Vichama,

durante el Foro de la Cultura Solidaria 2009. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores) 105

Figuras 40 y 41: Sin título. Javi Vargas y el Colectivo ContraNaturas. Instalación realizada durante el Foro de la Cultura Solidaria 2009. Fuente: Archivo Jorge Miyagui..... 105

INTRODUCCIÓN

Javi Vargas es un artista visual, con estudios en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1995-2000). Sus proyectos artísticos conectan simbólicamente prácticas de disidencia sexual con distintos campos de investigación: la historia, el transfeminismo, la mitología andina, la astronomía, la ecología, entre otras (Vargas, 2018). Vargas ha trabajado en variadas plataformas artísticas, entre los que destacan el diseño, el dibujo, la performance, el mural y el vídeo. Ha participado en exposiciones colectivas realizadas en diversos países y realizado dos muestras individuales: “La falsificación de las Túpac” en la Galería L’Imaginaire de la Alianza Francesa (2009) y “Chuquichinchay. Constelaciones, toposexualidades, reconstrucciones, sexoanimalidades, geolocalizaciones”, en la Galería Tilsa Tsuchiya del Centro Cultural de Bellas Artes (2017). En 2019, el Museo Reina Sofía adquirió su serie *La falsificación de las Tupamaro*, producida en 2006. En 2021, ganó el Premio ICPNA Arte Contemporáneo con la obra “Taqui Onkoy, Chuquichinchay y la mala muerte”.

Javi Vargas ha participado en experiencias de activismo desde su época universitaria, formado parte del colectivo Aguaitones¹, con el que participa en acciones contra el fujimorismo y en defensa de los derechos humanos. Posteriormente, integró el Colectivo ContraNaturas², agrupación de disidencia sexual, con la cual realiza intervenciones en distintos lugares de la ciudad, muchas de ellas en el distrito limeño de Villa El Salvador.

En Villa El Salvador, durante los años 2004-2009, se realizó el Foro de la Cultura Solidaria (FCS). El FCS fue un espacio de encuentro entre organizaciones y personas que apostaban, desde las artes, por la transformación social. Durante seis años consecutivos, se organizó una semana de actividades durante el mes de octubre. Distintas organizaciones sociales, políticas y artísticas presentaban actividades en distintos espacios del distrito. Se realizaron conciertos, conversatorios, exposiciones, talleres, murales, performances, obras de teatro, entre otras acciones.

¹ El colectivo Aguaitones (1998-2003) estuvo integrado por estudiantes de arte, convocados por la arquitecta María Burela.

² El Colectivo ContraNaturas se forma a finales de 2003, la incorporación de Javi Vargas se produce algunos años después.

Para la participación del Colectivo ContraNaturas en el II Foro de la Cultura Solidaria en 2005, Javi Vargas crea una imagen de Túpac Amaru travesti. Luego, el Colectivo ContraNaturas, con Javi Vargas como parte del colectivo, trabaja una propuesta de performance en base a la imagen del héroe maquillado. Las protagonistas de la performance eran Túpac Amaru travestis. La performance se presentó en el III FCS (2006) y el VI FCS (2009).

El Colectivo ContraNaturas bautiza con el apelativo La Tupi al personaje de Túpac Amaru travestido, este apodo será usado por activistas y militantes para referirse no solo a las travestis protagonistas de las performances sino a la imagen trabajada por Javi Vargas en sus variantes gráficas. En esta investigación, el término La Tupi es usado en ese sentido extendido. Nuestro objeto de estudio es el motivo de La Tupi y su presencia en el Foro de la Cultura Solidaria de los años 2005, 2006 y 2009.

La Tupi en la obra de Javi Vargas ha sido reseñada a nivel local como internacional. Dignos de mención son: el artículo de Fernanda Carvajal *Políticas de la Infección* (2014), publicado en Colombia y *Estéticas maricas. Representaciones sobre la diversidad sexual en las prácticas estéticas en Perú (2000-2015)*, escrito por Martín Jaime para la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito (2019). A nivel local, destaca el libro *Museo Travesti del Perú* (2007) de Giuseppe Campuzano y el artículo *Las Túpac: un proyecto disidente* de Alberto Patiño (2017).

Nuestro objetivo es investigar a La Tupi como caso de disidencia sexual y transgresión simbólica, estableciendo conexiones con procesos sociales y políticos del periodo histórico 2005-2009. Esto, debido a que la imagen de Túpac Amaru travestido es un potente ejemplo de arte crítico, el cual busca cuestionar muchos valores establecidos, como la simbología de los héroes y el sentido cultural del travestismo.

Desde la Historia del Arte peruano todavía no se ha investigado a profundidad a La Tupi, sus antecedentes, referencias y contextos. Esperamos aportar al conocimiento acerca de La Tupi, la obra de Javi Vargas, el Colectivo ContraNaturas y el Foro de la Cultura Solidaria. Así mismo, deseamos que la información y las reflexiones presentadas aporten a futuras investigaciones sobre arte crítico, experiencias de activismo y arte comunitario. Nuestra hipótesis es que La Tupi, como expresión de arte crítico, confronta con tradiciones muy arraigadas en la representación de nuestros héroes y heroínas nacionales,

invitándonos a repensar cómo hemos construido los significados del heroísmo nacional, normalizando la asociación entre heroísmo, masculinidad, seriedad y rudeza.

Para lograr nuestros objetivos hemos realizado entrevistas a Javi Vargas, Jossy Cárdenas, Jaime Ramos Guerrero y Junior Matamoros, quienes pertenecieron al Colectivo ContraNaturas. Así mismo, se entrevistó a César Escuza, Ramiro García y Marco Rodríguez, activistas involucrados en la organización del Foro de la Cultura Solidaria. Para la reflexión sobre prácticas de activismo y arte comunitario, entrevistamos a Herbert Rodríguez, Guillermo Valdizán y Orestes Bermúdez. Así mismo, recogemos el testimonio de Katia Delgado sobre la estatua de Túpac Amaru en Pomalca y el de Eliana Vigil sobre el intento de censura a La Tupi en el FCS 2005. Por último, consultamos a Mauricio Delgado sobre aspectos relacionados a la presencia de La Tupi en el FCS 2009. Para los fines de nuestra investigación hemos revisado libros, artículos, catálogos de muestras y vídeos. Cuando analizamos obras artísticas, se ha desarrollado los aspectos formales y simbólicos, señalando las referencias sociales, políticas, históricas y culturales.

En el primer capítulo, planteamos nuestro marco conceptual: arte, artivismo, arte comunitario, arte relacional, arte alternativo, arte crítico, la relación arte y política, lo *queer* y lo *camp*. En el segundo, revisamos la bibliografía sobre arte crítico, artivismo y arte comunitario, a nivel local. Así mismo, hacemos una reseña de lo escrito sobre la obra de Javi Vargas. En el tercer capítulo, presentamos aspectos biográficos de Javi Vargas, la historia del Foro de la Cultura Solidaria y del Colectivo ContraNaturas. También analizamos la carga simbólica del travestismo en los procesos de creación de La Tupi y finalmente, su presencia en el FCS ediciones 2005, 2006 y 2009³.

³ No se ha podido rastrear la presencia de La Tupi en las ediciones del FCS 2007 y 2008.

CAPÍTULO 1: DEFINICIONES CONCEPTUALES PRELIMINARES

Para estudiar a La Tupi como caso de disidencia sexual y trasgresión simbólica, es necesario definir nuestro marco conceptual y desarrollar las categorías de arte, política, activismo, arte comunitario, arte crítico y arte relacional. Toda categoría está sujeta a resignificaciones en cada periodo y en cada espacio social, el sentido de los términos se encuentra en permanente cambio y disputa.

Frente a quienes pueden mirar con menosprecio experiencias artísticas como la que aquí estudiaremos, es pertinente señalar que, en la Historia del Arte, el concepto de fortuna crítica da cuenta del cambio en las valoraciones artísticas según contextos sociales y culturales. Las transformaciones no se dan de manera arbitraria y responden a condicionamientos históricos específicos. Como afirma Vicenç Furió: los valores “se construyen de un modo que puede explicarse, al igual que puede explicarse cómo se difunden, por qué varían y cuáles son los motivos de sus fluctuaciones” (2012, p. 11). Alexander Rauch, en su ensayo sobre el Neoclasicismo y el Romanticismo, afirma en el mismo sentido:

La imagen que nos formamos de una época está demasiado marcada por la obra de sus artistas más destacados. Pero lo que se considera importante está sometido al cambio constante de los puntos de vista. Por el contrario, ciertas obras que han pasado desapercibidas pueden alumbrar una perspectiva sorprendentemente nueva o relativizar verdades aceptadas. (2000, p. 318)

Los cambios en las valoraciones artísticas no son ajenos a nuestro contexto, tenemos artistas que en vida recibieron mucho reconocimiento y luego pasaron al olvido, así como artistas con poco reconocimiento en vida y muy celebradas posteriormente⁴. Actualmente, vinculado al empoderamiento del movimiento feminista, se observa mayor interés por la obra de artistas mujeres. Así mismo, se publican más estudios sobre prácticas de activismo artístico. La Historia del Arte es, como toda dimensión del conocimiento, un

⁴ La obra de Gil de Castro pasó de ser valorada en el contexto de las luchas independentistas a ser casi olvidada avanzada la vida republicana, por considerarse de estilo pasadista y con reminiscencias coloniales. Ya en la segunda mitad del siglo XX volvió a merecer el interés de las historiadoras de arte. Ver los estudios de Laura Malosetti (2014) y Ricardo Kusunoki con Luis E. Wuffarden (2014).

terreno de vacíos por llenar y de disputas ideológicas. Al igual que los significados artísticos cambian, los campos de estudio de la Historia del Arte también.

Generalmente los análisis de fortuna crítica toman en cuenta la cantidad de publicaciones que se realizaron sobre una artista (Furió, 2012, p. 14). En el capítulo II analizaremos lo que se ha escrito sobre el arte crítico limeño y sobre la obra de Javi Vargas. Posiblemente la fortuna crítica de estas prácticas artísticas siga cambiando. Guillermo Nugent al comentar el impacto de la obra poética de César Vallejo, afirma que: “Ocurre a veces que la plenitud de una obra depende o se realiza en una recepción posterior porque solo entonces hay un mundo social que torna evidente el significado” (2012, p. 36).

La idea de “mundo social” en Nugent, amplía la mirada más allá de las valoraciones artísticas y da cuenta de procesos sociales a una escala mayor. Por ejemplo, aproximadamente desde la segunda década del nuevo milenio, las instituciones artísticas muestran un interés por las estéticas populares y por artistas provenientes de tradiciones distintas a la académica. En nuestro medio, se han presentado muestras con artistas de formación académica junto a artistas llamadas “populares”⁵. El Museo de Arte de Lima (MALI) ha incorporado a su colección piezas de arte popular como la colección *Piraa Causa* de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua. Giuliana Borea⁶ en un conversatorio⁷, sostuvo que el MALI llegaba tarde a la implementación de políticas inclusivas, las cuales buscan de-construir la categoría de arte popular. Sharon Lerner, entonces parte del equipo curatorial del museo, respondió que no era intención del MALI llegar primero y que las instituciones tenían sus propios tiempos, ya que estaban condicionados por procesos complejos.

Sobre la complejidad propia de los procesos históricos, podemos citar a Furió: “El conocimiento histórico es un eficaz antídoto contra dogmatismos y también contra la idea

⁵ Las categorías “arte académico” y “arte popular” son inadecuadas pues no se basan en diferencias reales. Actualmente se enseña cursos de retablo ayacuchano en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, ¿sería el retablo ayacuchano una forma de arte académico? Muchas llamadas “artistas populares” tienen estudios universitarios que enriquecen su trabajo artístico. Por otro lado, artistas insertas en el circuito tradicional de las artes visuales o que producen en las técnicas tradicionales de pintura y escultura se han formado en la tradición familiar o como deriva de su actividad laboral. Hasta que no haya alternativas adecuadas para marcar la diferencia en las tradiciones de producción, usaremos las categorías convencionales.

⁶ Antropóloga y museóloga.

⁷ “¿Qué otras historias posibles? Una conversación sobre las colecciones del MALI”, a cargo de Giuliana Borea, María Eugenia Yllia, Sharon Lerner y Ricardo Kusunoki. En el marco de la exposición Otras historias son posibles: repensando las colecciones del MALI. Realizado el viernes 26 de abril de 2019.

que existen valores absolutos e inmutables” (Furió, 2012, p. 76). A continuación, se analizaremos distintos conceptos y enfoques, sustentando cuáles son los adecuados para nuestro caso de estudio.

1.1 Arte

El desconcierto frente a La Tupi y otras trasgresiones del arte contemporáneo no es novedad. En 1997, Mario Vargas Llosa escribió *Caca de elefante*, criticando duramente la muestra Sensation⁸ realizada en la galería de la Royal Academy of Arts. El título al artículo remite a una representación de la Virgen María⁹ la cual incluía imágenes pornográficas y excremento de elefante. Vargas Llosa se lamenta que “En la actualidad todo puede ser arte y nada lo es, según el soberano capricho de los espectadores, elevados, en razón del naufragio de todos los patrones estéticos, al nivel de árbitros y jueces que antaño detentaban sólo ciertos críticos” (Vargas Llosa, 1997).

Vargas Llosa sugiere una corrupción en el devenir de la historia del arte moderno hacia el contemporáneo; según el autor: “La más inesperada y truculenta consecuencia de la evolución del arte moderno y la miríada de experimentos que lo nutren es que ya no existe criterio objetivo alguno que permita calificar o descalificar una obra de arte” (Vargas Llosa, 1997). Aunque con un mínimo de conocimiento de la historia del arte contemporáneo resulta fácil descalificar a Vargas Llosa, hacemos mención a su texto porque expresa un sentido común. Se considera las formas de arte contemporáneo fraudulentas, incluso se les niega la condición ontológica de arte. ¿Por qué sería arte una imagen de Túpac Amaru travestido, impresa en afiches y banderolas?

Desde la antigüedad griega se ha escrito acerca de lo que es y no es arte. Morris Weitz habla de la imposibilidad de tener concepciones absolutas sobre lo que es arte pues éstas cambian según cada época y lugar, afirmando que el arte es un concepto abierto (citado en: Vélez, 2015, p. 7). Algo similar sugiere Gombrich: “No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas [...] [El arte] puede significar muchas cosas distintas, en épocas y

⁸ Quien promovió la exposición Sensation fue el publicista Charles Saatchi, gran magnate y coleccionista de arte (Freeland, 2003, p. 112).

⁹ Obra de Chris Ofili.

lugares diversos” (2016, p. 15). Estos autores niegan la posibilidad de una definición que abarque la totalidad de prácticas artísticas.

Con la teoría institucional del Arte, George Dickie¹⁰ propone que “las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría contextual” (2005, p. 17). Para Dickie, el mundo del arte entendido como institucionalidad, determina que es arte y que no. Las instituciones artísticas estarían conformadas por curadoras, coleccionistas, críticos y artistas.

Según Arthur Danto, con la teoría de Dickie, definir arte es similar a ser nombrado caballero, “no todo el mundo puede hacerlo, tiene que ser obra de reyes y reinas” (2015, p. 48). Las curadoras, artistas y demás integrantes del mundo del arte designan lo que es arte. Además, la teoría institucional no explicaría el caso de las *Cajas de Brillo* de Warhol, las cuales no fueron aceptadas como obras de arte, por el director de la Galería Nacional (2015, p. 48).

Entonces, Arthur Danto propone una definición esencialista de la obra de arte; para que algo sea arte debe tener tres propiedades: 1) “las obras de arte son significados encarnados” (Danto, 2015, p. 51). Las obras siempre significan algo, esto es válido para una obra neoclásica de David o para una obra minimalista de Judd. 2) “una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 2013, p. 65). Danto se refiere al constructo teórico e ideológico que permite que entendamos un objeto como arte. “Todo puede ser arte, existiendo la situación y la teoría adecuadas. [...] Concluye Danto que una obra de arte es un objeto que incorpora un significado: «Nada es una obra de arte sin una interpretación que la constituya como tal»” (Freeland, 2003, p. 70). Por lo mismo, “El mundo tiene que estar listo para ciertas cosas, el mundo del arte no menos que el mundo real. Es el papel de las teorías artísticas [...] hacer el mundo del arte, y el arte, posibles” (Danto, 2013, p. 67). Cuando el director de la Galería Nacional de Canadá afirmó que las *Cajas de Brillo* de Warhol no eran arte¹¹, estábamos en una época distinta a la actual, en donde ya nadie cuestiona el carácter artístico de las cajas. Para Danto, el mismo mundo del arte aporta los conceptos teóricos que definen qué es

¹⁰ Dickie va a corregir y ampliar, en *The Art Circle* (1984), algunos conceptos expuestos inicialmente en *Art and the Aesthetic* (1974) (Vélez, 2015, p. 5).

¹¹ Esto sucedió en el contexto de un problema aduanero (Freeland, 2003, p. 68).

arte, sosteniendo la propuesta de una artista como tal. Esta teoría es “algo que el contexto social y cultural permite que aprehendan tanto artista como público” (Freeland, 2003, p. 70).

La tercera propiedad propuesta por Danto es: 3) toda obra de arte debe tener un estilo. El autor propone un sistema de predicados opuestos, el cual permite ampliar la experiencia artística a través del reconocimiento estilístico. Por ejemplo, el fauvismo sería expresionista y representacional, el expresionismo abstracto sería expresionista y no representacional (2013, pp. 68-71).

Cynthia Freeland revisa también otras teorías: las propuestas de Kant y Hume, basadas en “la belleza, el buen gusto, la Forma Significante, las emociones estéticas distanciadas o la «intencionalidad sin intención»” (2003, p. 42); así como la teoría del arte como ritual (relacionado al chamanismo). Richard Anderson afirma que los distintos pueblos del mundo manejan una concepción propia de aquello que se puede llamar “arte”; propone definir arte como “un significado [...] hábilmente codificado en un medio sensorial que nos afecta” (citado en: Freeland, 2003, p. 101). Podemos, según Anderson, encontrar en todas las culturas algo similar al concepto de arte: “ciertas cosas son apreciadas por su belleza, forma sensual y la habilidad de creación y son atesoradas incluso en entornos no utilitarios” (citado en: Freeland, 2003, p. 89). Es importante esta perspectiva pues generalmente hablamos de arte desde una mirada eurocéntrica, sin considerar producciones, concepciones y dinámicas fuera de la tradición judeo-cristiana¹².

De las distintas teorías revisadas, la propuesta de Danto nos resulta más pertinente. “La teoría artística de puerta abierta de Danto dice «adelante» a todas las obras y mensajes” (Freeland, 2003, p. 71). Según Danto, la lógica de la historia del arte hace parecer que el arte es un concepto abierto por no encontrar propiedades comunes (2015, p. 49); por lo que propone una definición que puede aplicarse a obras y prácticas muy diversas, desde las formas más tradicionales de arte a las más contemporáneas.

La validez del arte contemporáneo es abordada por Marc Jiménez en *La querrela del Arte contemporáneo*. Rubén López Cano (2011) afirma que Jiménez deja sin resolver las preguntas sobre cómo juzgar, en un contexto en el que los criterios de evaluación estética

¹² Resulta más pertinente llamar cultura judeo-cristiana a lo que entendemos por cultura occidental. Se hace referencia a procesos históricos y culturales antes que a cuestiones geográficas equívocas.

son inestables. Sin embargo, Jiménez presenta un buen panorama de lo sucedido en el arte a nivel histórico y teórico. Para Jiménez no hay “relación de causa y efecto entre las conmociones provocadas por la modernidad y la pretendida delicuescencia de la creación artística desde hace unos treinta años” (Jiménez, 2010, p. 21). La cuestión en las últimas décadas plantea “la inadecuación de los conceptos tradicionales –arte, obra, artista, etc. – a realidades que al parecer ya no se corresponden con esos conceptos” (2010, p. 22). Jiménez resalta la apuesta de Yves Michaud por elaborar un nuevo paradigma estético. Para Jiménez, la crisis no reside en las diversas prácticas artísticas (Jiménez, 2010, p. 167) sino, como dice Michaud, “en nuestras representaciones del arte y de su lugar en la cultura” (citado en: Jiménez, 2010, p. 167).

1.1.1 Sobre el mercado del arte

Las distintas posiciones sobre la ontología del arte deben tomar en cuenta el factor económico, pues influye en la valoración artística. El mercado legitima y jerarquiza, no obstante, existen pocos estudios sobre el gran mercado del arte¹³. Avanzado el nuevo milenio aparecen *El tiburón de 12 millones de dólares* (2009) y *La súper modelo y la caja de brillo* (2015)¹⁴ de Don Thompson, así como el documental *La burbuja del arte contemporáneo* de Ben Lewis (2009). Sabemos por Thompson que el arte más caro no es el contemporáneo sino el moderno: un Cezanne se vendió en 255 millones de dólares, un Pollock en 160 millones, un de Kooning en 157 millones y un Picasso en 150 millones (2015, pp. 26-27). Ninguna obra de arte contemporáneo llega a esas cifras: Gerhard Richter vende obras por 37,1 millones y un Jeff Koons se vendió en 33,7 millones (2015, p. 27). En 2019, una obra de Koons se vendió en 91,1 millones.

¹³ Conviene diferenciar el gran mercado del arte de otros mercados. Por ejemplo, en nuestro medio existen dinámicas económicas distintas a la de los espacios tradicionales de arte tipo galerías y ferias internacionales. La mirada esencialista entiende el mercado como expresión del sistema capitalista, sin embargo hay muchos esfuerzos por crear nuevos mercados con lógicas distintas a las sistémicas. (Ver Miyagui, 2012).

¹⁴ El libro muestra en carátula una obra de Maurizio Cattelan: la escultura como trofeo de caza de Stephanie Seymour, modelo que aparece en el vídeo clip de la canción *November rain* de *Guns and roses*. Seymour tuvo un romance con el vocalista de *Guns and roses*, Axl Rose. La obra fue hecha para su posterior esposo, el millonario Peter Brant. Una de las versiones de esta obra se vendió en 2.4 millones de dólares, en 2010 (Thompson, 2015, pp. 7, 12).

¿Cuál es la lógica de gastar millones de dólares en arte? Thompson encuentra diversos motivos: (1) señalar la riqueza, distinción social y buen gusto de quien compra. Las obras más caras suelen estar en las habitaciones públicas y las más baratas en los dormitorios (2015, p. 48). (2) También cuenta la pasión y el gusto por las obras (2015, p. 92). En este caso, las obras se ubican en los lugares donde se ven más: los dormitorios (2015, p. 49). (3) Por último, el arte como un activo invertible, una especie de seguro contra la imprevisibilidad de la moneda o las inflaciones (2015, pp. 98-102). Thompson advierte que comprar arte contemporáneo como reserva de valor tiene sentido, pero comprarlo como inversión resulta azaroso pues se debe predecir cuál arte se considerará valioso en el futuro (2015, p. 106).

El valor de una obra de arte depende de quién es su autora, quién lo vende y en qué museos la obra ha sido expuesta (Gompertz, 2016, pp. 419-420). Para Will Gompertz “el arte ha pasado a ser uno de los grandes negocios mundiales y [...] los artistas se han convertido en empresarios” (2016, p. 421). Casas de subastas y marchantes son como corredores de bienes raíces, quienes aconsejan sobre lo que vale la pena comprar y lo que no (Gompertz, 2016, p. 419)¹⁵.

El negocio del arte mueve grandes cantidades de dinero por lo que se puede prestar a lógicas especulativas y lavado de dinero. ¿Por qué escandaliza que una obra de arte conceptual como un plátano pegado con cinta a la pared se venda en cerca de 120 mil dólares¹⁶ y no escandaliza que un Cezanne se venda en 255 millones de dólares? Se suele descalificar las obras conceptuales por su precio y no las del arte moderno, aunque son más caras.

Mientras Thompson señala que el arte puede ser un signo de distinción social, Zygmunt Bauman, propone que actualmente, el poseedor de cultura ya no es la persona que tiene la alta cultura, sino la que puede consumir toda la oferta cultural. “Hoy la insignia de pertenencia a una élite cultural es la máxima tolerancia y la mínima quisquillosidad. El esnobismo cultural consiste en negar ostentosamente el esnobismo” (2013, p. 19). Para

¹⁵ La casa de subastas *Sotheby's* tuvo problemas con un inversor, quien no pudo pagar el crédito por la obra *Los lirios* de Van Gogh. La obra, supuestamente, fue vendida en 53,9 millones de dólares (Hughes, 2001, pp. 607-608).

¹⁶ Obra de Maurizio Catellan presentada en la feria Art Basel de Miami. La obra llamó la atención de medios de comunicación y usuarias de redes sociales.

Bauman, el multiculturalismo naturaliza las desigualdades sociales existentes sin cuestionarlas, negando lo político, es decir, la lucha por la distribución (Bauman, 2013, p. 43 - 45). ¿En las artes visuales también existen actitudes, dinámicas y lógicas donde el pluralismo cultural disfraza las desigualdades sociales?

1.2 Artivismo

El origen de La Tupi está vinculado a prácticas artivistas del Colectivo ContraNaturas en el Foro de la Cultura Solidaria. El término artivismo fusiona los conceptos arte y activismo. Refiere a manifestaciones artísticas (visuales, performativas y digitales), producidas de manera individual o colectiva, las cuales intervienen simbólicamente en la esfera pública para visibilizar agendas políticas como el feminismo, movimiento TLGBI, Derechos Humanos, comunidades indígenas, animalismo, crítica al extractivismo, entre otras. Para Julia Ruiz Di Giovanni “artivismo y arte [...] dan origen a nuevas formas de pensamiento, desarrollan perspectivas políticas, espaciales y temporales y amplían los límites de lo visible y lo decible” (2016, p. 45).

No pocas manifestaciones artivistas son legitimadas por las instituciones tradicionales de arte. Un caso representativo es el artista chino Ai Weiwei, reconocido por su crítica a la situación de los derechos humanos y la democracia en el mundo. Otro caso es el artista urbano Banksy. Estas dinámicas no son ajenas a nuestro caso de estudio: La Tupi surge como manifestación de artivismo y luego, una serie de grabados su imagen, es adquirida por el Museo Reina Sofía (2019)¹⁷.

Manuel Delgado señala que el artivismo no solo es producido por artistas; por su intención creativa, comunicativa y transformadora se inscribe dentro de la historia del arte crítico. Se trata, siguiendo a Foucault, de un “auténtico arte biopolítico”, pues apunta a la dimensión subjetiva de las personas, rompiendo los límites entre arte y vida (Delgado, 2016, p. 6). Luego de esta caracterización del artivismo, Delgado cuestiona su eficacia:

¹⁷ Para María Eugenia Yllia, no solo los espacios tradicionales de arte legitiman. Existen otros sistemas de poder simbólico por el lado de la sociedad civil como la prensa, el Ministerio de Cultura y la academia. Los procesos de legitimación son múltiples y complejos (M. Yllia, comunicación personal, 20 de septiembre de 2019).

En esa línea, se acababa elevando –caricaturizaba Harich– la desinhibición sexual o la “gamberrada rockera” a la categoría de acción revolucionaria. [...] Flashmobs, performances, improvisaciones, irrupciones, interrupciones... La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista. El artivismo quizás no ha hecho sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos, una especie de suite de momentos brillantes y sorprendentes o acaso una gran comedia de situación, una colosal sitcom. La modesta agitación y propaganda se ha visto sustituida por un nuevo estilo de arte político que se presenta con la pretensión de rasgar la realidad cotidiana cuando lo que hace es quizás solo elevar la fiesta sorpresa a la altura al mismo tiempo de forma de lucha y de género artístico. [...] Planteado de otro modo, el interrogante a formularse es si el arte activista no habrá tenido la paradójica virtud de constituirse en un mecanismo de desactivación del activismo. (Delgado, 2016, p. 13)

Para Delgado el artivismo estaría desviando la energía revolucionaria a formas inocuas (¿artísticas?) que no amenazan al sistema capitalista. Si bien existen diferencias entre el activismo y la militancia, el cuestionamiento de Delgado no toma en cuenta que en muchos casos, las personas involucradas en prácticas artivistas son militantes de organizaciones políticas, presentándose así, intersecciones complejas entre espacios de afectos personales, artivismo, militancia política y políticas de Estado. En testimonio de Orestes Bermúdez¹⁸:

Mi proceso para llegar a eso [la militancia política], ha sido involucrarme en grupos de cultura viva comunitaria que apostaban por la transformación social a través de la cultura. Luego de hacer arte crítico: murales, afiches y ciertas cosas, pasar a una propuesta más de interacción con la gente, es decir, ya no solamente vamos a decir esto está mal y señalarlo, eso hicimos al inicio con Ambre¹⁹. Luego pasar a crear colectivamente con la gente y dije: “bueno, necesito crear un aparato más grande para hacer eso”. Bacán lo del barrio, estas acciones ayudan a crear otras subjetividades pero necesito algo mayor para generar un cambio fuerte y ese aparato mayor podría ser el partido político y la militancia. Y en ese proceso yo he decidido militar, porque creo que desde ahí podemos generar ciertas incidencias para transformar. (O. Bermúdez, comunicación personal, 18 de marzo de 2019)

¹⁸ Artista visual y arte-educador formado en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Ha participado en experiencias de artivismo y arte comunitario: Ambre, Museo Itinerante de Arte por la Memoria, Comunespacio, Plataforma Cultura Viva Comunitaria, Cultura Viva adolescente, Altavoz Cultura Viva y Más Cultura Más Perú. Así mismo, ha militado en organizaciones políticas.

¹⁹ Colectivo de arte crítico formado en su mayoría por estudiantes de la ENSABAP.

Con un enfoque distinto al expuesto por Delgado, consideramos que las formas de activismo rompen con la mirada teleológica y la concepción utópica de la revolución.

La idea del aquí y el ahora como experiencia de plenitud y realización tiene que ver con la forma como valoramos las vivencias de arte para la transformación social. Al realizar una jornada de materiales con activistas feministas o TLGBI, al celebrar después la jornada creativa compartiendo con alegría, al crear dinámicas de reflexión colectiva en un barrio, al hacer una visita guiada a una exposición de arte y memoria en la plaza, al ver la alegría de los niños en talleres y jugar con ellos, al sentir el cariño y agradecimiento de los familiares de las víctimas de la violencia política después de una intervención artística en el espacio público, al ver ancianos de un asilo reír y bailar mientras pintan juntos un mural, estamos viviendo un ordenamiento distinto al que se nos impone. (Miyagui, 2018, p. 310)

En la misma dirección, Julia Ruiz testimonia:

[...] este acercamiento al arte me ha permitido entender aquellos momentos de protesta, ya no como medio para la obtención de algo, sino como momentos de un hacerse, de un desplazamiento de los sujetos con relación al mundo en que viven y con relación a sí mismos. (2016, p. 47)

Ruiz propone que, para valorar la efectividad del activismo, hay que cambiar las formas en que entendemos las prácticas artísticas y las prácticas políticas (Ruiz, 2016, p. 46).

1.3 Arte relacional y arte comunitario

Para Nicolas Bourriaud (2008) y Jacques Rancière (2005), el arte relacional es un tipo de arte en el cual el vínculo social es fundamental. La relación interpersonal y el espacio social se constituyen como producto artístico. El activismo y el arte que se trabaja en las comunidades podrían estar dentro de esta categoría, sin embargo el término designa prácticas que se dan dentro de las instituciones tradicionales del arte o cuya instancia de legitimidad final son dichos lugares. Por ejemplo, Bourriaud menciona distintos casos de interacción con las espectadoras: la obra presentada Rirkrit Tiravanija en la Bienal de Venecia o las intervenciones de Félix Gonzáles-Torres. El arte relacional requiere un

“cambio de estatuto de espectador por el de actor” (Rancière, 2005, p. 13), es decir una reconfiguración de la experiencia artística.

En cambio, el término arte comunitario designa prácticas artísticas que se desarrollan en las comunidades. La mayoría de estas experiencias buscan superar relaciones de dominación y desigualdad existentes; apuestan por democratizar los recursos de la vida, asumiendo que la capacidad creativa no es privilegio de artistas.

El estudio del arte en comunidad se encuentra dentro de un conjunto mayor de acercamientos a la apuesta comunitaria²⁰. La apuesta comunitaria trasciende el campo del arte, se habla de maestras comunitarias²¹, de psicología comunitaria²² y de museos comunitarios²³.

Alfredo Palacios (2009) recoge experiencias de arte comunitario desde los años setenta en Europa y Estados Unidos. Mariana Nardone ha investigado el arte comunitario en su devenir historiográfico, tanto en países de habla inglesa como en Latinoamérica. Reseña los tres momentos claves en el desarrollo del arte comunitario planteados por Pitts & Watt: (1) la década del setenta llamada “democratización de la cultura”, dos conceptos importantes de este momento: “el significado del arte debe encontrarse en el contexto (físico o social) y no en el objeto autónomo; y la segunda, el nuevo interés por el público y por las formas de implicarlo en la obra” (Nardone, 2010, p. 53). Un segundo momento responde a (2) los años ochenta y lo denominan “democracia cultural”. Se cuestiona la lógica paternalista y civilizadora que provee cultura a quienes no tienen. En cambio, se valora la pluralidad de las expresiones de las mismas comunidades. La misma artista pasa a denominarse trabajadora del arte. El tercer momento se da en (3) los noventa y es llamado “asistencia social radical”. El protagonismo es de las comunidades, ya no solo

²⁰ Alberto José Diéguez y María de la Paloma Guardiola Albert (1998) reflexionan sobre los conceptos de comunidad, área local y mancomunidad desde el campo del Trabajo Social, recogiendo distintas lecturas sobre estas categorías.

²¹ En Uruguay se implementó el Programa Maestros Comunitarios como política de Estado (2005). El programa intenta trascender el espacio escolar, proyectándose a la familia y, a través de ella, a la comunidad.

²² El objeto de estudio no es el individuo y su psique sino la comunidad, con sus características sociales y ambientales.

²³ Según Carlos Herz (2016) la primera experiencia en el cual la comunidad gestiona el patrimonio arqueológico y cultural data de 1998, en Santa Ana, Oaxaca, México. En la página web de la Red de Museos Comunitarios de América, se lee: “Un museo comunitario es un espacio donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad” (Red de Museos Comunitarios de América, 2020).

en su papel de audiencia sino de productoras, reflexionando sobre la relación entre el producto y el proceso (Nardone, 2010, p. 53-55).

Nardone constata la apropiación del término anglosajón en Latinoamérica aunque sin un uso extendido todavía. Sin embargo, algunas variantes como teatro comunitario o danza comunitaria²⁴ se usan en instituciones de formación artística, lo que contribuye a la legitimidad del término (Nardone, 2010, p. 93). La definición que propone la autora es:

El arte comunitario es una actividad de carácter grupal que hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos en un proceso creativo, que se desarrolla en la comunidad (entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular –localidad– como de una situación común –grupo relacional–) y favorece la colaboración y participación de las comunidades implicadas en la obra. Si bien persigue logros estéticos, implica un intento de mejora social a través del arte. (Nardone, 2010, p. 94)

En nuestro continente, organizaciones de arte comunitario están articuladas bajo el concepto de cultura viva comunitaria. En Brasil, Argentina y Bolivia se destinaron fondos del Estado para fortalecer organizaciones culturales que trabajan en las comunidades. En el Perú, el programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura²⁵ está destinado a apoyar estas iniciativas. En algunos gobiernos municipales se han aprobado ordenanzas de cultura viva comunitaria. Con los mismos fines, en la Municipalidad de Lima se implementó el programa Cultura Viva.

Célio Turino tuvo un papel fundamental a favor del movimiento de cultura viva comunitaria en Brasil. Turino planteó una noción de desarrollo entendida no solo desde la riqueza o la inversión en infraestructura sino desde lo cultural, como generación de nuevas formas de economía, nuevas formas de comportamiento, nuevos valores, nuevos pensamientos (Turino, 2013, p. 236). A pesar de la relación entre arte comunitario y desarrollo social, el arte comunitario no se incentiva en las escuelas de arte. Guillermo Valdizán²⁶ cuenta que, en los espacios de la Escuela Nacional Superior Autónoma de

²⁴ En el presente trabajo utilizamos el término mural comunitario.

²⁵ El Ministerio de Cultura del Perú se creó en 2010 y el programa Puntos de Cultura en 2011.

²⁶ Egresado de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú y de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado en experiencias de arte comunitario y arte crítico como El Colectivo y TECUS. Ha militado en organizaciones políticas y ha trabajado en el Programa Cultura Viva Comunitaria de la Municipalidad de Lima y en el Lugar de la

Bellas Artes del Perú (ENSABAP), las estudiantes pintaban sus cuadros e iban acomodándolos como quien construye un cuarto, “luego te das cuenta que estabas encerrado en tu propia pintura, era una sensación que sentíamos bastante porque había un culto al artista romántico, al individuo, al genio” (G. Valdizán, comunicación personal, 26 de febrero de 2019). Sobre su experiencia en la gestión pública, Valdizán comenta:

Uno dice que el Estado peruano es un Estado precario. Esa precariedad la notas en una dimensión más intensa en áreas vinculadas a cultura. Allí sientes que estás cavando el túnel con tu cucharita de plástico. El Estado no está pensado para la gente pero menos para iniciativas culturales. Segundo: las artes en el Perú son un negocio de privados, no hay instituciones públicas sólidas. (G. Valdizán, comunicación personal, 26 de febrero de 2019)

1.4 Arte y política

Juan Acha (1997) y Chalena Vásquez (2005) distinguen el nivel de producción, distribución y consumo en el arte. Entendiendo el arte no solo a nivel de productos sino de procesos, es factible engarzar con la propuesta de Chantal Mouffe sobre lo político²⁷: ante quienes entienden la política como búsqueda de consensos racionales y universales, Mouffe propone la imposibilidad del consenso racional y la objetividad neutral. El conflicto de puntos de vista es consustancial a la existencia social por lo que todo orden social implica relaciones de poder y antagonismos.

Mouffe reflexiona específicamente sobre las prácticas artísticas y señala las limitaciones de diferenciar un arte político de uno que no lo es:

[...] las prácticas artísticas cumplen una función en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado, o en su desafío, y es por esto que tienen necesariamente una dimensión política. Lo político, por su parte, tiene que ver con el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales, y es allí donde reside su dimensión estética. Por esta razón considero que establecer una distinción entre arte político y no político no tiene ninguna utilidad. (Mouffe 2014, p. 98)

Memoria. Fue director de promoción cultural de la ENSABAP y responsable del programa Puntos de Cultura del Ministerio de Cultura.

²⁷ Mouffe diferencia lo político y la política: lo político sería la dimensión del antagonismo consustancial a la existencia social y la política las prácticas e instituciones destinadas a organizar la sociedad (2009, p. 16).

Si lo político se expresa simbólicamente y lo simbólico refuerza estructuras de poder, todo arte es político pues asume un posicionamiento frente a las relaciones sociales. Mouffe convoca a pensar el arte políticamente; llama a artistas a trabajar como “intelectuales orgánicos” en un sentido gramsciano (Mouffe, 2014, p. 109): el arte disputando la dimensión ideológica, a través de los afectos. Mouffe aclara que para lograr un cambio de hegemonía, hacer arte no basta ya que se requiere articular diversos niveles de lucha (Mouffe, 2014, p. 105).

Mouffe entiende el arte no como instrumento de concientización sino como parte de las disputas ideológicas, afectivas y fácticas. Tanto Rancière como Mouffe coinciden en señalar las carencias de entender el arte crítico como manifestaciones de rechazo moral o transformación de conciencia: “Los explotados no suelen necesitar que les expliquen las leyes de la explotación. Porque no es la incompreensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación” (Rancière, 2005, p. 34). Mouffe dice: “Otro error frecuente consiste en concebir el arte crítico en términos morales, asignándole el rol de condena moral. [...] En mi opinión, todas esas concepciones son «antipolíticas», ya que no logran aprehender la naturaleza de la lucha política hegemónica” (Mouffe, 2014, p. 109).

Mouffe cuestiona la idea de democracia entendida como consenso, pues niega el antagonismo (2009, p. 10). No comparte el optimismo con respecto a las democracias liberales, las cuales conciben la esfera pública²⁸ como el espacio social, no privado, en el que son posibles debates y acuerdos racionales, en pos de las mejores decisiones por el interés general. En 1984, Mouffe y Laclau (2004) propusieron una “radicalización de la democracia”, planteando la necesidad de trascender los logros de la democracia liberal y democratizar más ámbitos de existencia social.

1.5 Arte crítico y arte alternativo

Se denomina arte crítico a las manifestaciones artísticas que buscan cuestionar o resistir la reproducción sistémica de formas de dominación. Muchos ejemplos de arte crítico, en

²⁸ Concepto de Jürgen Habermas, quien diferencia la esfera pública de la esfera privada y de la esfera política (Ccoyllo y Villacorta, 2019, p. 14).

la línea del conceptualismo y accionismo desarrollados en los años sesenta, cuestionan la percepción generalizada que reduce la condición artística a una escala estética y objetual. Chantal Mouffe define arte crítico como “diferentes maneras en que las prácticas artísticas pueden contribuir a alterar la hegemonía dominante” (2014, p. 98).

Con un significado coincidente al de arte crítico se ha usado el término arte alternativo. A nuestro modo de ver, hace referencia a un criterio espacial dual: espacios tradicionales de arte – espacios alternativos a los espacios tradicionales de arte. Sin embargo, lo crítico puede darse en los espacios tradicionales de arte y en los espacios alternativos a estos. El término “alternativo” referencia un centro de poder para asumirse como su opción. Para José Gabriel Chueca (1997) es contradictorio que una muestra de arte alternativo se presente en un espacio tradicional de arte como el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú: “institución que ha demostrado que la cultura oficial tiene bases más sólidas que antes, ya que sólo en un fuerte ‘núcleo’ cultural se puede realizar un acto contracultural de esta magnitud” (1997, p. 1)²⁹. Jorge Villacorta, afirma que el arte alternativo es “una creatividad que opta por cosas que no se enseñan en la escuela – algunos de los artistas tienen formación, otros no-, que escapa al mercado, tiene una posición ética y está mirando lo que pasa en la sociedad” (citado en: Chueca, 1997, p. 1).

En el concepto de arte alternativo está presente la crítica a la enseñanza académica y una concepción negativa del mercado. Se sugiere que el arte que no es alternativo no tiene posturas éticas. Por estas razones, preferimos usar el término arte crítico y no arte alternativo, pues al usar arte crítico hacemos referencia a lo político y no a lo espacial. Se evita así caer en lecturas esencialistas y maniqueas con respecto al mercado, a la formación artística y a los lugares de exhibición.

El activismo y el arte comunitario son experiencias de arte crítico, aunque con arte crítico también se designa obras que se presentan en las instituciones tradicionales. Se puede exponer arte crítico dentro de galerías, ferias de arte y museos; en estos casos, la criticidad se da a nivel temático y discursivo. El trabajo muchas artistas, como Javi Vargas, puede ser ubicado dentro de las categorías de arte crítico, activismo y arte comunitario,

²⁹ En una nota comentando una exposición individual de Herbert Rodríguez.

dependiendo de situaciones y temporalidades. Proponemos el siguiente esquema conceptual:

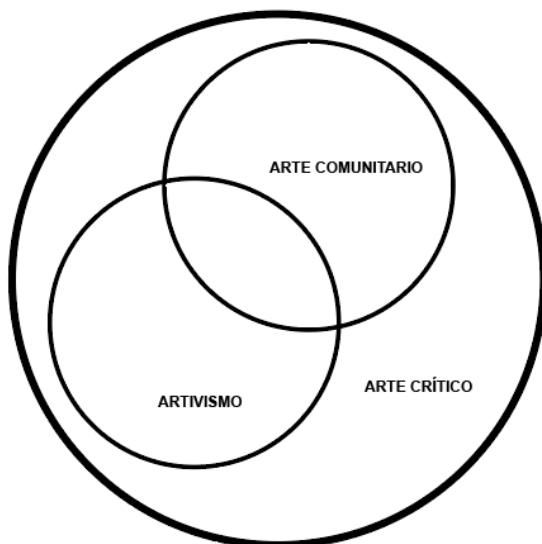


Imagen 1: Esquema arte crítico, artivismo y arte comunitario. Elaboración propia.

El artivismo y el arte comunitario pueden presentar situaciones de intersección. Por otro lado, algunas experiencias de artivismo y arte comunitario han tenido presencia en museos o galerías. “¿Se puede hablar también de una cooptación de los sentidos críticos de estas experiencias o más bien de aperturas institucionales? ¿Se debe señalar una contradicción ideológica o entender una estrategia política de poder simbólico?” (Miyagui, 2018, p. 302). Luis Lama, sobre una propuesta curatorial³⁰ en donde las paredes de la galería habían sido intervenidas con murales, mencionó que “murales urbanos que traicionan su origen público y son pintados al interior de la galería” (Lama, 2015, p. 46). Para Lama, tomar la galería es una traición al arte callejero. Desde una mirada política y no esencialista de los espacios, podríamos considerar que al intervenir un lugar tradicional de arte, la propuesta se legitima y llega a un público más amplio.

³⁰ Exposición “De la Huaca al Boom: un rostro para Lima”. Curada por Patricia Ciriani en el Centro Cultural Británico.

A nuestro modo de ver, la criticidad no depende de un espacio predeterminado sino de la incidencia en las relaciones de poder. Con una perspectiva distinta a lo que proponemos, Orestes Bermúdez opina:

Creo que van a llegar cuando ya no sean peligrosos, cuando ya no golpeen tanto. Por eso también ahorita mucha obra que se hizo contra el fujimorismo podría ser recibida por varios lados porque ahorita ese aparato político esta deslegitimizado por todos, hace unos meses no. Al momento que dejen de golpear tanto y tengan cierta permisividad, en ese momento se legitiman. Me parece que por ahí va la cosa. (O. Bermúdez, comunicación personal, 18 de marzo de 2019)

Herbert Rodríguez³¹, nos comparte su reflexión sobre el reconocimiento institucional a ciertas experiencias de arte crítico:

Como tenemos un espacio artístico bajo control de sectores conservadores, una élite ultra-conservadora a cargo de los museos y colecciones, entonces lo que ha sucedido y debe suceder con lo mío, vamos a ver si lo logran porque yo estoy en esa tensión, es cooptar el arte crítico, es decir, coleccionar arte crítico quitándole toda potencialidad política. Pero yo no estoy peleando solo con obras, sino con un libro de la historia del arte crítico³². El otro factor es que la mayoría de artistas son apolíticos, no les interesa intervenir en las instituciones. (H. Rodríguez, comunicación personal, 15 de febrero de 2019)

1.6 *Queer y Camp*

Lo *queer* y *camp* son estrategias implementadas por el arte crítico de disidencia sexual. ¿Cómo explica lo *queer* Javi Vargas?

Esa palabra es un insulto en el mundo anglosajón, es como decir cabro o rosquete³³ en nuestro contexto. Puede ser hasta mucho más violento todavía, a la vez significa raro. Fue una forma de designar a cuerpos y prácticas que no estaban dentro de los roles establecidos. Lo *queer* es una forma de señalamiento, una injuria para referirse a quienes tienen prácticas sexuales diferentes, señaladas como anormales. En la práctica popular estos cuerpos se reapropian de los insultos usándolos como una identidad. Luego se convierte en un concepto teórico en los años noventa. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

³¹ H. Rodríguez es un referente del arte crítico cuyas obras están en colecciones importantes, como el Museo Reina Sofía. Rodríguez participó en experiencias de arte crítico como Contacta y E.P.S. Huayco, más tarde fue director artístico del Centro Cultural El Averno.

³² Se refiere al libro *Inteligencia Salvaje. La contraesfera pública 1979-2019*, el cual se encontraba trabajando al momento de la entrevista.

³³ Términos despectivos para llamar al homosexual o afeminado.

La Tupi por ejemplo, se apropia de lo abyecto y lo resignifica en una estrategia política, simbólica y afectiva. La heteronormalidad ubica lo travesti como denigración y su resignificación resulta trasgresora. Como afirma el Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual (2014): “Lo queer se vuelve una máquina de escritura sexodisidente, un dispositivo nómada que trabaja en lo intersticial, productivizando la falla y haciendo proliferar una micropolítica del tráfico y del saqueo (de imágenes, de signos, de relatos)”.

En cambio, lo *camp* está asociado a formas disidentes en el consumo de imágenes y productos: el maquillaje de las travestis, sus ropas y sus formas de hablar. Las películas de Pedro Almodóvar son *camp*, son infiltraciones de la novela rosa, las telenovelas y las cantantes pop; a la vez parodia y re-significa. Lo *camp* es la apropiación de actos oficiales para ser resignificados desde una clave de género, relacionado a las acciones y la corporalidad. Lo *camp* puede ser celebrado por la sociedad, a diferencia de lo *queer*. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

La referencia bibliográfica para la teoría *queer* es Judith Butler³⁴ y para lo *camp*, Susan Sontag³⁵. ¿Qué peso tienen las teorías *queer* y *camp* en el proceso de Javi Vargas? Estos enfoques tuvieron mucha importancia en un primer momento³⁶ pero luego emergieron sus límites, marcados por el eurocentrismo. Para Vargas, nuestra realidad necesita otras claves y en esa pista las figuras de Pedro Lemebel y Giuseppe Campuzano son fundamentales (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

³⁴ En 1990 Butler publica *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2007).

³⁵ En 1964 Sontag publica *Notas sobre lo camp* (2005, pp. 355-376)

³⁶ El subtítulo de su primera individual “La falsificación de las Túpac” fue “estrategias camp-queer”.

CAPÍTULO 2: EL ARTE CRÍTICO DE LIMA EN LA HISTORIA DEL ARTE

¿Qué se ha escrito sobre arte crítico limeño? ¿Qué se ha escrito específicamente sobre activismo y arte comunitario en nuestro medio? ¿Qué se ha escrito sobre la obra de Javi Vargas? Intentaremos responder a estas preguntas presentando un estado de la cuestión.

2.1 Miradas sobre el arte crítico limeño³⁷

En 1976, Mirko Lauer publica *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (2007). Se refiere a lo sucedido desde inicios de la república hasta los años setenta como “tradición pictórica republicana” (2007, p. 15). Lauer analiza significados sociales de los movimientos pictóricos en relación con procesos históricos del país. Siguiendo a Aníbal Quijano, entiende el orden cultural como dinámicas de dominación y conflicto (Quijano, 2014).

En 1996, el artículo “De dada a la Cantuta” aparece en la revista *Quehacer*, bajo la autoría de Jorge Villacorta. Se trata de un texto fundacional sobre el arte crítico local. Se hace un recorrido cronológico desde la movida barranquina³⁸ de los años setenta, hasta las propuestas de Wiesse y Villanes sobre el caso La Cantuta, pasando por E.P.S. Huayco, AVA (Artistas Visuales Asociados)³⁹, los subterráneos con la experiencia de la Carpa

³⁷ El centralismo limeño suele representar lo que sucede en Lima como lo nacional.

³⁸ Villacorta afirma que la movida barranquina “se alió a su manera a la naciente Nueva Izquierda” (1996, p. 96). Herbert Rodríguez aclara que la condición de la mayoría de artistas participantes era la de simpatizantes de izquierda pero no militantes (H. Rodríguez, comunicación personal, 15 de febrero de 2019). Para Sharon Lerner “muchos de los artistas jóvenes en ese momento eran militantes activos en muchos de los diferentes partidos de izquierda que se expandieron a finales de la década” (2018, p. 127). José Huerto (2000) aporta información sobre las luchas estudiantiles en la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú: cuenta que el movimiento estudiantil de izquierda sacó adelante un Congreso Nacional de Estudiantes de Arte y después una Federación de Escuelas de Arte del Perú (2000, p. 128). Menciona que en los años ochenta, parlamentarios de izquierda como Bernales, Diez Canseco y Guerra García apoyaron demandas estudiantiles de Bellas Artes (2000, p. 151). Huerto reproduce una entrevista en la que el pintor Ángel Chávez cuenta que fue aprista pero que después se desilusionó (Huerto, 2000, p. 77).

³⁹ En 1985, AVA realiza la exposición “Por el derecho a la vida” en la galería de la Municipalidad de Miraflores, denunciando violaciones a los Derechos Humanos en el país.

Teatro⁴⁰ y la Campaña Arte Vida contra Sendero Luminoso. Villacorta encuentra tradición y continuidad en el devenir del arte crítico limeño.

En el periodo 2000-2004, Alfonso Castrillón se encarga de los textos curatoriales de cinco muestras: *Tensiones Generacionales* (2000), *Los independientes* (2001), *De abstracciones, informalismos y otras historias* (2002), *La generación del 68, entre la agonía y la fiesta de la modernidad* (2003) y *La generación del 80, los años de la violencia* (2004)⁴¹. Estos textos son la base del libro *Tensiones Generacionales* (2014), en el que Castrillón revisa la escena local, desde la década del treinta con los llamados independientes⁴², pasando por la abstracción de los años cincuenta, el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas⁴³ en los setenta y el periodo de violencia política en los ochenta. Según Castrillón los antecedentes para comprender la dimensión política y social de nuestro arte son: la guerra del Pacífico (1879-1884), la República Aristocrática (1895-1919), la fundación de la Escuela de Bellas Artes (1918), la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica (1953) y el movimiento indigenista (1920) (Castrillón, 2014, pp. 30-33).

El apartado “La generación del 68. Entre la agonía y la fiesta de la modernidad” referencia los festivales de arte total *Contacta* de 1971 y 1972, el Festival *Inkarri* y la *Carrera de Chasquis* organizada por el artista Luis Arias Vera. Con estas experiencias se buscó nuevas formas de relacionar el arte con el público, frente al sistema de arte tradicional (Castrillón, 2014, p. 108)⁴⁴. “La generación del ochenta. Los años de la violencia” recoge el trabajo de grupos que se asociaron “para realizar trabajos fuera de la tradición académica y del mercado” (Castrillón, 2014, p. 137).

Castrillón reseña la tercera edición del Festival *Contacta* en Barranco (1979), los colectivos *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco*. Otras experiencias mencionadas son: “*Signo x signo*”, “*Acción furtiva*” y “*Perfil de la mujer peruana*”, *Los Bestias*, *NN*, *AVA* y *Grupo*

⁴⁰ Elio Martuccelli desarrolla la experiencia de la *Carpa Teatro* en *Arquitectura para una ciudad fragmentada* (2000).

⁴¹ Las muestras se realizaron en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Miraflores.

⁴² Confluencia de artistas que surgió como alternativa al indigenismo.

⁴³ La primera etapa de Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas fue liderada por el general Juan Velasco, militar que llegó al poder mediante un golpe de Estado en 1968 y emprendió un proceso de modernización del país. Aplicó la reforma agraria e hizo la reforma educativa. La segunda etapa fue manejada por el general Francisco Morales Bermúdez y se desbarató las políticas emprendidas por Velasco.

⁴⁴ Estas experiencias podrían considerarse como artivismo y arte comunitario, aunque los términos no eran usados en aquella época.

Chaclacayo. La explicación del surgimiento de estos colectivos, estaría en la inconformidad frente a la enseñanza tradicional y en las huelgas que se dieron en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes (Castrillón, 2014, p. 145). Para Reynaldo Ledgard, el experimentalismo propio a estas propuestas se sustenta en: (1) la desconfianza hacia la concepción idealista del arte, (2) el interés por el espacio público frente a los circuitos artísticos tradicionales, (3) el interés en lo popular, (4) el interés en la temática política (citado en: Castrillón, 2014, pp. 145-146). Castrillón agrega: (5) la predilección por materiales pobres y de desecho, los cuales por su condición efímera representan valores artísticos opuestos a los convencionales (2014, pp. 137-146). Así mismo, se ocupa de la obra individual de artistas que fueron parte de estas agrupaciones y de la manera en que procesaron la violencia política en sus obras: Charo Noriega, Armando Williams, Juan Javier Salazar y Herbert Rodríguez.

En 2002, Max Hernández Calvo y Jorge Villacorta escriben *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes peruanas de fin de siglo* (2002). La revisión de Hernández y Villacorta va desde los años cincuenta hasta finales del siglo veinte. Los autores dan cuenta de las transformaciones del medio artístico en relación a contextos políticos y sociales.

En 2004, se publica la *Enciclopedia Temática del Perú* por el diario *El Comercio*. En el tomo XV, Jorge Villacorta y Carlo Trivelli consignan experiencias colectivas de experimentación vanguardista de la década del sesenta, como los grupos Señal y Arte Nuevo⁴⁵. Mencionan la importante labor de la galería Cultura y Libertad, espacio que acogía nuevas propuestas artísticas, con el crítico Juan Acha como ideólogo. Los autores reseñan los festivales Contacta, el festival Inkarrí, el grupo Paréntesis, el grupo E.P.S. Huayco, los Bestias y los NN. Tanto Castrillón como Villacorta y Trivelli, vinculan el tercer Contacta de 1979 con las experiencias de los años ochenta y no con las de los setenta, sugiriendo que el velasquismo fue un momento de ruptura⁴⁶.

Villacorta y Trivelli reseñan la campaña Arte Vida que enfrentó política y simbólicamente a Sendero Luminoso en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2004a, pp. 161-

⁴⁵ Artistas cercanos al grupo Arte Nuevo, como Jesús Ruiz Durand y José Bracamonte, trabajaron durante el velasquismo, para el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) (2004, p. 155).

⁴⁶ Autores como Del Valle (2015) y Mitrovic (2017) plantean una mirada distinta al proponer una continuidad de los procesos.

163). Bajo el subtítulo “Arte político” se menciona la obra *Gloria Evaporada* (1994-1995) de Eduardo Villanes, sobre el caso La Cantuta⁴⁷. También se da cuenta de la intervención de *land art* realizada por Ricardo Wiese sobre la quebrada de Cieneguilla (1995), lugar donde se encontraron algunos restos de las víctimas de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta). El artista imprimió diez cantutas rojas valiéndose de una plantilla y tierra de color⁴⁸.

En la *Enciclopedia Temática del Perú* se menciona el mural del colectivo Aguaitones⁴⁹ realizado por el 50 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en la Bajada Balta de Miraflores⁵⁰, así como las intervenciones de Perú Fábrica y Lava la bandera. Bajo el subtítulo “Cuestión de Género” se estudian propuestas con perspectivas feministas: esculturas de Johanna Hamann, la acción “Señorita de buena presencia busca empleo” realizada por Elena Tejada en un coloquio de la Bienal Iberoamericana de Lima (1997) y la intervención Perr@habla del colectivo La Perrera, conformado por Natalia Iguñiz y Sandro Venturo (2004b, pp. 180-184).

En 2006, se publica *Post- Ilusiones Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*, acompañando la muestra “Urbe & Arte, Imaginarios de Lima en Transformación 1980 – 2005”⁵¹, la cual fue curada por Jorge Villacorta, Augusto del Valle, Sharon Lerner, Miguel López, Pablo Dam Mazzi y Luis Alvarado⁵². El libro da cuenta de propuestas contemporáneas en artes visuales, arquitectura y música, en relación con la influencia de la cultura popular, el espectáculo y la tecnología digital. El texto se organiza en secciones que aluden a las transformaciones culturales del medio: “Signos de historia y representaciones culturales”, “Identidades globales: lugares, no-lugares y entretenimiento”, “Imaginarios en tránsito”, “De la materia a la memoria”, “Cuerpos

⁴⁷ En 1992, un profesor y nueve estudiantes de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) fueron secuestradas y asesinadas por agentes del grupo paramilitar Colina. El Ministerio Público entregó los restos carbonizados de las víctimas a las respectivas familias, en cajas de leche evaporada marca Gloria.

⁴⁸ En 2010, Gustavo Buntinx y Víctor Vich editan el libro *Cantuta. Cieneguilla – 27 junio 1995*. El libro sobre la intervención de Ricardo Wiese.

⁴⁹ Como hemos mencionado antes, Javi Vargas fue parte de este colectivo. Se puede encontrar información en *AGUAITONES: Reseña y archivo del Colectivo Aguaitones (1998-2003)* (Miyagui, 21 de septiembre de 2019).

⁵⁰ Mural pintado a finales de 1998, borrado al poco tiempo. Fue un caso de censura cubierto por los medios de comunicación.

⁵¹ Se realizó en el antiguo Museo de la Nación.

⁵² Las autoras usan la categoría arte crítico para referirse a estas experiencias. Con anterioridad César Namuche empleó el término en una reseña de la muestra “Emergencia Artística” (1999).

políticos: procesos, plataformas y comunidades”, “Poéticas del territorio, conceptos y proyectos”.

En 2009, editado por Raphael Hoetmer se publica *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y Movimientos Sociales*, sistematizando el II Foro de Democratización Global (2007). El evento fue organizado por el Programa Democracia y Transformación Global (PDTG), convocando a intelectuales, militantes, artistas y activistas⁵³. Como parte de las actividades, se realizó la muestra “Resistencias creativas: visibilizando la disidencia”⁵⁴. El libro incluye el texto de la exposición, en donde se mencionan dinámicas artísticas ligadas a luchas sociales:

Existe en nuestra historia reciente del arte contemporáneo una vertiente que se puede llamar "crítica", "alternativa" y/o "contracultural", consolidada por experiencias concretas en donde el arte y la cultura han sido plataformas para la transformación social y para el desarrollo de una comunidad. [...] Las y los artistas que participan en esta muestra han estado comprometidos en este tipo de experiencias alternativas y contraculturales (Foro de la Cultura Solidaria, Centro Cultural El Averno, Festival Arte sin Argollas, Fiteca, etc.) [...]. (Miyagui, 2009, p. 267)

En 2010, el PDTG organizó “Encuentro de Saberes y Movimientos: Entre las Crisis y Otros Mundos Posibles” en el Hotel Riviera. La experiencia fue recogida en el libro *Crisis*

⁵³ Entre las participantes del evento figuran (orden según publicación): Sonia E. Álvarez, Graciela Di Marco, Aníbal Quijano Obregón, Alberto Adrianzén M., Raphael Hoetmer, Xochitl Leyva Solano, Soraya Rizzardini González, Andreza Prevot, Tiago Coelho Fernandes, Floresmilo Simbaña, Agustín Lao-Montes, Raúl Zibechi, Pablo Ospina Peralta, Maristella Svampa, Pablo Stefanoni, Álvaro Campana Ocampo, Mónica Carrillo, Chalena Vázquez, Herbert Rodríguez, Claudia Denegri Davies, Mar Daza Quintanilla, Susana Ilizarbe Pizarro, Jorge Miyagui Oshiro, María Ysabel Cedano García, Lourdes Huanca Atencio, Diego Saavedra Celestino, Mario Palacios Páez, Edmundo Murrugarra, Ricardo Soberón Garrido, Ezequiel Adamovsky, Boaventura de Sousa Santos e Immanuel Wallerstein.

⁵⁴ La muestra se realizó en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Participaron (orden según publicación): Teodoro Ramírez, Alfredo Márquez, Herbert Rodríguez, Wilder Ramos, Aurelio de la Guerra, Elio Martuccelli, Miguel Lescano, Jorge Miyagui, Alejandro Jaime, Movimiento Cultural La Nada, Julia Salinas, Julia Ortiz, Milton Miranda, Javier Vargas, Lalo Quiroz, Nancy Viza, Proyecto Monumenta, El Colectivo, SEF, Carlos Troncoso, Augusto Chávez, Orestes Bermúdez, Guillermo Quiroz. En la proyección de vídeo participaron: Poéticas Visuales de la Resistencia, Karen Bernedo, Milton Miranda, Javier Vargas, Christian Alarcón, Foro de la Cultura Solidaria, Colectivo Aguaitones, El Colectivo, DACP (selección Carlos Troncoso). La intervención del patio de ciencias fue realizada por (orden según publicación): Colectivo Ambre, Lalo Quiroz, Karen Bernedo, Jorge Miyagui, Paloma Rosales, PDTG. Se realizaron dos mesas de debate: (1) “Cultura y reinención política arte y transformación social”, en la que estuvieron presentes (orden según publicación): Mónica Carrillo (Perú), Cesar Ramos (Perú), Cesar Escuza (Perú) y como moderador Jorge Miyagui. La segunda mesa fue (2) “Educación popular, comunicación alternativa y arte transformador”, participaron Chalena Vázquez (Perú), Paul Maquet (Perú), Herbert Rodríguez (Perú) y como moderador Diego Saavedra. Más información en: <https://curaduria-autonomia.blogspot.com/>

y movimientos sociales en Nuestra América: cuerpos, territorios e imaginarios en disputa (2012), editado por Mar Daza, Raphael Hoetmer y Virginia Vargas⁵⁵. El encuentro fue concebido como “una jornada de conferencias, talleres de diálogo de movimientos y saberes, exposiciones, talleres de artes y comunicación e intervenciones artísticas, una feria, y la exhibición de documentales, poesía y fotografía” (2012, p. 15). Se apostaba por articular agendas y espacios de lucha: “estas actividades y procesos siempre han sido construcciones colectivas; resultados del «caminar juntos» con organizaciones de mujeres, feministas, campesinas, indígenas y de diversidad sexual, como con l@s educadores, comunicadores y artistas críticas, compañer@s de luchas y sueños de liberación” (2012, p. 15). Como parte del encuentro se presentó la muestra Arte en Movimiento⁵⁶; algunas imágenes de la exposición fueron incluidas en el libro.

En 2012, aparece *¿Y qué si la democracia ocurre?* a partir de la exposición curada por Miguel López y Eliana Otta, en la galería 80m2. En el libro se relaciona piezas artísticas con distintas agendas de lucha, entre ellas: la memoria histórica, el feminismo y la diversidad sexual. Se presentan los aportes de académicas, artistas y activistas quienes reflexionaron sobre conceptos como “igualdad”, “izquierda”, “nativos”, “terrorismo”, “movilización”, entre otros.

En 2013, el Museo de Arte de Lima publica el catálogo de su colección de arte contemporáneo; fue editado por Sharon Lerner. Se recoge el trabajo realizado desde el 2007 por el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo del MALI, adquiriendo más de ciento cincuenta obras (Lerner, 2013, p.12). Lerner afirma que los principios de la colección son: (1) identificar y representar los momentos de ruptura en el arte peruano

⁵⁵ El libro recoge ponencias de (orden según publicación): Sonia E. Álvarez, Mónica Amador, Belissa Andía, Teresita Antazú, Pablo Ares, Kiran Asher, Olmedo Auris, Hugo Blanco, Lilian Celiberti, Miriam Chion, Giancarlo Cornejo, Liliana Cotto, Mar Daza, Equipo Sidestreaming Feminisms, Yuderlys Espinosa, Mafalda Galdames, Willmer Galarza, Juan Carlos Giles, Jorge Guamán, Eduardo Gudynas, Raphael Hoetmer, Lourdes Huanca, Edgardo Lander, Agustín Lao-Montes, Jorge Miyagui, Dunia Mukrani, Rocío Muñoz, Guillermo O’Donell, Aníbal Quijano, César Ramos, Red de Artistas, Comunicadores Comunitarios y Antropólog@s de Chiapas, Red Transnacional Otros Saberes, Jeff Rubin, David Smilde, Mary Soto, Luis Tapia, Juan Tiney, Marten van den Berge, Virginia Vargas, Alejandro Velasco, Catherine Walsh y Raúl Zibechi.

⁵⁶ Las artistas participantes fueron (orden según catálogo): Colectivo Ambre, Lizbeth (Lici) Ramírez, Teodoro Ramírez, Jorge Miyagui, Mauricio Delgado, Alfredo Márquez, Santiago Quintanilla, Karen Bernedo, Proyecto Bochinche, Herbert Rodríguez, Javi Vargas y Rosario Bertrán. Más información en: <https://curaduria-autonomia.blogspot.com/>

desde mediados de la década del sesenta y (2) mostrar la producción reciente a partir de ejes temáticos comunes (2013, p. 2).

El catálogo contiene ensayos de Miguel López sobre el arte peruano de los años sesenta y setenta, de Rodrigo Quijano sobre fotografía peruana y de Gustavo Buntinx sobre el periodo 1980-1992. Además presenta una conversación entre Gustavo Buntinx, Miguel López, Rodrigo Quijano, Tatiana Cuevas y Natalia Majluf sobre la colección de arte contemporáneo del MALI en relación a la crítica artística, el mercado de arte y los procesos de modernidad; fue moderada y editada por Jorge Villacorta. Experiencias colectivas como Arte Nuevo, E.P.S. Huayco, NN, Grupo Chaclacayo, entre otras, son parte de la colección del MALI; así como obras de Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez, Juan Javier Salazar, Daniela Ortiz, entre otras representantes del arte crítico local.

En 2014, aparece *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*, publicado por el Museo de Arte de Lima y editado por Miguel López a partir de la exposición que con el mismo nombre se organizó en los espacios del MALI y el Centro Cultural de España. La publicación presenta tres ensayos: *Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo* escrito por López, *La frialdad del éxtasis* escrito por la investigadora chilena Fernanda Carvajal⁵⁷ y *Hacer el amor con el cuerpo de la necropolítica: la práctica artística del Grupo Chaclacayo en los límites de la soberanía* escrito por Beatriz Preciado. El libro incluye una conversación entre Alfredo Márquez, Frido Martín, Jaime Higa y Sergio Zevallos bajo el título “Guerra, intimidad y deseo disidente. Conversación sobre el Grupo Chaclacayo, antes y después”, además de diversos documentos de archivo.

En 2016, Herbert Rodríguez realiza un planteamiento visual ordenando distintas experiencias de arte crítico en una línea de tiempo contextualizada. La propuesta se presentó en la muestra “Arte, ¿para qué? Exposición – manifiesto”⁵⁸. En 2017, presenta una nueva versión de la línea de tiempo, en la exposición retrospectiva “Nadie sale vivo de aquí. Cuatro décadas de insolencia visual 1979-2016”⁵⁹. Rodríguez agrupaba las experiencias de arte crítico local en cuatro grandes bloques: Moviada barranquina (1979-

⁵⁷ Autora también de un importante estudio sobre la obra de Javi Vargas.

⁵⁸ Realizada en el Centro Cultural de la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes.

⁵⁹ Realizada en la Galería Juan Pardo Heeren del ICPNA.

1985)⁶⁰, Escena Subte (1984-1992)⁶¹, No a la dictadura (Arte crítico) (1994-2000)⁶² y Altermundismo (2001-2016...)⁶³ (Rodríguez, 2016). Los dos primeros bloques ligados a la experiencia del propio Rodríguez como parte de una generación que vivió los años de dictadura militar, el retorno a la democracia y el periodo de violencia política. El tercer bloque está referido a la lucha contra la dictadura fujimorista y el cuarto bloque recoge experiencias contestatarias de distinto cuño relacionadas en el escenario globalizado.

En 2019, Rodríguez planteó una tercera versión de la línea de tiempo en la exposición “Inteligencia salvaje: la contraesfera pública 1979-2019”⁶⁴. El libro de la muestra, escrito por Issela Ccoyllo y Jorge Villacorta, presenta un ensayo sobre el arte crítico limeño a partir de la trayectoria de Rodríguez. Hay un ajuste en los periodos señalados anteriormente por Rodríguez: la etapa “Altermundismo” ahora se llama “Resistencia Creativas”.

Ccoyllo y Villacorta mencionan la importancia del Foro Social Mundial (FSM) a inicios del nuevo milenio. “[El FSM] se convertiría en el principal referente del arte crítico del periodo post dictadura fujimorista porque estableció la nueva agenda de contenidos para el nuevo siglo” (2019, p. 138). Así mismo proponen que el Foro de la Cultura Solidaria

⁶⁰ En esta etapa se recogen las siguientes experiencias: Grupo Paréntesis, Grupo “Signo x Signo”, Festival de Arte Total Contacta 79, E.P.S. Huayco (Arte al Paso), Teoría Social del Arte (Seminario de Teoría Social del Arte, 1981), Revista U-tópicos, Block Rayado, Galería Forum, Por el Derecho a la Vida, Kloaca, Propuestas II, MITAC, Artistas Visuales Asociados (AVA), Otrósí, digo, Grupo Del Pueblo, Arte Correo Por los Derechos Humanos.

⁶¹ En esta etapa se recogen las siguientes experiencias: Oscar Malca. Revista Macho Cabrío N° 4, 1984. Fosa Común, Movida subterránea (El Rock Subterráneo Ataca Lima, ROCKACHO, Comunic-Arte, Denuncia x la vida), Los Bestias (Festivales Bestiarios, SICLA, Carpa Teatro), Taller NN (Informe Ames, Carpeta negra), Arte/Vida (Violencia Estructural), Grupo Lennon, Campaña Nacional Perú: Vida y Paz, CNDDHH, Agustirock.

⁶² En esta etapa se recogen las siguientes experiencias: Gloria Evaporada, Feria de prestigios, Kontrakultura, Bichos M.T.V., ArtoArte, Por los presos injustamente encarcelados, Centro Cultural El Averno, Todas las Artes, Todas las Sangres, Colectivo Aguaitones, Colectivo Anti-impunidad El Roche, La Resistencia (el Muro de la Vergüenza), Feria por la Democracia, Colectivo Sociedad Civil Lava la Bandera, Emergencia Artística, CrashBoomZap.

⁶³ En esta etapa se recogen las siguientes experiencias: No A La Guerra, CONTRAPODER Espacios de Resistencia, Congreso de las Artes, Foro Social Mundial, Coordinadora Otro Mundo es Posible, No al TLC, No a la ley de la Selva (criminalización de la protesta), Cristo Antitaurino, Comisión de la Verdad, Foro de la Cultura Solidaria, Brigada Muralista, Resistencias creativas, Cumbre de los Pueblos Enlazando Alternativas 3, Museo Itinerante Arte por la Memoria, Frente cultural Gana Perú, No a Keiko 2011 y 2016, Somos Cultura, Axis Arte PUCP, Vota Cultura, CAPAC. Salvemos Barranco, Defensa del parques Kennedy y 7 de Junio, Defensa de la Huaca Puruchuco, Biblioteca Comunal Quilca, América Latina 1960-2013, Perder La Forma Humana, Borrado de murales, Toma el Bypass, COP 20 (Marcha Por la madre tierra), Arte/Vida LUM.

⁶⁴ Realizada en la Galería Germán Krüger Espantoso del ICPNA.

fue una “versión peruana del Foro Social Mundial” (2019, p. 138). Resaltan la exposición “Resistencias Creativas: visibilizando la disidencia” así como diversas experiencias artísticas vinculadas a las agendas ambientalista, feminista, tlgbi, animalista y de Derechos Humanos (2019, pp. 146 - 167).

En el periodo 2017-2019, el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) organizó muestras retrospectivas de artistas críticos como Herbert Rodríguez, Natalia Iguñiz, Alfredo Márquez y Ángel Valdez, todas ellas acompañadas de respectivas publicaciones. Issela Ccoyllo es la responsable del libro sobre Herbert Rodríguez (2017), sobre Natalia Iguñiz escriben Miguel López, María Teresa Garzón, Fiorella López y Margarita Saona (2018), sobre Alfredo Márquez escriben Miguel López, Elio Martuccelli, Shane Greene y Mijail Mitrovic (2018), Gustavo Buntinx es responsable del texto sobre Ángel Valdéz (2019). Las autoras no solo analizan las obras de las artistas, también recogen las experiencias colectivas de las que fueron parte: Los Bestias, NN, Huayco, El Averno, La perrera.

A este esfuerzo institucional se suma la exposición “Zona Ciega: Aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1979)” presentada en 2015 y curada por Augusto Del Valle. La muestra planteó una lectura distinta del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas: “La exposición, al contrario de lo establecido por la historiografía local, muestra que la tensión entre los referentes de la cultura popular local y el conceptualismo internacional de la época [...] resulta ser la clave del período” (Del Valle, 2015). Según Del Valle, la vinculación con lo nacional en el periodo 1975-1979 no ha sido muy estudiada por la academia ni visibilizada en las instituciones artísticas. Por ejemplo, no hay estudios sobre los primeros festivales Contacta organizados por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Esta relación con lo nacional-popular explicaría en buena medida la irrupción en los años ochenta de colectivos como E.P.S. Huayco (PUCP, 0:47).

En esa línea, Mijail Mitrovic cuestiona lo que llama el “relato convencional” sobre la emergencia del arte contemporáneo en el Perú. Mitrovic afirma que dicha narrativa hace un salto desde el experimentalismo de los años sesenta hasta los años 79-80, considerando el régimen velasquista como una interrupción o desarticulación de aquel impulso artístico experimental (Mitrovic, 2017, p. 67). El autor desarrolla su argumento en *Extravíos de la*

forma. Vanguardia, modernismo y arte contemporáneo en Lima desde los 60 (2019). Propone que la narrativa sobre el vínculo entre el arte y lo popular, a partir de los procesos de migración, define la condición de contemporaneidad del arte local (Mitrovic, 2019, p. 29).

Por otro lado, observamos que la legitimidad de experiencias de arte crítico a nivel local va de la mano con el interés generado internacionalmente. En el periodo 2012-2018 se han organizado muestras que recogen experiencias de arte crítico en Latinoamérica, por ejemplo: “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” (2012)⁶⁵, “América Latina 1960-2013” (2014)⁶⁶ y “Verboamérica” (2016)⁶⁷. En 2018, se presenta “Memorias del subdesarrollo. Arte y giro descolonial en América Latina, 1960-1985”⁶⁸; las autoras de la publicación son Julieta Gonzáles, Sharon Lerner, Jacopo Crivelli y Andrea Giunta. Lerner ubica el arte peruano en la narrativa general de la propuesta curatorial, centrándose en experiencias de ruptura con lo moderno. Da cuenta de las valoraciones antagónicas de Marta Traba y Juan Acha sobre el arte pop local. Revisa experiencias artísticas de los años sesenta y setenta, reseñadas en la mayoría de recuentos historiográficos (Jesús Ruiz Durand, Luis Arias Vera, los festivales Contacta, Francisco Mariotti, los festivales Inkari, la Carrera de Chasquis). A diferencia de Augusto Del Valle y Mijail Mitrovic, quienes asocian estas experiencias con las que iban a surgir a finales de la década del 70, Lerner no encuentra continuidad de los procesos sino ruptura:

[...] habría que esperar hasta finales de la década de 1970 para que se pudiera establecer una relación más directa con la cultura popular y para que se insertara una conciencia de las condiciones de la realidad social local en las obras de muchos artistas locales jóvenes, quienes reaccionaron enérgicamente a las condiciones impuestas por el gobierno militar. (2018, p. 124)

⁶⁵ Presentada en Madrid (Museo Nacional Reina Sofía), Lima (MALI) y otras ciudades latinoamericanas Participaron artistas peruanos como Fernando "Coco" Bedoya, Grupo Chaclacayo, E.P.S. Huayco, Alfredo Márquez, Herbert Rodríguez, Taller NN, Carlos Troncoso, Sergio Zevallos, entre otros.

⁶⁶ Presentada en la Fundación Cartier de París Participaron artistas peruanos como Herbert Rodríguez y Eduardo Villanes.

⁶⁷ Presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires presentó curada por Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio. Se incluyeron artistas peruanos como Fernando Bryce, Jesús Ruiz Durand y José Carlos Martinat.

⁶⁸ Organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, el Museo Jumex y el Museo de Arte de Lima; fue curada por Julieta Gonzáles. Del Perú participan Luis Arias Vera, Fernando Bedoya, Teresa Burga, Jesús Ruiz Durand y el taller E.P.S. Huayco.

Para Lerner, experiencias como Paréntesis, E.P.S. Huayco y Teresa Burga “podrían leerse como respuestas claras a la represión ejercida por el gobierno militar” (Lerner, 2018, p. 133). Así mismo, Emilio Tarazona y Miguel López, al estudiar el arte de la primera mitad de la década del setenta, resaltan el carácter represivo del gobierno de Velasco. “La idea de arte aparece desvinculada de la posibilidad de un movimiento social de base [...] al margen de esa instrumentalización de lo peruano como doctrina” (Tarazona y López, 2009, p. 73).

2.2 Reflexiones locales sobre el artivismo y el arte comunitario

Un uso temprano del término “artivismo” se dio en el seminario de debate “Artivismo. Cambio Social y Activismo Cultural” (2012) cuyas ponencias se publicaron en 2014⁶⁹, por el Instituto de Estudios de Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano de la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Alejandra Ballón (2018) también emplea el concepto para referirse a la intervención “Alfombra Roja: para que no pisoteen nuestros derechos”. Aunque localmente no se suele usar el término artivismo, sino arte y activismo por separado, algunas experiencias artivistas ya son parte de la Historia del Arte peruano como hemos visto anteriormente.

No sucede lo mismo con el arte comunitario, del cual a nivel local se ha escrito poco. Sobre la presencia del arte comunitario en la Historia del Arte, Guillermo Valdizán reflexiona:

Sobre cómo y quienes escriben la Historia del Arte: creo que no están peleando públicos, ¿quiénes quiero que me lean? Siguen pelando dentro del espacio cómodo y controlado de la academia, falta osadía para hablar de Historia del Arte desde otros espacios. La Historia del Arte no solo cambia con respecto al sujeto que escribe la Historia sino en el vínculo con eso que hemos llamado objetos de

⁶⁹ Con edición de Ximena Salazar y Fernando Olivos. Participaron (orden de la publicación): María Elena Alvarado, Roberto Bustamante, Carlos Cáceres, Ana Correa, Norma Fuller, Natalia Iguiniz, Jorge Miyagui; Cecilia Olea, Fernando Olivos, Mihaela Raudulescu, César Ramos, Cecilia Rivera, Herbert Rodríguez y Alfonso Silva-Santisteban.

estudio. ¿Qué potencia entra cuando los investigadores estudian las experiencias de arte comunitario? (G. Valdizán, comunicación personal, 26 de febrero de 2019)

Nancy Viza, integrante del colectivo de arte comunitario C.H.O.L.O. presentó en la Universidad Andina Simón Bolívar, la tesis *Arte comunitario como elemento de sanación social* (2017) estudiando la práctica del colectivo C.H.O.L.O., desde un enfoque decolonial⁷⁰.

En 2018, se cumplieron cien años de la fundación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Como parte de las celebraciones se realizaron diversas exposiciones con obras de artistas egresadas de esta institución. Los textos curatoriales de las muestras se publicaron en el libro *Un siglo de arte desde la escuela nacional. Las exposiciones*. La exhibición “Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes”⁷¹, presentó el trabajo de diversos colectivos formados por alumnas de la ENSABAP durante el periodo 1978-2018. Con la curaduría de Miguel Sánchez, se revisa experiencias como Paréntesis, Signo x Signo y E.P.S. Huayco e iniciativas más recientes: Los de Lima, MUTA, Ambre, C.H.O.L.O., El Colectivo, Atraso Menstrual, El Codo, Los Salvajes, Grupo Gallinazo, Nervio y Ashlanqueras⁷².

El Colectivo, C.H.O.L.O. y Ambre⁷³ son agrupaciones de arte comunitario. Cada colectivo trabajó una propuesta en sala. El Colectivo presentó un registro fotográfico de sus acciones. Ambre realizó una videoinstalación⁷⁴. La obra de C.H.O.L.O. fue trabajada conjuntamente con la Asociación de Libreros de Amazonas (Sánchez, 2018, p. 49). Sigue siendo un reto, presentar dinámicas de arte comunitario en los lugares tradicionales de arte, a pesar de la apertura que estos espacios hacia discursos críticos, existen dinámicas

⁷⁰ El enfoque decolonial plantea una relación directa entre la modernidad y los procesos de colonización, tanto a nivel subjetivo como geopolítico.

⁷¹ Realizada en la Sala Miro Quesada Garland de Miraflores.

⁷² El autor menciona las acciones de Eduardo Villanes (*Gloria Evaporada*, en 1995) y Lalo Quiroz (*Se vende o se alquila este local*, en 2006) como obras paradigmáticas, las cuales convocaron la participación de muchas personas (Sánchez, 2018, p. 40). En el mismo libro, Víctor Mejía escribe *Espacio Público: Imagen, representación y disputa*, analizando el vínculo entre artistas de la ENSABAP con el espacio público (Mejía, 2018, pp. 52-68).

⁷³ En 2013, Ambre se une al grupo de payasas comunitarias Payaseres y forman Comunespacio. Entre otros proyectos, han sostenido una experiencia de arte comunitario en la huaca Mateo Salado.

⁷⁴ En una nota periodística, Augusto Chávez cuenta la trayectoria del colectivo, cómo pasaron del arte crítico a específicamente el arte comunitario y cómo la pieza presentada sería una forma de volver a los inicios, es decir al arte crítico, haciendo una reflexión sobre la sociedad de consumo (TV Perú, 2018, 2:40).

menos incorporables, aspectos como “la autoría comunitaria, la importancia de la dimensión pedagógica en las prácticas artísticas, los vínculos inter-subjetivos [...] cuando se trabaja comunitariamente, el potencial político-movilizador de los afectos, de la reciprocidad y la valoración del aquí y el ahora” (Miyagui, 2018, p. 297).

2.3 Lecturas de la obra de Javi Vargas

En 2007, acompañando un proyecto homónimo de museografía, Giuseppe Campuzano publica *Museo Travesti del Perú*, una investigación histórica, teórica y estética sobre el travestismo. El libro reproduce tres de las cuatro piezas de la serie *La falsificación de las Tupamaro* de Javi Vargas⁷⁵: las imágenes de Marilyn Amaru, Farrah Amaru y Dina Amaru, dejando fuera a Frida Amaru. Aquí reproducimos la serie completa:



Imagen 2: *La falsificación de las Tupamaro* (Frida Amaru, Marilyn Amaru, Farrah Amaru, Dina Amaru). Javi Vargas. Impresión digital sobre papel algodón. Obra completa (4 piezas): 200 x 150 cm / Por pieza: 100 x 75 cm. 2006. Fuente: Archivo Javi Vargas.

⁷⁵ Como hemos mencionado antes, esta obra fue adquirida por el Museo Reina Sofía en 2019.

Campuzano cita al cronista Juan Santa Cruz Pachacuti, quien asocia el nacimiento de Túpac Amaru al Chuquichinchay, felino mítico andino vinculado a hermafroditas:

Y en este tiempo el dicho Pachacuti yngayupangui parte para su çiudad de K'uzco, en donde halló que su padre Viracochampayncanyupangui que estaua ya muy uiejo y enfermo. Al fin, llegado, haze la fiesta de su llegada, y tras desto haze la fiesta solemne de capacraymi de Pachayachachi, con gran alegría; y al viejo le presenta a su hijo, su nieto, y después haze la fiesta del nacimiento del infante, y se llamó Amarotopoynga, quiere dezir que en su naçimiento que todos los animales más fieros ocultos fueron echados de la comarca del Cuzco. Y entonces los curacas y mitmais de Carabaya trae a Chuquichinchay, animal muy pintado, de todos los colores, dizen que era apo de los Otorongos, en cuya guarda da a los ermafroditas, yndios de dos naturas. Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Relacion de antigüedades deste reyno del Piru, ca. 1613 / 1968: 299. (Campuzano, 2007, p. 45)

Así mismo, Campuzano cuestiona la asociación entre virilidad y representación de héroes nacionales. Presenta de esta manera, la operación artística de Vargas, como acto de inversión simbólica y política:

Travestir a nuestros héroes —antiguos, modernos, peruanos o foráneos, pero siempre víctimas de su masculinidad— equivale a deconstruir sus mitos. Humanizarlos en un proceso inverso, invertido, de personajes a personas. Así, una «falsificación» es perpetrada en cuatro momentos gráficos: los descuartizamientos, también simbólicos, de los Tupamaro; la invisibilización del temperamento no bélico sino ceremonial del primero; la imagen del segundo, ya mudado en ícono de la virilidad; y, finalmente, la restitución de aquella dualidad legada, donde la reparación, a través de un necesario mestizaje con diversos ideales femeninos —Dina Paucar [vi. 1a], Farrah Fawcett [vi. 1b], Marilyn Monroe [vi. 1c]—, ya no es sólo racial sino también de género. (2007, p. 44)

En el libro de Campuzano, Vargas aparece como Javier Sotomayor, sin embargo, para su primera exposición individual “La falsificación de las Túpacs” (2009), usa el nombre de Javi Vargas Sotomayor⁷⁶. María Burela escribe en el texto curatorial de la muestra:

En las propuestas de Javi Vargas Sotomayor, se percibe una crítica social en relación a las cotidianas categorías de género, que desde los años 90, con la publicación de los textos de Judith Butler se desarrollarán con mayor intensidad [...] Insertas en las imágenes, renunciando a la dicotomía hombre-mujer, o a las categorías heterosexual-homosexual, se manifiesta su interés en definir orientaciones en medio de actos corporales y afectivos, a lo que denominará

⁷⁶ En el siguiente capítulo abordaremos las razones de las distintas nominaciones usadas por el artista.

“performatividad”. Así, sus reproducciones las convertirá en un proceso que podría llamarse falsificación, ironizando sobre la originalidad de las mismas, que se cuestionarán como tales, permitiéndonos observar que el “original” podría ser “tan copia como la copia”. (Burela, 2009)

En el catálogo de “Arte en Movimiento” (2010) se reproduce la obra *La sagrada familia I (La Mary Tegui, La niña Túpac, La Velasco)*⁷⁷. La pieza muestra a José Carlos Mariátegui (La Mary Tegui⁷⁸), al niño Jesús con cabeza de Túpac Amaru (La niña Túpac) y al general Juan Velasco Alvarado (La Velasco), maquillados como travestis.



Imagen 3: *La Sagrada Familia I (La Mary Tegui, la Niña Túpac y la Velasco)*. Javi Vargas. Grabado digital (tres piezas) 50 x 60 cm. aprox. c/u. 2006. Fuente: Programa Democracia y Transformación Global, 2010, p.17.

El texto que acompaña la imagen es el siguiente:

Poner en riesgo la virilidad de “nuestros” grandes héroes patrios, involucra deconstruir nuestro patriarcado y poner en debate sus grandes discursos; apropiarse de las representaciones de una de sus mayores instituciones, la familia, implica una gran disputa en la esfera de lo simbólico-político. Estas operaciones desestabilizan sus mitos, sus legados ideológicos e historias, así, restituyendo a estos viriles íconos una dualidad prehispánica traspasada, sin embargo, al mismo tiempo, cuestionándola e ironizándola por medio del grabado. Al travestir-grabar los retratos con hitos-patrones hegemónicos femeninos, surge una implícita complicidad entre la serialidad de la técnica con el cuestionamiento a la

⁷⁷ La pieza del tríptico titulada *Mary Tegui* también figura en el libro *Crisis y Movimientos Sociales en Nuestra América: cuerpos, territorios e imaginarios en disputa* (2012, p. 294).

⁷⁸ En otras versiones, Vargas usará la denominación “Marikátegui”.

esencialidad de las categorías y los estereotipos de género, por medio de un juego-estrategia discursivo que podría llamarse performatividad. (Programa Democracia y Transformación Global, 2010, p. 17)

La obra de Javi Vargas figura también en tesis universitarias e investigaciones internacionales. José Luis Rosales, al analizar las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en materiales escolares producidos entre 1972 y 2010, reproduce el mural realizado en el local del Movimiento Homosexual de Lima (MHOL) con La Tupi como protagonista (Rosales, 2015, p. 129)⁷⁹. Rosales también reproduce un collage fotográfico realizado por Vargas, en base al cuadro *Nighthawks* de Edward Hopper (Rosales, 2015, p. 130). La imagen de Hopper es intervenida con distintas Tupis.



Fotografía tomada por Giovanni Infante en la fachada del Movimiento Homosexual de Lima (MHOL). Diciembre de 2012

Imagen 4: Fotografía del mural en la fachada del MHOL. Fuente: Rosales, 2015, p. 129.

⁷⁹ El mural fue realizado por Javi Vargas como parte del Colectivo ContraNaturas, junto a activistas TLGBI y la Brigada Muralista, en 2011. La Municipalidad de Jesús María amenazó con una multa al MHOL debido al nuevo aspecto de la fachada, argumentando una ordenanza municipal que no se aplicaba al local (Infante, 2013).



Imagen 5: *Sin título*. Javi Vargas. Collage fotográfico. Fuente: Rosales, 2015, p. 130.

En 2014, la investigadora Fernanda Carvajal publicó *Políticas de la Infección*, en la revista colombiana *Errata*. El artículo está dedicado a la obra de Javi Vargas, siendo uno de los estudios más importantes realizados sobre su trabajo. Carvajal centra sus reflexiones en los vídeos *Letanías doradas* y *Letanías falladas* de 2013-2014⁸⁰ y en el desarrollo de los distintos elementos simbólicos usados por Javi. “Javi Vargas construye una imagen bastarda que trae consigo la promesa de otros saberes sobre los cuerpos, que habrían estado presentes en los mitos andinos y en las prácticas sagradas” (2014, p. 53).

En 2017, para la revista *A+D* de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Alberto Patiño analiza las obras presentadas por Vargas en “La falsificación de las Túpac”:

Las identidades construidas por Vargas constituyen una nueva lectura de este personaje central en la historia peruana, las cuales permitirían repensar el género como algo no homogéneo que nos pueda conducir por nuevos caminos que desafíen las representaciones tradicionales y construyan espacios de resistencia a lo tradicionalmente establecido. (2017, p. 62)

Martín Jaime, en investigación para la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, estudia las propuestas de Héctor Acuña (Frau Diamanda), Giuseppe Campuzano y Javi Vargas como representaciones de la diversidad sexual en Lima. Sobre Vargas, reseña los distintos colectivos artísticos en los que ha participado, como *Aguaitones* y *Tupac*

⁸⁰ Se pueden ver los vídeos en: <https://www.youtube.com/watch?v=MEVd3uRedPs> y <https://www.youtube.com/watch?v=SzN5EG-WFzA>

Caput⁸¹. No recoge la presencia de la imagen de Túpac Amaru travestido en el Foro de la Cultura Solidaria de 2005, ubicando el origen de la propuesta en el FCS 2006, con la performance a la que llama “Las Tupis por amor a la patria”. Según Vargas, las performances realizadas en el 2006 no tuvieron título y “Por amor a la patria” se tituló a un vídeo presentado en su primera muestra individual⁸² (J. Vargas, conversación personal, 8 de marzo de 2020).

Martín Jaime, analiza las performances realizadas en una discoteca y en las afueras del Teatro Vichama de Villa El Salvador. Así mismo, reseña diversos eventos en los que ha participado Vargas: la muestra “Resistencias Creativas” (2007), su exposición individual en la Alianza Francesa (2009), un mural en el Centro Cultural El Averno (2010), la acción gráfica *AmNNesia 31/05* (2011), la intervención “Perita y Evón” en las calles de La Plata, Argentina (2012) y su segunda individual (2017) en el Centro Cultural de Bellas Artes. Sin embargo, nos sorprende la conclusión del autor:

En conclusión, una vista panorámica a la producción artística de Javier Vargas Sotomayor nos muestra una preocupación inicial por las problemáticas político-sociales que luego va a reducirse a la preocupación específica acerca de la exclusión de las personas LGBT en el país, creando composiciones audiovisuales (serigrafías, ensamblajes, instalaciones, vídeos) que superponen sobre personajes y elementos masculinos, simbología que rememora a lo femenino. Cada una de sus piezas trasgreden y cuestionan el statu quo de los discursos sobre la masculinidad que se encuentran arraigados en las sociedades patriarcales, y – especialmente señalando al contexto peruano– utiliza personajes históricos que en el imaginario colectivo exaltan la virilidad, además muchos de estos personajes resultan ser, muchas veces, los íconos de la izquierda peruana, usándolos como una suerte de crítica al supuesto progresismo que defienden los manifiestos de esta posición política. (Jaime, 2019, p. 119)

En el proceso de Javi Vargas no encontramos una reducción desde generales problemas políticos y sociales a la agenda específica TLGBI, como afirma Jaime. Tomando en cuenta el testimonio del mismo artista, observamos una concepción compleja de las distintas formas de dominación, entendidas como totalidad articulada. Desarrollaremos estos aspectos en el siguiente capítulo.

⁸¹ Colectivo que realizó el proyecto *Lima i[NN]memoriam* con el artista español Rogelio López Cuenca, en el marco de la III Bienal Iberoamericana de Lima (2002).

⁸² Se puede ver el vídeo en: <https://www.youtube.com/watch?v=NiwvWZO6lKA>

Por último, en el libro *Inteligencia Salvaje: la contraesfera pública (1979-2019)* se recoge el motivo conocido como Marikátegui, pintado como parte de un mural comunitario en el Centro Cultural el Averno⁸³ (Ccoyllo y Villacorta, 2019, p. 172). Actualmente se escribe sobre la obra de Javi Vargas en universidades norteamericanas: en Chicago, la profesora Danielle Roper realiza una investigación aun no publicada (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

⁸³ Participaron Javi Vargas, el Colectivo ContraNaturas, la Brigada Muralista y activistas varias. Se pueden ver fotos de la jornada en <http://brigadamuralista.blogspot.com/2010/10/quilca-trans.html>

CAPÍTULO 3: LA TUPI, JAVI VARGAS, EL COLECTIVO CONTRANATURAS, EL FORO DE LA CULTURA SOLIDARIA

Revisaremos aspectos no estudiados de la biografía de Javi Vargas, la historia del Colectivo ContraNaturas y del Foro de la Cultura Solidaria. Así mismo, desarrollaremos la presencia de La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria, ediciones 2005, 2006 y 2009.

3.1 Javi Vargas: artista de la disidencia sexual

Javier Hernán Vargas Sotomayor nació un 26 de febrero de 1972 en Huancayo. Se ha hecho llamar Javier Vargas, Javi Nefando, Javier Sotomayor. Actualmente es conocido como Javi Vargas. El ocasional uso del apellido materno se debe a la relación conflictiva que sostuvo con su padre, a quien ha visto contadas veces. ¿Por qué “Javi Vargas”? “Javi me sonaba más femenino, me sonaba más cabro. Luego pensé mejor Vargas porque me hacía recordar a las Vargas girls⁸⁴. Quería hacer una especie de contraposición y jugar con el apellido, pues estaba haciendo esto [imagen de Túpac Amaru travesti], que era como una especie de Pin up pero más abyecto” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Javi Vargas vivió parte de su niñez en Huancayo. Podemos encontrar relaciones biográficas con su apuesta artística. Vargas tuvo un tío arquitecto quien lo llevaba al campo a dibujar y conversar. El tío David alimentó el interés del pequeño Javi Vargas por el arte, le enseñaba libros y le hablaba del tiempo, de la gente, del campesinado. No se trataba de una aproximación al arte en términos formales sino en función de la historia que hay detrás, el arte como una forma de prolongar el conocimiento. En una ocasión, Vargas enfermó y se dedicó a realizar dibujos a manera de pequeñas películas de animación, en rollos de papel. Tenía una caja llena de pinturas de colores, las cuales gustaba clasificar haciendo sus propias fórmulas, a la manera de un alquimista (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

⁸⁴ Chicas Pin up dibujadas por Alberto Vargas, artista peruano.

Su contacto con la cultura del valle del Mantaro fue decisivo en su formación. Cursó educación inicial en Jauja donde su madre era directora de un colegio estatal. Observaba a los danzantes tradicionales de la región: avelinos y chonguinos; a éstos últimos les tenía miedo, aunque no se explica por qué ya que se trata de un baile festivo (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Vargas creció en Huancayo pero su familia es ayacuchana-huancavelicana. Culturalmente se reconoce más cerca a las tradiciones e idiosincrasias de estas regiones, antes que a las del valle del Mantaro. Cuando sus familiares llegaban a la casa, sus tíos y su mamá escuchaban huaynos ayacuchanos, los cuales son muy distintos a los alegres bailes huancaínos: “En Ayacucho son muy tristes, lánguidos” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Al reflexionar sobre su carácter, Vargas se considera melancólico. Intuye en su proceso, el encuentro de todas las cargas culturales de su niñez. “Tal vez un limeño no lo ve, para mí es clarísimo” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

El encuentro con Lima fue difícil. Llegó con su familia a estudiar el sexto grado y acabar la primaria, vivieron en el distrito de Breña. Fue inscrito en el colegio estatal Mariano Melgar donde terminó el sexto grado e ingresó al primero de secundaria. Eran mediados de los ochenta. Vargas recuerda ese colegio como un centro penitenciario para adolescentes: lunas rotas, chicos que delinquían y consumían drogas. Su encuentro con Lima representó un contraste fuerte con respecto a la vida en Huancayo, en donde estaba cerca de los bosques, las lluvias, los cielos bonitos (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Sin embargo, en Huancayo le ocurrieron cosas extrañas. Javi Vargas estudiaba en la gran unidad escolar Santa Isabel. Los alumnos provenían de familias migrantes de Ayacucho y Huancavelica, algunas de ellas habían sido terratenientes y otras campesinas. Los profesores tenían una obsesión con la higiene de los niños, ligado al prejuicio racista que asocia lo campesino a lo sucio. Vargas recuerda los castigos violentos para controlar la limpieza y la higiene: “eran capaces de romperte un palo en el poto o en la mano” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Había un cuartito en donde por sorteo, un alumno debía entrar para ser desnudado y revisado, comprobando si estaba limpio. Niños de ocho años sentían terror de lo que pasaba allí. Alguna vez, el pequeño

Vargas pidió permiso para ir al baño y al pasar por uno de los salones vio una imagen que no pudo olvidar: todos los niños estaban sentados desnudos en sus carpetas mientras al frente del salón, cinco alumnos, también desnudos, eran revisados por el profesor. Los niños eran escrutados en grupos de cinco delante de sus demás compañeros. Vargas sospecha que estas vivencias generaron incógnitas que ha buscado explorar por medio del arte (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

En Lima, Javi Vargas no duró mucho en el colegio Mariano Melgar.

Mi mamá fue al Mariano Melgar, ella no tenía idea que era una especie de “Maranguita”⁸⁵ y se quedó llorando. Me cambió al toque de colegio, me puso en uno particular, de quinta categoría pero particular (risas), quedaba en el límite de Pueblo Libre con Breña, era El Nazareno. Cuando llegué, otra cosa surrealista, porque más de la mitad de los chicos eran maricones, afeminados. Sobre todo dos con los que hice mucha amistad. Habían prácticas aceptadas, por ejemplo, a un chico que era muy deschavada⁸⁶, venían unos chicos y le metían un palo por entre las piernas y ella se quebraba porque ni en ese momento ella podía perder la dignidad. Le hacían eso todo el tiempo delante de los profesores y no decían nada. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Vargas no se explica por qué más de la mitad de los chicos eran gays. “Cuando me encuentro con mis amigos de secundaria me dicen “¿Te acuerdas de tal chico? Ahora es una traca”⁸⁷ comenta riendo (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Cuando Vargas termina la secundaria, en 1989, el Perú vivía una gran crisis económica. El periodo de tiempo entre 1989 y 1995, año en que ingresó a la universidad, es recordado “como una etapa en blanco” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Fui parte de una generación que, probablemente, le tocó vivir una de las etapas más duras de la historia del país. Yo salí del colegio y no sabía qué hacer, era una época muy dura económicamente. Si un sueldo mínimo era 800 soles una lata de leche podía costar 200 soles. Estudiar era difícil por las limitaciones económicas de la época. Recuerdo que trabajé como tres años en un hospital, fue mi primera chamba⁸⁸ digitando historias clínicas en un sótano. Luego me dieron la chamba

⁸⁵ Así se le conoce al Centro Juvenil de Diagnóstico y Rehabilitación de Lima.

⁸⁶ Término coloquial, se refiere a que no ocultaba su orientación sexual.

⁸⁷ Jerga local para referirse a travestis, transgéneros o transexuales.

⁸⁸ Jerga para significar trabajo.

de llevar las historias clínicas a los pacientes en sus salas de hospitalización. Esa chamba si fue bonita, pero también veía el lado más vulnerable de la gente. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Mientras, a pesar de la crisis, se prepara en la academia pre-universitaria de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), postula e ingresa a la Facultad de Arte en el verano de 1995. El plan era estudiar y trabajar a la vez, pero al ver que era imposible por la malla curricular⁸⁹, su familia decide apoyarlo costeadando su carrera. ¿Por qué decidió estudiar arte? Fue motivado por un primo, quien estudiaba en la Facultad de Física y lo llevaba a ver las exposiciones anuales de la Facultad de Arte (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Vargas había intentado estudiar otras carreras en las que no duró más de dos meses. Al ingresar a la PUCP, pensó seguir diseño gráfico, luego cambió a la especialidad de pintura. Con la distancia de los años, valora de manera distinta su paso por la Facultad de Arte:

De hecho uno va explorando y descubriendo las claves del mundo y va ubicándose sobre ellas. La escuela de arte de la PUCP, una escuela modernista, encerraba muchas cosas. Es ambivalente porque hay muchas cosas valiosas y bonitas que aprendí allí, como de Julia Navarrete, de quien siendo estudiante renegué y aprecié mucho, ahora siento que aprendí muchas cosas valiosas de ella. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Fue fundamental conocer a la profesora María Burela⁹⁰, a quien considera “una puerta para la exploración de diversos territorios críticos” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Burela formó el colectivo Aguitones en 1998, primera experiencia colectiva de Javi Vargas con el artivismo:

Dos claves: María Burela que gestó ese colectivo por un lado y por otro el encontrarme con amigos, compañeros de estudio como tú, con quienes tenía mucha empatía respecto a muchas cosas, tal vez no respecto a la disidencia sexual específicamente pero sí con respecto a la inconformidad frente al estado del mundo. También fue un territorio de experiencias muy interesante en donde aprendimos un montón de cosas sobre el espacio público y sobre la misma experiencia del espacio público, que no es como en el espacio académico que

⁸⁹ Las clases en la Facultad de Arte podían ser todo el día, desde la mañana hasta la noche.

⁹⁰ Profesora del curso de Integración de las Artes.

aprendes una base teórica encerrado en un taller. Fue muy importante para aprender a relacionarse con el entorno y aprender a leer la práctica artística de otra forma. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Al terminar la universidad, Vargas se relaciona con colectivos LGTBI. Primero, por cercanía con el Movimiento Raíz⁹¹ y luego con el Colectivo ContraNaturas. Vargas recuerda su incorporación al Colectivo ContraNaturas como un proceso gradual. “Llegó un punto en que sin darme cuenta estaba dentro del colectivo porque cada vez había más empatía dentro de lo que hacíamos” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Al inicio, el Colectivo ContraNaturas lo invitaba a tener una participación puntual, hasta que entre el 2005 y 2006 inician acciones colaborativas, sobre todo en el marco del Foro de la Cultura Solidaria. Javi Vargas activó en el Colectivo ContraNaturas hasta su disolución, aproximadamente en 2012.

Actualmente, Javi Vargas se encuentra alejado del movimiento LGTBI por considerar que, como muchos movimientos de resistencia, ha sido cooptado por las políticas neoliberales, produciendo aburguesamiento y des-radicalización. ¿Acaso estos procesos se expresarían, en la demanda por el matrimonio igualitario? Vargas podría apoyar el matrimonio igualitario pero nunca creería en el matrimonio como ficción romántica y burguesa del amor para siempre (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Vargas ubica formas de homofobia dentro del mismo movimiento LGTBI en contra de travestis que se prostituyen o son muy “escandalosas”. Un gran sector de la población LGTBI, identificándose con valores tradicionales burgueses, dice: “nosotros no nos prostituimos, somos gente decente” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Vargas nunca le encontró sentido crítico a esas dinámicas y considera que están en clave de domesticación.

Las tensiones con el movimiento se visibilizaron en una asamblea de grupos LGTBI, los cuales coordinaban la Marcha del Orgullo (2009). El Baguazo⁹² había sucedido hace

⁹¹ Movimiento político de izquierda activo durante los primeros años del nuevo milenio.

⁹² Hechos ocurridos el 5 de junio de 2009 en la región amazónica de Bagua. La población nativa protestaba contra decretos legislativos que afectaban sus territorios. El enfrentamiento con las Fuerzas Armadas produjo 33 personas muertas y una desaparecida, entre policías y amazónicos.

poco. Paul Flores⁹³, del Colectivo ContraNaturas, sostenía que la marcha tenía que relacionarse con lo sucedido en Bagua.

Había pasado lo de Bagua y la Marcha del Orgullo era en, digamos, dos semanas. Hubo una asamblea de los grupos TLGB para decidir que se hacía. Paul era una de las cabezas y decía que la marcha tenía que ser sobre Bagua. Un montón de gente se opuso y dijo “no hay que politizar la marcha”. Entonces con la Paul quedamos en que teníamos que hacer una imagen potente con La Tupi y diseño la imagen para la marcha. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Javi diseña una banderola que muestra a La Tupi ataviada con símbolos amazónicos, es acompañada de la consigna “Unidas contra el odio. Por mis tacos, mi tierra y mi agua. Colectivo ContraNaturas”. En su blog, el Colectivo ContraNaturas publicó el pronunciamiento “Unidas contra el odio. Por mis tacos, mi tierra y mi agua. Por el orgullo en la diversidad, en la solidaridad y la resistencia, jamás podrán callarnos” (Colectivo ContraNaturas, 30 de junio de 2009).



Imagen 6: Paul Flores en la Marcha del Orgullo 2009 con banderola diseñada por Javi Vargas como parte del Colectivo Contranaturas. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).

⁹³ Paul Flores, también conocida como Ana Paula. Una de las fundadoras del Colectivo ContraNaturas. Fallece en diciembre de 2015.

Entre julio y agosto de 2009, Vargas realiza su primera individual en la Galería L'Imaginaire de la Alianza Francesa de Miraflores. Una semana después de la inauguración, la Alianza Francesa retiró una de las piezas. El Colectivo ContraNaturas circuló una carta con firmas en rechazo a la censura. En dicho pronunciamiento se lee:

La mencionada obra consiste en un vídeo cuyos protagonistas son “Las Túpac” y “La San Martín” (héroes de la patria travestidos) disfrutando un encuentro sexual sugerido, que ni siquiera encajaría en la categoría de adultos, puesto que no existe ningún desnudo. (Colectivo ContraNaturas, 10 de agosto de 2009)

¿Cómo se solucionó el impase?

Sí, fue una censura. La exposición se inauguró sin novedad, creo que fue bien acogida sobre todo por el movimiento LTGBI. A la semana me llamaron para avisarme que una de las piezas estaba siendo retirada, porque era una institución educativa y había menores de edad. Era un vídeo en el cual se veía a Las Tupis, una se masturbaba con la imagen de Túpac Amaru y luego venían varias Tupis y simulaban una orgía, no había escenas explícitas. Inclusive la Paul [Flores] y el Colectivo ContraNaturas circularon una carta con firmas. Yo estaba pensando retirar la exposición y convenimos que pusieran un letrero gracioso que decía “mayores de 18, prohibido para los niños”. Ya sabemos que es una hipocresía porque salimos a la calle y hay cosas mucho más violentas. Fue una negociación, después de la reposición hubo una mesa de conversación sobre la censura. Participaron César Ramos y la Frau [Diamanda], Las Tupis hicieron una performance. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

El alejamiento definitivo de Vargas con el movimiento LGTBI se produce después de la performance que realizó en la Plaza Mayor de Lima, en 2012.

Para entonces había llegado a mi crisis con respecto al movimiento LTGB. Habían pasado muchas cosas y yo me sentía decepcionado, cuestiones de aburguesamiento y domesticación de muchos de los grupos con los cuales alguna vez me alié. Ese mismo aburguesamiento emergió cuando hice esta acción. El año pasado (2011), algunos chicos se reunieron para besarse en la Plaza Mayor, fue una experiencia muy intensa⁹⁴. Al año siguiente se hizo una nueva convocatoria para recordar eso que ocurrió pero en clave muy burguesa. Los organizadores querían que todo fuera con permiso, no había espacio para la exploración fuera de lo normado y además era evidente a dónde íbamos: la cooptación neoliberal del movimiento, eso ya ocurre en el mundo anglosajón, es un movimiento funcional al capitalismo. Como yo veía eso hice una performance que consistía en quemar

⁹⁴ Vargas participó de aquella actividad; su imagen besándose con el activista Gio Infante fue reproducida en muchos medios de comunicación. Esta exposición pública le causó algunos problemas personales.

la bandera del orgullo. El fuego lo entiendo de una manera ambivalente: la bandera del orgullo es una metáfora del arco iris, que es el efecto del fuego: el sol con las gotas de lluvia. Quemé la bandera y me bajé el pantalón, una clave muy anarquista. Después vino una caza de brujas contra mí, la mayor parte de grupos me insultaron, que debían quemarme a mí, que por qué no pedí permiso... Tengo capturas de pantallas y fotos [...]. De allí me alejé del movimiento, ahora estoy bastante alejado pero en cualquier momento podría articular alguna acción si es necesario. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Solo tres personas del movimiento LGTB lo defendieron, cada una en su estilo: Giuseppe Campuzano, Paul Flores y Fernando Davis. “Los recuerdo mucho porque me sentí muy atacado y vulnerable” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Giuseppe en clave camp, a través del humor publicó comentarios en su red social, algo como “La Javi ha roto con su poto con una tradición del siglo XVI y la APAFA TLGB⁹⁵ está indignada” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Vargas no deja de leer la situación actual del movimiento desde una perspectiva histórica: a partir del 2012 emergen nuevas voces y dinámicas. Esta situación contrasta enormemente con las que le tocó vivir en la décadas del ochenta y noventa. A finales de los años setenta, un grupo de travestis fue al parlamento, el MHOL se funda en 1982; sin embargo no fue hasta después del 2000 cuando este tipo de iniciativas son tomadas en serio, se forman más grupos e instituciones que se empiezan a articular en una red LGTBI (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Aunque ya se habían realizado varias marchas con poca convocatoria, es a partir del 2003 cuando se produce un quiebre; cada vez las movilizaciones convocan más gente, visibilizando políticamente al movimiento. Al inicio, las activistas usaban máscaras, hecho que puede ser cuestionado pero “en esa época si te votaban del trabajo por salir en una marcha gay no pasaba nada, no había una red de soporte con cierto poder como ahora” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Vargas comparte una anécdota de 1992 o 1993: durante su primer trabajo en el hospital, se encargaba de la correspondencia y revisaba muchas cartas para distribuirlas. En una oportunidad, vio una misiva del MHOL pidiendo acceso a servicios médicos para pacientes con VIH; le llamó la atención porque en esa época, los términos sonaban

⁹⁵ Asociación de Padres de Familia en centros educativos.

monstruosos. Algunos médicos se rieron y comentaron: “Estos maricones ¿cómo se atreven a pedir cosas?” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

En 2017, Javi Vargas es convocado a participar en la *Carpeta colaborativa Resistencia Visual 1992*⁹⁶. Vargas trabajó sobre el caso Melissa Alfaro, periodista asesinada con un sobre bomba durante el régimen fujimorista. El grabado muestra el rostro sonriente de Melissa Alfaro, delimitado por un círculo sobre el cual se trazan los paralelos y meridianos de La Tierra. Sobre la imagen de Melissa Alfaro, Vargas colocó tres constelaciones al momento de su asesinato⁹⁷: Cruz del Sur, Chuquichinchay y Yacumama. Como fondo de la imagen, vemos el espacio estrellado. En la parte superior se lee “Constelaciones. Melissa Alfaro Méndez” y en la parte inferior “-12.0865, -77,0331. 1991-10-10. 14:10:00 UTC -05:00”.

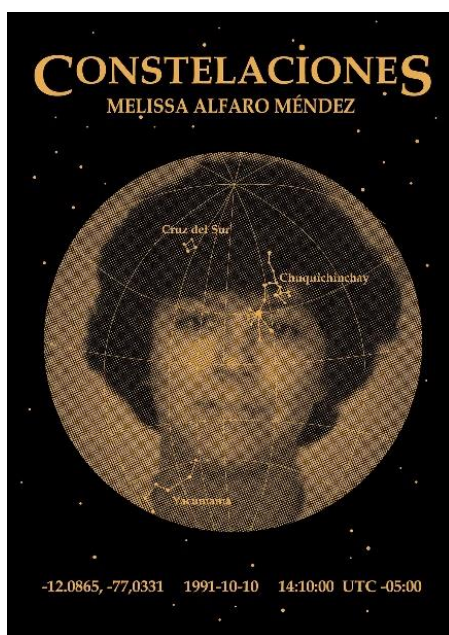


Imagen 7: *Constelaciones*. Javi Vargas. Grabado de la *Carpeta colaborativa Resistencia Visual 1992*. Serigrafía sobre papel. 2017. Fuente: Archivo Javi Vargas.

⁹⁶ La *Carpeta colaborativa Resistencia Visual 1992* curada por Karen Bernedo, es un portafolio de imágenes sobre sucesos históricos ocurridos en 1992: el golpe de estado del 5 de abril, la captura de Abimael Guzmán, el asesinato de María Elena Moyano, el asesinato de Pedro Huilca, el caso La Cantuta, el atentado en la calle Tarata, las privatizaciones, el manejo de la prensa por parte del servicio de inteligencia y las movilizaciones contra la dictadura. Participaron distintas artistas. La exhibición de la carpeta en el LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social) produjo encendidos debates públicos. Luego, la carpeta ha itinerado por espacios nacionales e internacionales. Todas las imágenes fueron realizadas en serigrafía, a una sola tinta sobre papel Clupak.

⁹⁷ Vargas se ayudó del programa Stellarium, el cual permite determinar la ubicación de las constelaciones en un determinado momento, en relación a coordenadas terrestres (J. Vargas, comunicación personal, 20 de agosto de 2021).

El asesinato de Melissa Alfaro fue un golpe duro para Vargas pues la había conocido desde su niñez:

Siempre recordar a Melissa hace que emerjan muchos sentimientos porque yo la conocí de muy chico, mucho antes que ella se vincule con el periodismo y grupos de producción de cultura crítica. Fue un proceso que me costó mucho entender. Yo tenía 18 años cuando le pasó eso a Melissa, no entendía que había pasado excepto que había muerto por un sobre bomba. En mi primer trabajo me daban los sobres para que yo ingenuamente los abra, cuando te conté lo del MHOL era porque yo abría los sobres... Con el paso de los años llego a entender que pasó y fue muy doloroso, uno siente mucho rencor. ¿Por qué las personas que quieren cambiar el mundo tienen que morir de una forma tan cruel? [...] La mamá de Melissa, Norma, era amiga de mi hermana. Mis hermanas siempre fueron muy mayores que yo. Yo era el hermanito, generacionalmente estaba más cerca a mis sobrinos. Yo jugaba con los hijos de Norma. Recuerdo que Melissa era una chica muy dulce, muy preocupada por lo que le pasaba a todos los demás sin llegar a ser una persona dominante. La energía que tenía era muy bonita. En los años noventa ese caso estuvo en la oscuridad, ahora hay un soporte afectivo y político, en los años noventa no había nada. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Para Vargas, el *Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* representó un antes y un después. “Antes no había una documentación tan elaborada sobre los procesos políticos de la violencia que reverberaban en nuestros cuerpos y en todo lo que sucedía. También ha sido una herramienta de producción crítica” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Esa postura no le impide señalar las carencias y contradicciones del *Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*: Vargas concuerda con Rachel McCullough, cuando afirma que, al poner los nombres masculinos de las víctimas del caso “Las gardenias”⁹⁸, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación comete “un acto de violencia simbólica muy grave [...], la ratificación del borrón inicial desempeñado por el MRTA” (citado en: Carvajal, 2014, p. 59). Complementa Vargas al respecto: “Uno puede negociar muchas cosas pero no ese grado de [...] visibilidad de los cuerpos” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Se cuestiona: “¿Por qué no pusieron sus nombres de travestis? Que no se haya de-construido la violencia no quiere decir que no esté sucediendo [...]. El reclamo de las personas trans es

⁹⁸ Gays y travestis fueron asesinadas por el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) en un bar de la ciudad de Tarapoto.

que se les niega su identidad” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

También en 2017, Javi Vargas realizó la muestra individual “Chuquichinchay. Constelaciones, toposexualidades, reconstrucciones, sexoanimalidades, geolocalizaciones”, trabajando la relación entre la astronomía y representaciones del arte virreinal peruano, en las cuales se asocian astros con distintos santos católicos y la virgen María. (J. Vargas, comunicación personal, 20 de agosto de 2021). ¿Qué lo motivó a explorar las constelaciones en relación con la disidencia sexual?

Es muy intuitivo, creo que de esta manera se puede construir un pensamiento más complejo. Estos últimos años he estado pensando en trabajar de una manera más compleja. Tiene que ver con articular distintas experiencias y conectarlas, distintos territorios críticos y estar abierto a romper los prejuicios que uno tiene. [...] Tratar de conectar áreas como la disidencia sexual y el telurismo, que en occidente podría ser lo ecológico. Me refiero a que hay que comprender complejamente los fenómenos. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Son muchas las referencias teóricas de Vargas: la teoría *queer* y *camp*, la descolonialidad, autores como Deleuze y Guattari, entre otras. Sin embargo, Vargas tiene una mirada crítica hacia estos enfoques: “Deleuze y Guattari son muy importantes pero aun ellos están dentro de una lógica de producción del norte, si bien analizan problemas planetarios” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Cree necesario estudiar el mundo andino, por lo que ha retomado claves de José María Arguedas en esa búsqueda. Al leer *Los ríos profundos*, encontró que existe una “luz del eclipse, justo en ese momento nacen seres monstruosos, mazorcas en forma de remolinos, seres bi-sexuados” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

3.2 El Colectivo ContraNaturas: la revolución de afectos y placeres

Los inicios del colectivo ContraNaturas se remontan al 2002, cuando Paul Flores trabajaba en la ONG Kallpa, como responsable de un proyecto sobre educación sexual

para adolescentes y prevención de VIH. Flores convocó a Jossy Cárdenas, Aldo Aliaga, Cristina Mendoza y David Veliz a ser parte del proyecto. Cárdenas⁹⁹ comenta: “Paul y yo éramos los principales. Formamos un grupito que tenía que ver con prevención de VIH y animación socio-cultural. El común denominador era que todos éramos comunicadores. En ésa época ni siquiera Paul estaba tan politizado, incluso estaba medio enclosetado¹⁰⁰” (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019). Flores empezó a involucrarse con la agenda de la diversidad sexual a través de los festivales de cine LGTBI, impulsados por Las Nonas (Carlos Cosme y Alejandro Merino).

Paul entró tímidamente como voluntario y empezó a acercarse al movimiento TLGB. Paralelamente formamos un grupo de comunicadores y le pusimos Zona C, “C” de comunicación. En el proceso empezamos a descubrir juntos este tema de la diversidad sexual: Paul, David, Aldo estaban en sus propios procesos personales de nombrarse gays. Paul con su acercamiento tímido por el arte al movimiento TLGB; él era muy cinéfilo. Para el 2003, dijimos: vamos a hacer Zona C pero que “C” no tenga que ver con comunicación sino con cuerpo. Así empezamos a hacer algunas cosas, fue como un espacio de contención y aprendizaje personal. Todas las crisis que tienen que ver con develar identidad estaban sucediendo en ese momento. En febrero de 2002 fue nuestro encuentro, en agosto nació Zona C como espacio de comunicadores, el 2003 empezamos con esto otro; Paul asiste al Foro Social Mundial y eso fue clave, cuando regresó vino con los sesos volados. Allí empezó con todo el tema de la política del cuerpo y cambiamos a Zona Cuerpo. Habían pasado cosas muy de carne que no eran solo cosas teóricas. A finales de 2003, Paul y yo nos mudamos juntos. Cuando tenemos nuestra casa en San Miguel, hacemos nuestra primera convención y tenemos tres días de debate a ver qué queremos hacer, así nace el nombre de ContraNaturas. En ese momento ya estábamos hablando de contracultura, de concha política, es decir, de ser irreverentes. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Como Zona C participan en el primer Festival de la Diversidad en la Plaza Francia (2003) y la Marcha del Orgullo. Cárdenas comenta: “Paul y yo, porque los demás estaban palteados¹⁰¹, alucina” (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019).

El nombre del colectivo generó debate pues Jossy Cárdenas y Paul Flores habían propuesto “Contranatura”, pero a varias personas les parecía muy fuerte. Después de

⁹⁹ Comunicadora social con experiencia en artes escénicas. Fue parte del teatro universitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y cursó talleres con Barricada en Huancayo, Maguey y Yuyachkani en Lima.

¹⁰⁰ “Estar en el closet” significa coloquialmente no hacer pública la identidad TLGBI, en oposición a alguien que sí “ha salido del closet”.

¹⁰¹ “Tener una palta” o “estar palteado” significa coloquialmente estar preocupado, asustado o estar en alguna situación incómoda.

discutir y negociar quedó “ContraNaturas”. Cárdenas no se explica por qué razón les pareció menos fuerte el uso del plural (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019).

El logo lo diseñó David Veliz en 2004; se trata de una forma que sugiere un trasero con una vulva, la C y la N de ContraNaturas juegan con el ritmo visual del diseño. “La primera versión era muy rosada y nos peleamos por eso. Fue más marroncito luego” (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019). Jaime Ramos¹⁰², menciona que la tensión era porque parecía un durazno y no un poto marrón. (J. Ramos, comunicación personal, 29 de octubre de 2019)

Sobre los caminos que las llevaron a participar en el Foro de la Cultura Solidaria en 2004, Cárdenas cuenta:

El 2004, yo llego de Guatemala y participamos en el evento del Foro Social Perú en Tambogrande y en el Foro Social de las Américas en Quito. El 2005, viajamos a Porto Alegre (Foro Social Mundial) y ya estábamos con todos ustedes¹⁰³ y fue seguir la ruta. Fue importante eso, de hecho formamos tres áreas: “Con-traguito de arte y política” que yo dirigía, “Juventudes”, allí entró Eduardo Juárez “la Chenchá” y Jorge Apolaya en algún momento. Y otro, que dirigía Paul, que era más político. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

El arte siempre tuvo un papel importante en el trabajo del colectivo:

El 2004, hicimos un proyecto de arte callejero: Payasadas Placenteras. Estaba medio financiado por un colectivo hermano de Guatemala para el tema de la prevención de VIH pero nosotros metíamos temas de diversidad sexual. Nos íbamos a los colegios y hacíamos presentaciones. No podíamos entrar como Colectivo ContraNaturas entonces entrábamos como Payasadas Placenteras, financiado por Proyecto Payaso. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Junior Matamoros¹⁰⁴ comenta:

¹⁰² Fue parte del colectivo ContraNaturas. Encarnó a una de Las Tupis en las performances realizadas en 2006 y 2009.

¹⁰³ Se refiere al Movimiento Raíz.

¹⁰⁴ Fue invitado por Paul Flores a ser parte del Colectivo ContraNaturas. Ha vivido buena parte de su vida en Villa El Salvador.

Cuando integro el Colectivo ContraNaturas mi activismo se hace más fuerte porque trabajamos el tema de hacer política a través del arte. Allí es donde trabajamos con los movimientos sociales, algunos de Villa El Salvador, en el Foro de la Cultura Solidaria [...]. Levantamos la bandera TLGB pero también teníamos la mirada que debíamos interactuar con otros movimientos. No porque éramos mariconas íbamos a trabajar temas solo de mariconas. Aparte de ser maricas éramos asalariadas, nos preocupaba el tema del agua... Para esa época ContraNaturas era la única organización [TLGB] que trabajaba con otras organizaciones. (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

Jaime Ramos testimonia:

A mí el Foro de la Cultura Solidaria me pareció un espacio increíble, algo nuevo. Además ContraNaturas fue el primer espacio donde yo empecé a militar y encontrar otro espacio donde articulabas con colectivos de diferentes propuestas, me pareció súper chévere y que todos estemos con una solidaridad. (J. Ramos, comunicación personal, 29 de octubre de 2019)

En el primer Foro de la Cultura Solidaria (2004), el Colectivo ContraNaturas aparece como una de las organizaciones co-organizadoras. Paul Flores, como ponente en uno de los conversatorios cuestiona:

¿Cómo podemos hablar de respeto y Derechos Humanos? ¿Cómo podemos levantar esa bandera cuando al ladito no más están otros que nos incomodan, otras que nos incomodan por el hecho de tener una orientación sexual diferente a la supuestamente común? Lo que deberíamos preguntarnos es, siendo como somos, ¿qué tanto estamos haciendo para ser felices? (De la Puente, 2019a, 5:14)

El tipo de reflexión que vincula la política con los espacios de subjetividad no era muy común a principios del milenio. Hablar de ser felices, de amor y de querencias era poco habitual en los espacios políticos.

En la segunda y tercera edición del FCS (2005 y 2006), el Colectivo ContraNaturas es parte de la organización. En el FCS 2007, el Colectivo ContraNaturas organiza dos actividades: el Vídeo-foro “Por qué ser diferente puede costarte la vida”¹⁰⁵ y el conversatorio “Arte, transformación social y sexualidades”¹⁰⁶. Se observa en el pasacalle

¹⁰⁵ Realizado el jueves 18 de octubre en el Estadio Iván Elías.

¹⁰⁶ Realizado el viernes 19 de octubre en el Estadio Iván Elías.

inaugural a integrantes del colectivo vistiendo polos verdes con la consigna “Por el pan, la belleza y el placer” (Saavedra, s.f., 1:12)¹⁰⁷, portan una banderola con la frase “En un mundo de gusanos capitalistas hay que ser valientes para ser mariposas. El Colectivo ContraNaturas en V.E.S. otra vez”. La consigna era acompañada por logo del FCS, del Colectivo ContraNaturas e imágenes de mariposas (Saavedra, s.f., 1:02).

La ausencia del Colectivo ContraNaturas en la organización del FCS 2008, pudo deberse a una debilidad orgánica del momento.

Desde el 2006 nos empezamos a involucrar con el movimiento feminista, por el trabajo de Paul en Flora y yo en Manuela¹⁰⁸. Luego, en 2008, yo también estuve en Flora. Siento que por allí empezamos a hacer otras cosas, porque la participación en el FCS era una inversión de energías súper importante. Yo imagino que ha sido eso. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Es pertinente mencionar que el Colectivo ContraNaturas participó del III Foro Social de las Américas (FSA) en Guatemala, del 7 al 12 de octubre, fechas cercanas al FCS 2008 (del 19 al 25 de octubre). En el FSA, realizaron dos actividades: “Políticas del cuerpo en contextos de criminalización de la protesta” y “El arte como espacio de transformación social de las sexualidades” (Colectivo ContraNaturas, 3 de diciembre de 2008).

Para el FCS 2009, el Colectivo ContraNaturas vuelve a presentar varias actividades¹⁰⁹, una de ellas se realiza dentro de un evento organizado por Tierra y Libertad¹¹⁰; desarrollaremos esta acción más adelante. ¿Cómo era la relación entre el Colectivo ContraNaturas con Tierra y Libertad? ¿Cómo se pensaba la participación en partidos políticos? Jossy Cárdenas recuerda:

En muchos momentos, el debate era si debíamos tener o no una participación partidaria. Paul y yo creíamos que era una responsabilidad tener una participación partidaria. De repente el colectivo no estaba tan listo porque éramos muy diversos.

¹⁰⁷ La frase refiere a un texto de José Carlos Mariátegui, sintetizada comúnmente como “Por el pan y la belleza”; la cita completa es: “La revolución que será para los pobres no sólo la conquista del pan, sino también la conquista de la belleza, del arte, del pensamiento y de todas las complacencias del espíritu” (Mariátegui, 1988, p. 158).

¹⁰⁸ “Flora” refiere al Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán y “Manuela” al Movimiento Manuela Ramos; ambas son importantes ONG que toman el nombre de dos referentes del feminismo peruano.

¹⁰⁹ “Rally de películas por la Diversidad Sexual” (Organizado conjuntamente con el Instituto Encuentros), “Interferencias por la Disidencia Sexual” e “Interferencias Tupis”.

¹¹⁰ Partido político que se estaba formando en aquella época.

Muchas de las actividades fueron cosas como la Escuelita ContraNaturas, porque Paul y yo estábamos cercanos a la academia, pero los otros nada, nada, nada que ver. Era el cómo nos íbamos encontrándonos desde ese lugar en las prácticas cotidianas. Mucho de la amalgama del colectivo tenía que ver con el espacio seguro, con tener un espacio de contención. Entonces cuando hablábamos de estas cosas era así... y poquito a poquito. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Para Junior Matamoros¹¹¹:

El colectivo estaba muy cercano a Tierra y Libertad. Nosotros como colectivo tuvimos una reunión y decidimos apoyar la recolección de firmas sin estar en Tierra y Libertad. Hubo un momento en que algunas de nosotras dijimos que nuestro activismo tenía que trascender a militar en un partido. Algunas compañeras querían ir al Partido Socialista, otras no querían militar en ningún partido pero Paul y yo queríamos entrar a Tierra y Libertad. (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

Javi Vargas matiza el panorama:

En el Colectivo ContraNaturas no todos los miembros tenían los mismos intereses ni posturas. Había quienes claramente se consideraban de izquierda, siempre en un sector disidente de la izquierda peruana. Yo, desde una entrada anarquista puedo aliarme con la izquierda pero no me creo en lo más profundo sus postulados. Creo que es necesaria la disputa por el Estado pero a la vez me parece una ficción creer que el Estado es el reino de los cielos. El mismo Paul tenía un discurso tradicional de izquierda pero en la práctica era un disidente, incluso era más anarquista que yo. Ser anarquista no significa ser indiferente frente a las políticas totalitarias del Estado sino más bien no creer que el Estado puede llegar a ser un reino de los cielos. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

La última publicación en el blog del colectivo data de noviembre 2011. El final del colectivo “no fue con bordes nítidos sino que, como en el caso de los Aguaitones, se fue disolviendo” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). En la lectura de Jossy Cárdenas:

Yo siento que mucho de la columna vertebral tenía que ver con la relación que Paul y yo teníamos. Es mi mirada, muchas personas pasaron y nosotras estábamos allí. El 2012, yo paso por una crisis de qué quiero hacer, me había desencantado del movimiento feminista en particular, como que estaba en búsqueda, a empezar

¹¹¹ Al momento de la entrevista Matamoros es militante de Tierra y Libertad.

a hacer otras cosas y fue un tema personal que no supimos manejarlo. Para ese momento estábamos haciendo Teatro del Oprimido¹¹². Yo dije: “solo me quiero encargar de esto en particular y no de todas las cosas en que estamos como colectivo”, Paul dijo: “No, si no estás en todo no puedes estar”. Dije: “Ok, me quito” y fue así de infantil. En marzo del 2012, yo me retiro del colectivo, sé que ellos siguieron haciendo algunas cositas y de allí Paul se va a Iquitos y se desintegró la cosa. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Matamoros atribuye el fin del ciclo a que “varias de nosotras estaban en actividades laborales y ya solo nos reuníamos para cosas específicas. Pocos eran los que no trabajaban, la mayoría trabajaba y era difícil hacerse tiempo” (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019). Jaime Ramos piensa que “algunas de las integrantes ya estaban en otra onda, otras perspectivas de propuestas de vida” (J. Ramos, comunicación personal, 29 de octubre de 2019). Matamoros recuerda que hubo un intento de reactivar el colectivo: “En 2012, viaje a Iquitos y con Paul queríamos reactivar ContraNaturas. Hicimos nuestra convención allá, incluso yo hice el acta. Habíamos quedado que yo hacía un punto focal en la Universidad La Cantuta donde estudiaba y él una en Iquitos” (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019). Matamoros recuerda con cariño su experiencia en el colectivo:

Lo que me ha gustado mucho de ContraNaturas era que una palabra fuerte era la solidaridad. Hasta nuestros viajes los hacíamos juntando nuestras chanchas¹¹³ y viajábamos. Decíamos “Hermana, donde come uno comen dos”. Allí fuimos una familia, Paul sin conocerte te invitaba a su casa y te trataba como si te conociera de años. Creo que ContraNaturas fue un espacio de semillero, mira cómo están posicionadas gentes del colectivo: Miguel Ángel Cuba, Jossy Cárdenas, Brenda Álvarez, la Gaba [Gabriela García], Jorge Apolaya... (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

En el mismo sentido, Jossy Cárdenas comenta: “Éramos políticos pero éramos de carne, éramos familia, tribu y hacíamos las cosas también desde ese lugar, eso que lo personal es político era algo muy claro en el colectivo” (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019).

¹¹² Propuesta de metodología teatral desarrollada por Augusto Boal.

¹¹³ Coloquialmente se refiere a la colecta colectiva de dinero.

3.3 El Foro de la Cultura Solidaria y su contexto

¿Qué fue el Foro de la Cultura Solidaria? En la transcripción de la mesa “Cultura y Política en el Perú: sobre Resistencias, alternativas y Transformación Social”, leemos:

El Foro de la Cultura Solidaria es un encuentro que se realiza, desde 2004, en la tercera semana de octubre en el distrito limeño de Villa El Salvador. El Foro está inspirado por la experiencia del Foro Social Mundial, y convoca activistas, artistas, organizaciones y dirigentes de barrio, del resto de la ciudad y de diferentes partes del mundo, para aportar a la reconstrucción de una cultura de solidaridad en Villa El Salvador. (Carrillo *et al.*, 2009, p. 284)

En palabras de Paul Flores, registradas por Roberto de la Puente:

El Foro de la Cultura Solidaria es un espacio de encuentro, de resistencia. Un espacio donde diversas organizaciones, colectivos, grupos de personas en el marco de ejes temáticos como transformación social, diversidad, liderazgo, nos reunimos para organizar eventos, talleres, espectáculos, convocar a toda la comunidad y hacer un diálogo para responder a ciertas preguntas que creemos vitales para transformar la sociedad. Preguntas que tienen que ver con las sexualidades, con la transformación social, con los Derechos Humanos y así lograr espacios de debate y conclusiones que puedan servir a las personas, a formar parte de este cambio social que necesita el país, que necesita la humanidad. Sin alejarnos demasiado de la cotidianidad y en el marco del Foro Social Mundial, que es un espacio anti-sistémico y de resistencia mundial que congrega a muchos movimientos que también están reflexionando el tema. (De la Puente, 2019b, 3:21)

En los programas de actividades, el Foro de la Cultura Solidaria se presenta como un espacio de encuentro desde el arte para pensar la transformación social. En el programa de 2007, se resalta que “se inspira en el proceso y declaración de principios del Foro Social Mundial, además de tomar como referente las conclusiones de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación” (Foro de la Cultura Solidaria, 21 de octubre de 2007).

Ramiro García¹¹⁴ ubica dos antecedentes en el desarrollo del Foro de la Cultura Solidaria: (1) la participación del movimiento popular urbano en la historia de Villa El Salvador y

¹¹⁴ Jefe del Programa urbano de desco y vecino de Villa El Salvador. Fue parte de la organización del Foro de la Cultura Solidaria.

(2) el proceso del Foro Social Mundial (2007, p. 83). Como ejemplo de lo primero, García menciona los esfuerzos por formar el Consejo de Arte y Cultura de Villa El Salvador. En esa apuesta, se realizó una Semana de la Cultura Solidaria (2002) con más de 34 actividades articuladas con 17 organizaciones del distrito (García, 2007, p. 83).

Por otro lado, el Foro Social Mundial fue un referente clave para el Foro de la Cultura Solidaria. No podemos entender la dinámica y la apuesta política del Foro de la Cultura Solidaria sin conocer el contexto global de articulación en el FSM. El FSM es un espacio de encuentro y diálogo, para buscar alternativas al neoliberalismo. Luego de la caída del muro de Berlín y el fracaso de los llamados socialismos reales, las izquierdas en el mundo sufrieron un repliegue. En ese contexto, el FSM generó una movilización global importante. El FSM convocó a distintas organizaciones y colectivos, consolidándose como espacio democrático de debate y articulación. La apuesta por la pluralidad produjo consignas como “No al pensamiento único”, “Otro mundo es posible”, “Unidad en la diversidad”, entre otras.

Como explica Immanuel Wallerstein, la ofensiva neoliberal se expresó en la conferencia de Davos, lugar de encuentro de empresas transnacionales, políticos y grandes medios de comunicación. Un obstáculo a la estrategia neoliberal que promovía el Acuerdo Multilateral sobre Inversiones, fue la negativa francesa a ser parte del acuerdo (1998) y luego la gran movilización contra la Organización Mundial del Comercio (OMC), en Seattle. Las manifestantes detuvieron la ronda de la OMC, las protestas se multiplicaron en ciudades de Europa y Norteamérica con gran éxito. Luego, se organizó el primer FSM en Porto Alegre (2001), el cual convocó cerca de 15000 personas provenientes de distintas partes del mundo, con el fin de manifestarse y pensar alternativas al neoliberalismo (Wallerstein, 2004, p. 143).

El FSM expresó un nuevo paradigma de lucha política frente a la clásica concepción del proceso revolucionario y del aparato necesario para ello.

Porto Alegre representa la puesta en valor de una alternativa: no existe estructura centralizada, sino más bien lo contrario; se trata de una coalición laxa de movimientos transnacionales, nacionales y locales, con múltiples prioridades, unidas principalmente en su oposición al orden mundial neoliberal; y esos movimientos, en su mayoría, no pretenden la conquista del poder, o en todo caso no la consideran más que una táctica entre otras, y no la más importante. (Wallerstein, 2004, p.144)

En Perú, distintas organizaciones sociales y políticas impulsaban un Foro Social Perú. Como parte de estas dinámicas, se participó en el Foro Social de las Américas en Quito y el "Encuentro Grande en Tambogrande. Hacia el Foro Social Perú", ambos eventos tuvieron lugar entre julio y agosto de 2004. Así, en Villa El Salvador se conversaba sobre la necesidad de pensar lo global desde lo local y viceversa (R. García, comunicación personal, 13 octubre de 2019). Ramiro García reflexiona sobre las implicancias de una apuesta así:

Si bien es cierto que el Foro de la Cultura Solidaria es un espacio de discusión y propuesta localizado en el distrito Villa El Salvador, apunta a tener presencia en el concierto nacional e internacional, pues, como ya se indicó, ha partido de iniciativas como los foros sociales mundiales. Sin embargo, es preciso anotar que las limitaciones y carencias también son parte de este proceso, que se mueve gracias al compromiso y la militancia de personas con sueños y esperanzas de construir transformaciones. En el ahora y desde el arte y la cultura, el desafío es fortalecer una mayor presencia de las organizaciones sociales de la localidad, así como mantener un ritmo de coordinación permanente que ayude a enfrentar las carencias de recursos para sacar adelante a la organización. (García, 2007, p. 85)

En los inicios del FCS, la idea era generar, a nivel local y desde las artes, un espacio de encuentro y articulación similar al FSM. Muchos de los debates surgidos en el marco del FSM también se dieron en el FCS, Wallerstein ubicaba tres temas mayores a resolver en el FSM: (1) la concepción del FSM como espacio abierto, (2) la insuficiente participación de Asia, África y Europa centro-oriental y (3) las diferencias sobre la estructura interna y la financiación (2004, p. 158). El FSM excluía a partidos políticos, en cambio el FCS los aceptaba¹¹⁵. Así mismo, en las asambleas del FCS se debatió aspectos ligados a los recursos: la relación con la gestión municipal, los auspicios que se podían aceptar, la estructura interna y la caracterización del espacio. En la lectura de César Escuza, director del Teatro Vichama:

Algo se conversaba en Latinoamérica, luego en muchas partes del mundo y que empieza en Porto Alegre, Brasil... La idea era conocer, veíamos estas cosas y en un momento dijimos ¿por qué no hacemos una nosotros? Así no nos angustiamos de ¿cuándo vamos a ir al Foro Social Mundial? ¿Por qué no hacemos uno aquí y tratamos de impulsar eso? La idea nunca fue hacerlo solos porque sabíamos que solos no iba a resultar. La idea de foro tampoco estaba muy clara en el grupo y

¹¹⁵ El Partido Socialista participó sin problemas. Luego, Tierra y Libertad también lo hizo.

entre los vecinos, se pensaba más como una actividad. (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019)

Fredy De La Cruz, actor del Teatro Vichama, asistió al Foro Social de las Américas de Quito (2004), conociendo a la delegación peruana. “Fredy trae información. Eso nos alentó más: hay gente en Perú pensando esto. Por eso no lanzamos la convocatoria a nivel local, sino por internet a donde llegara¹¹⁶. Nos motivó esa primera reunión en que había mucha gente, no esperábamos tanta” (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019).

Por la necesidad del contexto nacional, cuando no existían partidos políticos de izquierda fuertes, el FCS interpolaba su carácter de foro (espacio de encuentro y diálogo) con la necesidad tener un frente político, situación reflejada en los distintos comunicados y pronunciamientos coyunturales que se emitieron¹¹⁷.

El primer Foro de la Cultura Solidaria (2004) planteó los ejes de identidad, ética y compromiso social, fue organizado por el Teatro Vichama y co-organizado por distintas organizaciones¹¹⁸. En las siguientes ediciones se sumaron más colectivos y personas a la organización, diferenciándose organizadores de co-organizadores; los primeros se encargaban de gestionar el FCS y los segundos de eventos específicos.

Después del éxito del FCS 2004, se propuso la realización de un FCS anual. Para el segundo FCS (2005), las organizadoras fueron (orden según programa): CIJAC, La noche de Villa, Movimiento Raíz, Vichama Teatro, Deporte y Vida, GIM Perú, Colectivo ContraNaturas¹¹⁹. El segundo FCS (2005) convocó a más de 27 000 personas (De la

¹¹⁶ El Teatro Vichama lanzó una convocatoria abierta para sumarse a un primer Foro de la Cultura Solidaria. Se citaba a una asamblea en sus instalaciones. Fue difundida por correo electrónico. Recordemos que en esa época no existían redes sociales.

¹¹⁷ Se puede revisar algunos de los pronunciamientos en <http://forodelaculturasolidaria.blogspot.com/>

¹¹⁸ CIJAC, Movimiento Raíz, I.S.P. Manuel Gonzáles Prada, GIM Perú, Colectivo ContraNaturas, Grupo Raymi, La noche de Villa, Mesa de juventud de VES, Por los jóvenes del sur, Deporte y vida, Bambú teatro y Latí2 (orden según programa).

¹¹⁹ Las co-organizadoras fueron (orden según programa): Coordinadora Nacional de DDHH – Grupo de trabajo contra el racismo, Revista Peruana de Literatura y Asociación Runa Pro cultura, Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global, NIGD Network Institute for Global Democratization, CecoprodeVes, Todas las Voces, Colectivo Amarillo, I.S. María Elena Moyano, TLC Así No, César Ramos, Instituto Manuel Gonzales Prada, Instituto Encuentros, Jóvenes con Identidad Propia Huancayo, Tierra Insurgente, Ramiro García, Desco, Red Peruana TIgb, Arenas y Esteras, Marabunta, Rafael Nunjar,

Puente, 2019b, 43:40) con los ejes temáticos de democracia, liderazgo, diversidad y transformación social.

En el programa del FCS 2006, no se detalla quienes integran el Comité Organizador¹²⁰. Los temas centrales del FCS 2006 fueron: lucha contra las desigualdades, democracia, poder y vida alternativa. Se realizaron casi 200 actividades, con una asistencia de 54 000 personas (De la Puente, 2019c, 5:53). Para ingresar a las presentaciones era necesario llevar un bien no perecible, el cual era donado a la Casa del Adulto Mayor, como se registra en los vídeos del FCS 2005 (De la Puente, 2019b, 41:14) y 2006 (De la Puente, 2019c, 2:50).

Así también en 2006, el FCS participó en el Foro Social Mundial de Caracas, organizando el evento “Poder, arte y transformación social” en la Universidad Central de Venezuela. Así mismo, se expusieron fotos del FCS en el Museo Jacobo Borges de Caracas, como parte de una muestra mayor de arte crítico peruano.

En el programa del FCS 2007 tampoco se nombran a las organizaciones del Comité Organizador¹²¹. Los ejes temáticos fueron: Derechos Humanos y memoria, género y poder, economía solidaria, medios y comunicación alternativa, ecología y medio ambiente, diversidad cultural, educación popular y liberación (Foro de la Cultura Solidaria, 13 de agosto de 2007).

Los ejes temáticos del FCS 2008 fueron: arte, diversidad cultural y transformación social. En el programa aparecen más individuos y menos organizaciones como parte del Comité Organizador¹²². Sobre esta merma, César Escuza señala:

Asociación Perú Trascendente, Sembrando Unalm, PDD, Casa Alternativa Joven, TCI, Indymedia Perú, Centro Cultural Yuchak, Oxfam, Víctor Chalco.

¹²⁰ Sin embargo, un comunicado de julio de 2006, es firmado por el Comité Organizador: Vichama Teatro, Comunidad del Río Hablador, Movimiento Socialista Saphichay, Colectivo ContraNaturas, Partido Socialista, Programa de Transformación y Democratización Global, Marj Hogan, Melissa Lagos, Irma Pflucker, Valeska Ruiz (Foro de la Cultura Solidaria, 10 de agosto de 2007).

¹²¹ Sin embargo, las siguientes organizaciones firman un documento de convocatoria al proceso (orden según publicación): Comunidad del Río Hablador, Colectivo ContraNaturas, Movimiento Socialista Saphichay, Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global – NIGD, DESCO, Alameda, Vichama Teatro, Programa de radio “En deuda con tus derechos”, la Comuna, Todas las voces, Casa Alternativa Joven.

¹²² Como organizadoras aparecen (orden según programa): Colectivo Ambre, Vichama Teatro, Instituto Alameda, Mauricio Delgado, Valeska Ruiz, Jorge Miyagui, Programa radial Solo para locos, Comunidad Tejiendo desde el sur. Como co-organizadoras figuran: Observatorio Social Zoom, Comunidad del Río

Nos dimos cuenta que se habían abierto muchas cosas posibles en Lima donde se había metido mucha gente. El Foro había servido como un espacio de formación, de consolidación de liderazgos de jóvenes que entraron en política y que adquirieron confianza en política en términos de movilización ciudadana, en una red alternativa. Si quieres cambiar el mundo cámbiate tú. (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019)

Ese año también se debatía si el Comité Organizador solo debía encargarse del sentido del proceso y ya no de la producción, la cual podía contratarse (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019).

En el programa del último FCS (2009), catorce organizaciones forman parte del Comité Organizador¹²³. No se menciona ejes temáticos y el texto de presentación es un manifiesto que circuló a manera de convocatoria:

Semana del arte solidario: la terquedad en la vida

- 1.- Nos afirmamos en la solidaridad, como una manera de defender la vida y su diversidad, frente al capitalismo y a su cultura, frente a la imposición de lo gris y lo uniforme, frente a un modelo de civilización basado en un cálculo costo-beneficio y frente a toda forma de opresión, de autoritarismo, o de soledad.
- 2.- Creemos que frente a las actuales condiciones de pobreza, desigualdad e injusticia que vive el país necesitamos actuar políticamente. El FCS es un espacio de debate abierto y amplio que busca, desde el día a día, activar la dimensión política de los seres humanos para incidir en las políticas públicas que el país necesita.
- 3.- Creemos que es necesario juntarnos, tender puentes, pensar y producir colectivamente. Crear una cultura de diálogo, en donde nos encontremos horizontalmente, aprendiendo todos de todos. Frente a las lógicas excluyentes de la industria cultural proponemos un arte dialógico.
- 4.- Queremos acercarnos a sectores más amplios de la población, crear nuevas formas de producir, distribuir y consumir artefactos culturales, de manera más horizontal y democrática.

Hablador, Amapolay, Tania Herera, Brigada Muralista, Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, Ruth Llacsahuanca, artistas varios(as) [sic].

¹²³ Teatro Vichama, Programa radial Solo para locos, Colectivo Inmigrantes, Complejo Educativo Peruano Japonés de Villa El Salvador, DESCO, Museo Itinerante Arte por la Memoria, Brigada Muralista, Retama Colectiva, Colectivo ContraNaturas, Comunidad Poesía en el sur, La toma del desierto, Colectivo Ambre, Tierra y Libertad, Colectivo La Sucia. Como organizaciones que colaboran aparecen: Centro de la mujer peruana Flora Tristán, Municipalidad de Villa El Salvador, Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, Comisión Europea, Maestro Web, AECID (orden según programa).

5.- Defendemos el derecho a una vida plena y creadora, en donde nuestro trabajo artístico esté articulado a la construcción de nuevas formas de relacionarnos entre iguales.

6.- Nos afirmamos rebeldes. En un mundo en donde hemos perdido la capacidad de indignación ante la desigualdad y la injusticia cotidiana. Tenemos derecho a ser disidentes, a querer un mundo mejor y luchar por él. Transformar el mundo transformándonos nosotros mismos y transformarnos nosotros mismos transformando el mundo: esta es nuestra apuesta. Pero no la tomamos con culpa ni como sacrificio, sino con alegría, porque la pasamos bien cuando hacemos estas cosas. A eso lo llamamos la alegre rebeldía.

Así vamos andando el camino. Te invitamos a compartir la ruta. ¡Súmate a la Semana del Arte Solidario! (Foro de la Cultura Solidaria, 1 de septiembre de 2009)

Los programas impresos del FCS dan cuenta de una gran cantidad de acciones realizadas en distintos espacios de Villa El Salvador, a lo largo de seis años. Se trató de un esfuerzo notable por parte de organizaciones, artistas, activistas y militantes; un laboratorio de experiencias de militancia, artivismo y arte comunitario. Comenta Orestes Bermúdez:

Cuando yo decido estudiar en la ENSABAP me cuestionaba mucho que el arte esté totalmente encerrado en un espacio y preguntaba que pasaba con los artistas que querían ser validados por una galería o un museo, había algo más pero no conocía, muchas dudas que tenía... Ingresé a la Escuela y conocí lo que es el Foro de la Cultura Solidaria. Yo creo que esa movida me dio luces sobre las dudas que tenía, porque ahí vi cómo el arte se puede vincular con la comunidad, como había artistas que estaban proponiendo ideas para la transformación. No se quedaban con lo establecido y buscaban plantear nuevas formas de relacionarse a través del arte. Desde ahí surgió el interés de conocer nuevos espacios, comenzar a andar por esos espacios, apoyar y fortalecerlos. (O. Bermúdez, comunicación personal, 18 de marzo de 2019)

Bermúdez compartió material de archivo del FCS con el siguiente comentario:

Poéticos-políticos y vitales

Recuerdo que llegue al Foro de la Cultura Solidaria buscando un lugar donde el arte y la comunidad se fusionen, un espacio donde la relación arte-política se vincule con lo cotidiano y con lo cósmico, y entre la comida, pintar un mural y tomarse una chela, fueron naciendo complicidades que aún se mantienen, con algunos hemos realizado proyectos culturales-políticos y todos estos proyectos nos invitan a soñar en otras realidades porque en la que vivimos la consideramos injusta. Ahora veo ese espíritu de organización pero de manera virtual tanto en las redes existentes y en las que han ido surgiendo, con varios nos venimos

encontrando desde la época del Foro, con otros nos estamos conociendo, pero desde esa época hasta la actualidad las ganas de generar un proceso de articulación amplio participativo, ético y que busca que la mayoría de voces estén presente, tal vez ese sea nuestro impulso vital, vincular el arte con lo cotidiano, con la vida, un impulso que nos lleva a pensar en otras formas de producción, que tenga que ver mucho con la solidaridad y menos con las del consumo.

La solidaridad tiene que ver con generar un paradigma de vida colectiva basada en el buen vivir, para nada es hacer caridad (eso va en una lógica más individualista), implementar una vida comunitaria permite acercarte al otro [sic] no por el valor que puedas conseguir de eso (valor simbólico o económico) sino con la relación directa con la persona y comprender que ese intercambio produce la existencia, afirma la vida y la alegría. ¿Cómo te relacionas con la vida y que tipo de existencia deseas crear? La apuesta va por la acción de constituirse como sujetos poéticos-políticos y vitales, por ahí nos encontramos compas¹²⁴. (Bermúdez, 2020)

Desde la perspectiva de Marco Rodríguez¹²⁵, los movimientos políticos veían el FCS como un medio y un fin: “[las organizaciones políticas] querían que [el FCS] salga bien y querían captar gente, fue diferentes cosas según el actor: posiblemente las organizaciones de artistas tenían una agenda de posicionarse en esos términos y las más políticas de hacer un trabajo de campo” (M. Rodríguez, comunicación personal, 4 de diciembre de 2019).

El FCS se fue disolviendo por el desgaste natural y los cambios de coyuntura; durante el 2009, se forma el partido Tierra y Libertad (TYL), proceso en el que activistas del Foro de la Cultura Solidaria estuvieron involucradas. Para Escuza el tema central fue la concepción de democracia: participativa o representativa, es decir: había un espacio participativo como el FCS y otro más representativo como el partidario, no eran espacios contradictorios (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019). “Si los ContraNaturas discutían la posibilidad de entrar a Tierra y Libertad es porque no consideraban al FCS eso [un partido], pero otros sí [lo consideraban como una organización, más que un espacio de diálogo], desde posturas más anárquicas que consideraban a los partidos un fracaso” (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019). A diferencia de aquella época, actualmente existen organizaciones

¹²⁴ En espacios militantes, “compas” se usa por compañeros o compañeras.

¹²⁵ A lo largo de su trayectoria militante, Marco Rodríguez fue parte del Movimiento Raíz, Movimiento Saphichay y del partido Tierra y Libertad. Al momento de la entrevista es militante del partido Nuevo Perú.

partidarias de izquierda visibles, pero se han perdido esos espacios de encuentro, que eran más desde la participación, como el FCS (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019).

3.3.1 Otros espacios

Durante los años en que se realizaron las ediciones del FCS existieron otras propuestas de activismo y de arte comunitario; experiencias como el Centro Cultural El Averno (1998-2012) y el FITECA (desde 2001), en donde artistas visuales participaron en murales y talleres. En 2004, se realizó el II Congreso de las Artes “En Construcción” en el Museo de Arte de Lima y en 2007, el III Congreso de las Artes, “Arte y Política. Lo Simbólico como Poder y Estrategia de Cambio Social Nueva Institucionalidad” en la ENSABAP. El Programa Democracia y Transformación Global organizó una serie de eventos en los cuales se daba protagonismo al arte crítico y sus reflexiones, permitiendo la articulación con artistas. Un ejemplo fue el espacio de arte y cultura dentro de la Cumbre de los Pueblos, realizada en la Universidad Nacional de Ingeniería en 2008.

Es pertinente mencionar apuestas en espacios tradicionales de artes visuales durante el periodo 2004-2009. En el distrito de San Isidro, se abrió la galería Punctum¹²⁶, dirigida por Jorge Villacorta. Funcionó aproximadamente entre 2003 y 2006, brindando espacio a artistas jóvenes. Durante 2004, 2005 y 2006, Carlos Mendoza se desempeñó como director del Centro Cultural del CAFAE-SE, ubicado en la avenida Arequipa 2985. Allí se realizaron muestras de arte crítico con visibilidad mediática: la individual de Herbert Rodríguez “Primitivo. La fuerza erótica de la naturaleza”, las exposiciones colectivas “Golpe a Golpe”¹²⁷ y “Encuentro de zorr@s”¹²⁸. En 2004, Christians Luna presenta “Rica chanfainita” en el Centro Cultural de la ENSABAP, muestra documental sobre la producción artística local desde los años noventa.

¹²⁶ En Lima, las galerías de arte generalmente se ubican a una distancia que permite su recorrido a pie, tanto en los distritos de Miraflores, Barranco y San Isidro. Sin embargo, Punctum no estaba cerca a las otras galerías.

¹²⁷ Expusieron (orden según catálogo): Alfredo Márquez, Herbert Rodríguez, Elio Martuccelli y Jorge Miyagui.

¹²⁸ Expusieron (orden según catálogo): Lola Apolinario, Fernando Casamar, Jaime Domenack, Julio Gómez, Ela Loo, Alfredo Márquez, Jorge Miyagui, Julia Ortiz, Teodoro Ramírez, Wilder Ramos, Gustavo Rodríguez, Herbert Rodríguez, Julia Salinas, Gonzalo Valderrama.

El Centro Cultural Español fue un espacio importante para propuestas avezadas de diversidad sexual: Héctor Acuña, creador del personaje drag Frau Diamanda, organizó “Fraumorphing: Experimento de Estética” (2004) y “Gesto: Simulacros de lo Real” (2005).

Otra experiencia destacable fue Desenfranquiados, iniciativa de jóvenes artistas quienes, a partir de 2004, se organizan para vender obras en lugares distintos a las galerías de arte y a precios más accesibles. Esto permitió que Fito Espinoza, Sheila Alvarado, Marcelo Wong, Lici Ramírez, Jaime Higa entre otras artistas, generaran recursos económicos de manera auto-gestionada. “La idea de Desenfranquiados nació justamente con el objetivo de materializar la oportunidad de mucha gente de exponer trabajos [...] más allá de los criterios de selección acostumbrados por las galerías” (Alvarado, 2014, p.84). La experiencia tuvo presencia en medios, generó éxito económico y abrió el mercado de arte a otros públicos.

En el 2005, el colectivo Kacharpari¹²⁹ presenta “Sabroso: Encuentro con los sentidos populares”, consistió en una serie de conversatorios en el Centro Cultural Británico. En 2006, César Ramos y la Central Interregional de Artesanos del Perú (CIAP), organizan la muestra “Manos Artesanas. 20 miradas para un nuevo imaginario ciudadano”, en el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. Se presentaron obras trabajadas por artistas artesanas conjuntamente con artistas urbanas¹³⁰. Ramos también fue asesor y curador del coloquio “Lo Cholo en el Perú” realizado en la Biblioteca Nacional del Perú (2006-2007).

En 2009, el artista Jaime Higa abre Bruno Gallery¹³¹ en su domicilio, ubicado en el distrito de Miraflores. El espacio amplió el circuito y la oferta en el mercado del arte.

Observamos que el Foro de la Cultura Solidaria coincidió con una tendencia por buscar y crear espacios no tradicionales para la experiencia artística, generando nuevas dinámicas de distribución y consumo. Aunque el FCS tuvo poca cobertura mediática, convocó a gran número de artistas y organizaciones sociales. La gran participación de

¹²⁹ Colectivo formado por César Ramos, Christian Bendayán, Alfredo Villar y Santiago Alfaro.

¹³⁰ Como se ha señalado, estas categorías siempre son insuficientes y se pueden discutir.

¹³¹ La galería llevaba el nombre de su mascota.

artistas en el FCS se puede explicar, entre otras cosas, por las sensibilidades de la época y el interés en espacios no tradicionales.

3.4 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria¹³²

Para analizar la presencia de La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria, estudiaremos previamente sus antecedentes y referencias en la obra de Javi Vargas.

3.4.1 La Tupi en la obra de Javi Vargas: antecedentes y referencias

Sobre José Gabriel Condorcanqui Noguera se ha escrito bastante. Conocido como Túpac Amaru II, o simplemente Túpac Amaru, encabezó la mayor rebelión contra la colonia española en el siglo XVIII. La sublevación desató una gran represión militar, política y cultural. Encontramos una notable síntesis historiográfica en *La rebelión de Tupac Amaru*¹³³ de Charles Walker. El autor aporta datos poco conocidos: el papel que jugó Micaela Bastidas en la rebelión, la habilidad del matrimonio para moverse en distintos espacios sociales, el impacto político de la excomunión de la pareja, el catolicismo que profesaban, entre otros.

La imagen del héroe andino está presente en distintos contextos, desde láminas escolares a banderolas deportivas. Avenidas importantes y plazas llevan su nombre, al igual que una banda musical huancaína. Su legado trasciende las fronteras: en homenaje al revolucionario peruano, la madre de Lesane Parish Crooks, integrante de las Panteras Negras¹³⁴, cambió el nombre a su hijo por Tupac Amaru Shakur, famoso músico y activista estadounidense (Walker, 2015, p. 243). El movimiento subversivo los Tupamaros (1960-1974) de Uruguay, también tomó su nombre (Walker, 2015, p. 243). El retrato de Túpac Amaru figura en el anverso del billete de cincuenta soles emitido por el Banco Central de Reserva del Perú durante el gobierno del general Juan Velasco

¹³² Algunos datos aquí presentados han sido publicados en Index, revista ecuatoriana de arte contemporáneo. Ver Miyagui, 2020.

¹³³ Publicado en Londres (2014) y en Lima (2015) con gran éxito editorial.

¹³⁴ Organización política norteamericana.

Alvarado. Así mismo aparece en monedas de 1972 y en el anverso del billete de quinientos intis de 1985 (Walker, 2015, p. 237).

Túpac Amaru ha acompañado nuestra formación cívico-patriótica, sin embargo no siempre ha tenido ese lugar privilegiado en el panteón de héroes nacionales. Después de su muerte, su imagen fue prohibida por las autoridades coloniales, se destruyeron sus retratos o cubiertos por nuevas imágenes (Walker, 2015, p. 239). En el Museo de Arte de Lima, se conserva un retrato de Manuela Tupa Amaro, sobre el cual se pintó al Señor de los Temblores (Majluf, 2015, p. 170).

La importancia simbólica de Túpac Amaru no fue siempre la misma, Walker estudia su fluctuación desde apariciones intermitentes en memorias locales hasta llegar a convertirse en símbolo nacional e incluso internacional. En Argentina, “se presentó una obra [...] titulada Túpac Amaru en 1821 y se recibió a Juan Bautista Tupac Amaru en 1822” (Walker, 2015, p. 244). Walker ubica el momento clave para la gran reivindicación del héroe en el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, encabezado por Juan Velasco Alvarado (1968-1975). En ese momento, Túpac Amaru se convierte en símbolo de los procesos de transformación social emprendidos, proyectándolo como precursor de la Independencia (Walker, 2015, 244).

Un valioso aporte es la investigación de Leopoldo Lituma (2011) *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. El autor analiza las imágenes de Túpac Amaru realizadas durante el gobierno militar, da cuenta de diversas representaciones del héroe: el diseño de Jesús Ruiz Durand para SINAMOS, la banderola de Etna Velarde para el segundo aniversario del gobierno velasquista, el dibujo de Germán Suárez Vértiz para el billete de cincuenta soles¹³⁵ y las matrices para monedas realizadas por Armando Pareja y Félix Díaz (Lituma, 2011, pp. 54-77).

Lituma señala que el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, en la búsqueda de una imagen arquetípica de Túpac Amaru, organizó un concurso de pintura en el cual el primer premio fue declarado desierto, otorgándose cuatro menciones honoríficas: Augusto Díaz Mori, Ángel Chávez, Fernando Saldías y Milner Cajahuaringa. Luego, se

¹³⁵ La serie de billetes en la que estaba incluida la imagen de Túpac Amaru empezó a circular durante el gobierno de Velasco, pero fue aprobada en la gestión de Fernando Belaúnde.

organizaron cuatro concursos para realizar un monumento a ubicarse en la Plaza de Armas del Cusco. Las dos primeras convocatorias no tuvieron ganador; en la tercera, el galardón lo obtuvo Álvaro Núñez Rebaza, sin embargo no llegó a realizar su obra¹³⁶. El ganador del cuarto concurso fue Joaquín Ugarte y Ugarte, con una propuesta ecuestre, la cual se ubicó en una plaza construida específicamente para el monumento; fue inaugurada en 1980. Lituma consigna datos importantes sobre los retratos localizados en el Salón Túpac Amaru del Palacio de Gobierno, realizados por Néstor Quiroz, Mario Salazar Eyzaguirre y Armando Villegas. Así mismo, menciona otras representaciones como una lámina escolar de prensa y una obra de Marcel Velaochaga (Lituma, 2011, pp. 81-129).

El historiador Pablo Macera propuso una relación entre Túpac Amaru y la celebración a San Isidro Labrador en el sur andino. La fiesta del santo patrono (17 y 18 de mayo) coincide con la fecha de ejecución del héroe nacional (18 de mayo), día en que muere el santo medieval. Macera da cuenta del momento en que estableció la insólita conexión: la revelación sucedió al ver una foto de las celebraciones a San Isidro en Cusco; en la foto aparecían varias acémilas cargando bultos con una bandera peruana. Recordó una acuarela de Léonce Angrand con el mismo motivo (1837). Para Macera, el motivo “constituía una figura claramente asociada a las actividades económicas de Túpac Amaru dueño y gestor de una próspera empresa de arrieraje en el sur andino” (Macera, 2009).

Macera recordaba dos afirmaciones de José María Arguedas: el toro es el amaru¹³⁷ y Túpac Amaru es San Isidro. En la plaza del Cusco, Macera encontró una *lliclla* donde reconoce, además de los caballos con los cuales se tortura al héroe, otros equinos con banderas peruanas sobre sus lomos; el vínculo estaba claro. El historiador advierte que no todos los San Isidro están relacionados a Túpac Amaru sino solamente los lampiños, no los barbados. Propone que el San Isidro - Túpac Amaru posee una conexión con la celebración católica de Pentecostés, basada en la fecha: el 18 de mayo inicia la Pascua que termina en el Pentecostés. Al parecer, Túpac Amaru tenía un culto secreto al Espíritu Santo (Macera, 2009).

Macera afirma haber encontrado un retrato de Túpac Amaru luego de la batalla de Sangarará. Atribuye su autoría al pintor Tadeo Escalante (Macera, 2009), activo la

¹³⁶ Hubieron discrepancias estéticas y presiones para que el artista modifique su trabajo. Núñez desistió de la ejecución del proyecto pero recibió el premio económico (Leonardini, 2021, p. 108).

¹³⁷ Serpiente mítica en la cosmovisión andina.

primera mitad del siglo XIX en Cusco. Se ve al héroe cabalgando sobre un caballo, vestido con traje rojo y sombrero de ala ancha y pluma. El color rojo es característico de las representaciones de San Isidro lampiño (Macera, 2009).

Javi Vargas es consciente de la importancia histórica y simbólica de Túpac Amaru. Muchas de las representaciones mencionadas las conoció como parte de su trabajo de investigación¹³⁸. Túpac Amaru aparece, por primera vez en su proceso creativo, protagonizando un videoarte (2003)¹³⁹. Vargas utilizó muñecos de Ken y Barbie para narrar la historia de un Túpac Amaru brichero¹⁴⁰ junto a chicas rubias sobre un escenario. El rostro de Túpac Amaru presenta rasgos femeninos, usa el tradicional sombrero de ala ancha, botas negras y atuendo con diseños andinos, el cual coquetamente, deja al descubierto la musculatura de brazos, piernas y parte del pecho. De su cuello cuelga el emblema del sol incaico. Las chicas están uniformadas con vestido de sastrero negro y botas rojas. Vargas invierte los roles de género del vídeo *Material Girl*, en el cual Madonna canta y baila, rodeada de hombres en esmoquin¹⁴¹. Vargas afirma que ya ese Túpac Amaru “era cabro, la idea era hacer expresar modos de sexualidad denegadas en las representaciones hegemónicas” (J. Vargas, comunicación personal, 2 de julio de 2020).

¹³⁸ También se puede mencionar como referente “El Che de los gays” del artista chileno Víctor Hugo Robles, aunque cuando Javi creó las primeras imágenes del héroe travestido, no conocía la propuesta de Robles (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). En el arte peruano, podemos mencionar como antecedentes las intervenciones a la imagen de Santa Rosa de Lima, trabajadas por Sergio Zevallos miembro del Grupo Chaclacayo (década de 1980). “En la serie Estampas, Zevallos modifica de forma obscena varios retratos históricos de Santa Rosa, embistiendo los discursos religiosos de sometimiento y profanando la imagen mística hasta convertirla en un paisaje sadomasoquista de fantasías incestuosas y homoeróticas” (López, 2014, p. 13). Zevallos realizará otras obras con la imagen de la santa, dignas de mención son las acciones colectivas “La agonía de un mito maligno”, en donde “aparece la figura travestida de Santa Rosa que cruza un campo de arena demarcado por banderas negras y cruces, para luego caer derribada y agonizar en los brazos de un personaje que parece Cristo” (López, 2014, p. 14) y “Rosa Cordis” en la cual la santa encapuchada sodomiza un cadáver (López, 2014, p. 15).

¹³⁹ Realizado con la técnica *Stop Motion*.

¹⁴⁰ Designar coloquialmente a quien usa sus rasgos indígenas para relacionarse con extranjeras, en una lógica de auto-exotización. El término tiene su origen en la palabra inglesa *bridge* (puente). El título del vídeo era *Brichero*.

¹⁴¹ El cual referencia la presentación de Marilyn Monroe cantando *Diamonds are a girl's best friend*.



Imágenes 8 y 9: *Brichero*. Javi Vargas. Vídeo arte. 2003. Dirección: Javi Nefando. Fuente: Archivo Javi Vargas.

Javi Vargas hacía una reflexión lúdica sobre dinámicas sociales de género y etnia. Túpac Amaru buscaba ser un seductor a partir de explotar sus características oriundas y ancestrales, en clave de exotización. Túpac Amaru brichero y homosexual, quería alcanzar el “sueño americano” y se muestra con un pasaporte norteamericano y dólares¹⁴².

Resultaba osado en aquella época, mostrar a un héroe nacional como un brichero de rasgos femeninos y sugerir su homosexualidad. Las imágenes de los héroes y heroínas nacionales suelen tener características asociadas a la masculinidad: seriedad, rudeza, carentes de gestos eróticos o sensuales. Las heroínas también son representadas masculinizadas, rudas, sin sensualidad ni erotismo; pensemos en las láminas escolares y estatuas de Micaela Bastidas o María Parado de Bellido; casi nunca aparecen sonriendo. La trasgresión de Vargas reside en cuestionar las construcciones simbólicas de Túpac Amaru y en general de todo el panteón heroico.

La Tupi ha generado polémicas porque trasgrede la tradicional representación simbólica de lo heroico y lo patriótico. El simbolismo de la imagen de Túpac Amaru se ha construido en sucesivas sedimentaciones de sentidos y memorias históricas, políticas e ideológicas. Su ámbito de significación excede el espacio artístico pues el vínculo de la heroicidad con lo varonil está muy arraigado en el imaginario popular. Recordemos que el pintor mexicano Fabián Cháirez causó revuelo mediático y protestas públicas en

¹⁴² En 2007, la artista visual Claudia Coca plantearía una reflexión similar sobre el mestizaje y el racismo en el cuadro *Dream card*. Parodiando la serie *Mi bella genio* (*I dream of Jeannie*), Coca se autorretrata vestida de la genio Jeannie junto al astronauta, quien era su amo. En el cuadro, el personaje femenino sostiene una tarjeta que puede ser una *green card* (tarjeta de residente en los Estados Unidos de Norteamérica) o una tarjeta de crédito.

Ciudad de México por un retrato de Emiliano Zapata conocido como el “Zapata gay”, en donde muestra al revolucionario mexicano desnudo sobre un caballo, con sombrero rosa y zapatos de tacón aguja convertidos en revólveres. Ya en 1994, el pintor chileno Juan Domingo Dávila había retratado a Simón Bolívar maquillado, con caderas anchas y senos; montado sobre un caballo, mostrando el dedo medio de una mano, con actitud ofensiva e insultante. La obra de Dávila generó la molestia de los gobiernos de Venezuela, Ecuador y Colombia, así como manifestaciones de rechazo frente a la embajada chilena en Caracas.

Aproximadamente en 2003, las autoridades de la provincia chiclayana de Pomalca cambiaron la estatua de Túpac Amaru por otra menos rústica. Katia Delgado¹⁴³ recuerda que las críticas de la mayoría de la población, sobre todo de las personas mayores, eran desfavorables. Señalaban al nuevo Túpac Amaru como afeminado. Se escuchaba expresiones como: “ese Túpac Amaru parece maricón, es más español que indio... hasta cintura le han sacado” (K. Delgado, comunicación personal, 16 de junio de 2020). Lo llamativo es que la indignación frente al cambio de la estatua sigue vigente y ese tipo de comentarios todavía se escuchan. Delgado señala: “Al menos en los pueblos [...] jamás aceptarían una exposición como las que hay ahora donde Túpac Amaru sale con labios pintados, [...] los descuadraría” (K. Delgado, comunicación personal, 16 de junio de 2020).

¹⁴³ Artista visual residente en Pomalca. Conocida en el ambiente cultural de Chiclayo como Katalina Wayra.



Imagen 10: Estatua de Túpac Amaru en Pomalca, Chiclayo. Fuente: Archivo Katia Delgado.

El personaje trasgredido por Javi Vargas fue desarrollándose desde su versión audiovisual a versiones gráficas, en las cuales ya claramente Túpac Amaru se muestra travesti en situaciones homoeróticas. Vargas ha conservado los primeros dibujos en donde aparece La Tupi:

La primera versión fue el 2004, me acuerdo mucho. Era una versión más rudimentaria y en una clave más porno. Hice unos bocetos, hice unos delineados y le pedí a Jota¹⁴⁴ que los pinte. [...] Esto nunca lo he expuesto, es del 2004, ya está con hongos. Ha ido cambiando, esto es del 2004 [los dibujos] y esto es del 2006 [*La falsificación de las Tupamaro*]; en esa época ya manejaba muy bien el Illustrator y el Photoshop¹⁴⁵. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

En el conjunto de seis dibujos, Vargas ha mantenido referencias a la pornografía homoerótica presentes en sus trabajos universitarios¹⁴⁶. Analizaremos cada una de las piezas:

¹⁴⁴ Jota es José Roceros, ilustrador amigo de Javi.

¹⁴⁵ Javi ya en sus últimos años de estudio (1999-2000) había realizado imágenes digitales. En aquella época, recién se iniciaba la exploración de los recursos de diseño digital por parte de artistas visuales.

¹⁴⁶ Vargas explora el recurso de la trasgresión desde la segunda mitad de los noventa. Para el curso que dictaba la profesora María Burela, realizó junto a Eddy Calle, una instalación con imágenes porno de hombres mostrando el ano. Esta instalación derivó en un proyecto de montajes digitales, en el cual Vargas sobreponía el rostro de un jugador de fútbol a cuerpos de actores porno. Se podía ver la letra “U” en distintas rotaciones de su eje; la quinta vocal es símbolo del popular equipo de fútbol Universitario de Deportes. En estas obras, partes de las imágenes estaban *pixeladas* con el programa de edición Photoshop. Estas imágenes se exhibieron en la exposición anual de estudiantes de la Facultad de Arte PUCP en 2000, luego en espacios

Para elaborar *Las dos Túpac*, Javi Vargas se inspira en la pintora mexicana Frida Kahlo con el óleo *Las dos Fridas* donde una Frida permite una transfusión de sangre a la otra Frida para que pueda resistir una de las tantas operaciones a las que se vio expuesta de manera permanente a lo largo de su vida. Vargas se detiene en la apariencia de la obra para reelaborarlo; para ello, suprimiendo el segundo plano del cuadro, suplanta las figuras femeninas originales por las de dos Túpac Amaru tomados de la mano, con actitud amorosa y pasional. Si bien el ritmo compositivo es el mismo, en la nueva propuesta ambos personajes con sus torsos desnudos visten pantalonetas cortas y ajustadas que dejan percibir la erección de sus penes. El erótico encuentro sucede en un banco (¿de un parque?), recurrente lugar para las parejas amantes. Mientras el Túpac Amaru de la izquierda carente de maquillaje abre su pierna derecha en actitud sugerente, ayudada por su mano bajo el muslo, contempla a su compañero maquillado femeninamente que se masturba con la vista fija en el espectador, tal vez a manera de reto. De color rojo intenso, centrados, de tamaño considerable y unidos por un conducto, en el pecho de cada uno destaca el corazón del Sagrado Corazón de Jesús, emblema de amor divino, irradiando gruesos rayos, imagen autorizada solo para fervor privado (Leonardini, 1996, p. 224), ahora trasgredida por Javi Vargas.

Con la idea de reforzar la sensualidad, el color sólo ha sido aplicado en los cuerpos trabajados en tonos anaranjados, en tanto los demás objetos carecen de cromatismo; gracias a los sutiles tonos melón, de ello se libra en parte el consolador sexual de gran tamaño, presente en el ángulo inferior izquierdo como un pene erecto con sus respectivos testículos que le sirven de apoyo.

como el Centro Cultural El Averno, el Festival Arte sin Argollas en 2002 y la muestra de arte crítico “La calle no calla” realizada en Huaraz (2003). En 2003, Vargas viaja a Ayacucho en un intercambio cultural y presenta, en la exposición “Armando Ideas”, un vídeo donde aparece él mismo, vestido de vigilante con la canción de fondo *No controles* del grupo Flans (J. Vargas, comunicación personal, 27 de junio de 2020). En el conversatorio realizado en Huamanga, Javi Vargas presenta su ponencia con los labios pintados.



Imagen 11: *Las dos Túpac*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 25 x 32 cm. 2004. Fuente: Archivo Javi Vargas.

Imagen 12: *Las dos Fridas*. Frida Kahlo. Óleo sobre lienzo. 1.74 x 1.73 m. 1939. Fuente: Kettenmann, 2000, p. 53.

Inspirado en uno de los innumerables autorretratos del artista mexicano Nahúm Zenil, Vargas realiza *La niña Amaru*, trastocando un retrato familiar de corte tradicional: padre, madre e hija. Resaltada a todo color, esta vez Túpac Amaru es la bella, rubia e impecable niña maquillada como tal, ataviada con polo celeste, pantalón corto azul, medias blancas y zapatos marrones; sobre su pecho un corazón místico, que corresponde a la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. En medio de sus progenitores como si estuvieran posando para una instantánea fotográfica, la pequeña está sentada sobre una banca de madera y fibra, entre su padre vestido con esmoquin -masturbándose a la izquierda- y su madre de novia a su derecha; ambos, carentes de cabeza- detalle que les hace ocultar su identidad-, están representados de pie hasta las rodillas.

En esta obra, nuevamente, Javi Vargas asocia el tema de la disidencia sexual con el simbólico héroe Túpac Amaru, a lo que le suma el ícono religioso del Sagrado Corazón de Jesús como en el dibujo *Las dos Túpac* analizado anteriormente.

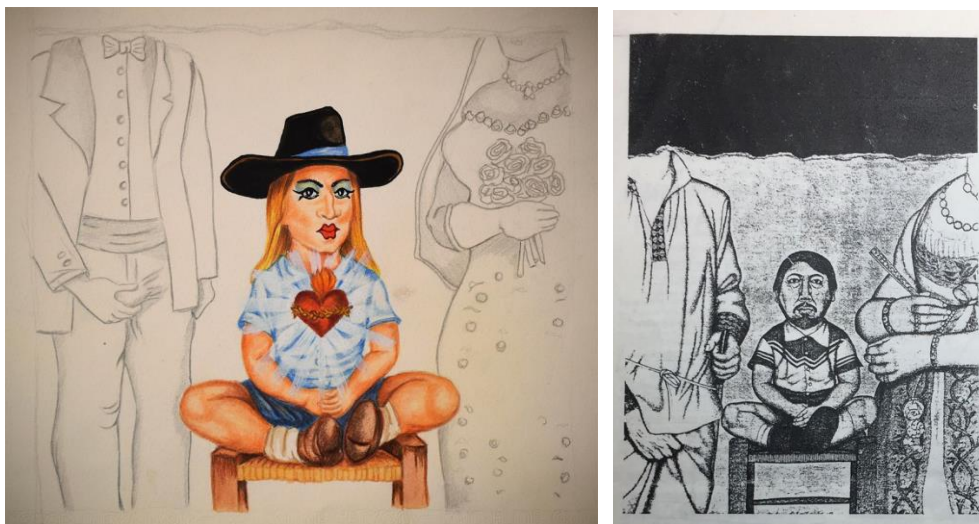


Imagen 13: *La niña Amaru*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 2004. 25 x 27 cm. Fuente: Archivo Javi Vargas.

Imagen 14: *Tengo una muñeca*. Nahúm Zenil. Técnica mixta sobre papel. 1979. 63.5 x 48.5 m. Fuente: Douglas, 1998, p. 17.

En la obra *Túpac boy toy*, Vargas muestra una vez más a Túpac Amaru travestido, imagen de pie que, en esta oportunidad, por ciertos detalles de su indumentaria, nos remite a la cantante Madonna quien, en 1984, al interpretar la canción *Like a Virgin*¹⁴⁷ en el primer *MTV Video Music Awards*, se presentó vestida de novia con un cinturón en cuya hebilla se leía “boy toy”¹⁴⁸. Sin embargo, a lo descrito, la Túpac Amaru en cuestión ahora añade el tradicional uniforme blanco de la selección peruana de fútbol con sutiles y eróticas diferencias, esto es: camiseta con franja diagonal roja que cubre un sensual pecho -cuyos senos son dos conos-, donde se lee seis, detalle con el cual rompe el estereotipo que el número del jugador debe ir en la parte posterior de la camiseta; pantalón corto con delgadas líneas rojas a los lados, al que añade un rosado pene erecto y parte del vello púbico; medias con finas líneas rojas en la parte superior. Para que no se dude de quién es el personaje, sobre una diadema de rosas luce su tradicional sombrero a lo que Vargas añade guantes y modernas botas blancas. El largo velo de novia que cae diagonalmente desde su cabeza a los pies genera una idea compositiva triangular que recuerda a las representaciones marianas de la pintura virreinal, aunque la citada diadema, así como el

¹⁴⁷ *Like a Virgin* (Como una virgen).

¹⁴⁸ *Boy toy* (Chico juguete).

halo de cuatro rosas por lado, y el ramo de flores que porta en su mano izquierda, accesorio indispensable de cualquier novia, podría remitirnos a santa Rosa de Lima quien ha cambiado al Niño Jesús por una pelota de futbol bajo su brazo derecho. En el cartel ovalado a los pies de la retratada, leemos “Like a Virgin” y quisiéramos agregar cantando: “touched for the very first time”¹⁴⁹.

Javi Vargas en esta oportunidad une interesantes elementos nacionales. El primero referido a la colonia, con la única santa americana, patrona de América y las Filipinas: Rosa de Lima, importante ícono de la fe católica. El segundo, y principal, Túpac Amaru y la independencia. El tercero, y actual unificador del pueblo peruano, el futbol a través del uniforme. Religión, independencia, pueblo, unidos en el actual eslogan: “Vamos Perú”.



Imagen 15: *Túpac boy toy*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 33 x 20 cm. 2004. Fuente: Archivo Javi Vargas.

Sobre fondo neutro claro, la obra *Amaru, reproductora de vida* presenta un *bouquet* del cual emerge, a modo de flores, el torso desnudo de Túpac Amaru trasvestido, pulcramente maquillado, envuelto entre numerosas hojas, mientras finas ramas caen desde su cuello y pecho. Es un Amaru abstraído, con la mirada perdida en el vacío; la boca apretada —resaltada como gran botón rojo gracias al labial—, contiene el habla o, tal vez, un beso;

¹⁴⁹ Tocada por primera vez.

la oscuridad de su sombrero permite resaltar las suaves carnaciones del rostro y el castaño de su cabellera larga.

En la parte superior el artista retoma la filacteria, elegante recurso de la pintura virreinal para enviar mensajes. Sin embargo, la filacteria en cuestión, es ancha y con caracteres gruesos, sin la fineza requerida en épocas virreinales, aunque esto no imposibilita la siguiente lectura: “Mujer y naturaleza. Vida que se renueva”. Con ella Vargas da un giro poético a lo planteado por Sherry Ortner en su artículo *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?*:

La mujer ha sido identificada con —o, si se prefiere, parece ser el símbolo de— algo que todas las culturas desvalorizan, algo que todas las culturas entienden que pertenece a un orden de existencia inferior a la suya. Ahora bien, al parecer sólo hay una cosa que corresponda a esta descripción, y es la «naturaleza» en su sentido más general. (Ortner, 1972, p. 6)

En este dibujo, Javi Vargas resignifica el vínculo de lo femenino con la naturaleza y asocia el concepto de mujer a una Amaru. Así cuestiona aquella actitud que reconoce solo la identidad de género binaria: masculino o femenino. Parece sugerir que, a pesar de la opresión patriarcal y heteronormativa, las luchas florecen y la vida se renueva.



Imagen 16: *Amaru, reproductora de vida*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 25 x 26 cm. 2004. Fuente: Archivo Javi Vargas.

Javi Vargas elabora un quinto dibujo, inspirándose en un afiche diseñado por Christian Bendayán para el Centro Cultural Británico. Usando como fondo un plato circular extendido, sinuosamente sentado se encuentra un Túpac Amaru coqueto, maquillado como travesti, con sombrero vaquero negro, torso masculino desnudo, cuerpo que termina como el de una sirena, aquella que con su canto melodioso atrapa a los hombres enloquecidos por su voz. Túpac Amaru posa junto a un tenedor sobre el cual afirma su mano derecha y un cuchillo a su izquierda, ambos de gran tamaño, en tanto su mano izquierda sostiene un revólver que apunta hacia el cielo. Complementan la composición siete estrellas: incoloras, cuatro de ellas enmarcan el plato; dos de color verde cubren sus pezones; a la altura de la “rodilla”, la séptima, es de borde rojo. Para no perder el ritmo compositivo donde la línea curva domina, en la parte baja el artista añade un listón con la palabra “Invisible”, escrita con letras voluptuosas.

El cromatismo se limita al héroe para resaltarlo con la técnica del lápiz a color, donde el azul-celeste del sensual y curvilíneo cuerpo femenino de la sirena se contrapone con los tonos anaranjados de la masculinidad del torso a cuyas espaldas cae con suavidad el cabello largo.

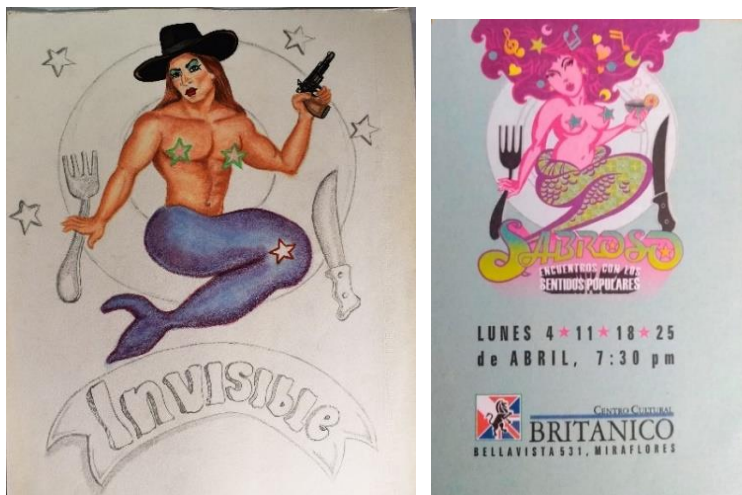


Imagen 17. *Sin título*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 32 x 25 cm. 2005. Fuente: Archivo Javi Vargas.

Imagen 18. Christian Bendayán. *Sabroso: Encuentro con los sentidos populares*. Impresión *offset*. 2005. Detalle del trítico promocional para el evento organizado por el colectivo Kacharpari. Fuente: Archivo Julia Ortiz.

En el último dibujo de la serie, sobre un formato cuadrado, como si estuviesen asomadas desde una ventana, los bustos rígidos de dos Túpac Amaru travestis, esmeradamente maquilladas, aparecen a la izquierda de la escena; mientras la primera luce el sombrero tradicional, la otra lleva la cabellera suelta. Vestidas con polos agujereados de los que emergen sus senos, observan con curiosidad al vigilante de un cine dedicado a proyectar películas pornográficas quien, de espalda y semidesnudo, levanta su torneado trasero con una correa para enseñarlo provocativamente; con esta actitud, tal vez, invita a las Túpac a disfrutar de la función con él.

La pared callejera que sirve como telón de fondo, además de algunos grafitis sutiles, dos franjas horizontales en la parte superior son interrumpidas por un aviso comercial que iniciado con un corazón remata con la palabra “amor”. A la derecha de la escena se abre una puerta que da paso a una escalera para llevar al espectador a un espacio de fantasía erótica. Junto a ella, un panel anuncia la programación de las películas “triple xxx”. La escena remite a los cines porno, los cuales desaparecieron de Lima al ritmo del avance tecnológico cuando los teléfonos celulares, en cierta medida los suplantaron, pues con el celular nunca se da el encuentro físico, encuentro que en el cine podía vivirse con otro espectador. El color sólo está presente en los cuerpos de los protagonistas; lo demás ha sido trabajado a lápiz, carente de contraste cromático. Es probable que Vargas en esta obra aluda a la frase de Túpac Katari: “Volveré y seré millones”.

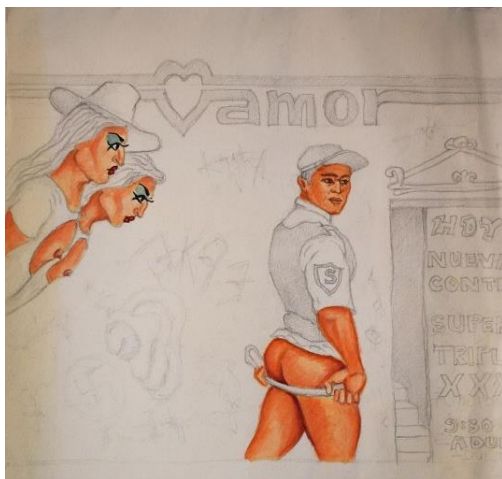


Imagen 19: *Sin título*. Javi Vargas. Colaborador de entintado: José Ronceros. Acuarela y lápiz a color sobre papel. 23 x 25 cm. 2005. Fuente: Archivo Javi Vargas.

¿Cómo piensa Javi Vargas el proceso simbólico de La Tupi? El valor en el acto de travestir es una forma de re-significación positiva:

Para mí no es un acto de denigración, como se asume en la subjetividad machista, homofóbica, misógina, heteronormativa, transfóbica. Por eso en los medios de comunicación, si quieren atacar a alguien, lo travisten. Mi trabajo va a contracorriente de eso porque, de alguna manera, el travestir es volver un ser mágico. No me gusta usar palabras como ennoblecer o enaltecer pero de alguna manera es como convertirlo en un personaje mágico, fantástico, con otra clase de poder y subjetividad. Por eso el personaje que elijo para travestir tiene muchas cualidades a resaltar, siempre en una clave de lo contradictorio también. Por ejemplo con Velasco, lo admirable es que confrontó todo un sistema oligárquico y trató de construir un sistema político a contra corriente, rompiendo un orden jerárquico de cómo se habían naturalizado los cuerpos en un sistema brutalmente racista. Pero por otra parte, desde la clave de la sexualidad, algunas cosas son contradictorias y doy cuenta de eso en mi trabajo. La imagen misma de Túpac Amaru se hiper-masculiniza, cuando la misma noción del Amaru pre-colombino es una noción hermafrodita, ambivalente. El hecho de masculinizar el ícono pre-colombino responde a un orden colonizador blanco. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Vargas resalta la forma en que el travestismo es presentado como denigración e insulto, incluso en la izquierda:

Ha habido todo un proceso de disputa en la izquierda misógina, machista, homofóbica. La misma noción del sujeto político del marxismo es el obrero, no la obrera, ni una serie de sujetos precarizados por el capitalismo como la travesti que se prostituye en la calle. En un inicio, los movimientos TLGBI han sido vistos por la izquierda más tradicional como entes que frivolisaban el movimiento. Yo recuerdo una conferencia en el Centro Cultural España en los noventa, estaba hablando un crítico de arte sobre las travestis y el fujimorismo, dijo algo así como que el travestismo estaba al servicio del sistema y puso varios ejemplos de cómo en la televisión se usó el travestismo para hacer cortinas de humo. Me pareció tan transfóbico, tan duro eso. Años después, lo vi curando una exposición de un conocido activista de la disidencia sexual y me pregunté ¿Tanto ha cambiado o solo se acomoda a las modas críticas posicionándose estratégicamente a los cambios? (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

A propósito de La Tupi, encontramos un ejemplo didáctico de transfobia y homofobia en sectores de la izquierda peruana:

Por un lado, la policía y el Estado reprimen y censuran a quien enaltece a Túpac Amaru; por otro, el artista gay Javi Vargas Sotomayor lo caricaturiza como homosexual. Vargas Sotomayor no sólo lo hace con la imagen del gran precursor cuzqueño, sino que incluye en sus burlas a Mariátegui, al Che y a Juan Velasco Alvarado. Preguntamos ¿cuál es el objetivo? [...] La comunidad gay tiene todo el derecho de participar en la vida política del país. Una sociedad homofóbica, patriarcal y machista sólo es compatible con el fascismo, mas no con la democracia y la tolerancia. La izquierda en general es opuesta a la homofobia, como al racismo y a cualquier segregación. Pero la exposición artística de Javi Vargas Sotomayor abre una brecha innecesaria entre quienes respetamos la imagen de Túpac Amaru y quienes le imponen una identidad de género que nunca tuvo para "desacralizarlo" [...] Increíblemente, no pocos intelectuales pequeñoburgueses que se consideran antisistémicos y contestatarios, se solidarizan con la burla y el escarnio que hace Javi Vargas Sotomayor. [...] Parece que muchos se ponen de acuerdo en descuartizar nuestra identidad, unos, desde la represión estatal y otros, desde el eclecticismo burgués travestido de arte. (Castro, 2010)

¿Y cómo surge la idea de de-construir la imagen del héroe masculinizado?

Fue surgiendo de a pocos pero me queda mucho más claro después del encuentro con Giuseppe Campuzano. Yo siento que había llegado allí por una especie de visión, como una especie de vidente. Porque Giuseppe me muestra un texto que él había investigado del cronista Juan Santa Cruz Pachacuti, que da cuenta de ciertas claves mitológicas según las cuales el Chuquichinchay es un felino protector de indios hermafroditas que había estado presente en el nacimiento de Túpac Amaru. Daría cuenta que Amaru es una noción hermafrodita y ambivalente en términos sexuales. A partir de allí me queda más claro en términos históricos y empiezo a trabajar sobre ese concepto. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

3.4.2 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria 2005

En la segunda edición del Foro de la Cultura Solidaria, el Colectivo ContraNaturas organizó el evento “Noches de Placer”¹⁵⁰. El afiche de difusión fue diseñado digitalmente por Javi Vargas e impreso en formato A4 en tonos sepia. En su contracara se detallaba el programa de actividades ¹⁵¹.

¹⁵⁰ Realizado del lunes 17 al sábado 22 de octubre, en el bar La Noche de Villa.

¹⁵¹ En la parte superior se lee “En el Foro de la Cultura Solidaria construimos democracia, liderazgo, diversidad y transformación social... desde nuestras NOCHES DE PLACER”. Luego, la programación: Lunes 17: “Pare de sufrir: de-construyendo el macho y pensando en hombres más humanos”. Martes 18:

Para realizar este cartel, Vargas planteó un formato rectangular presentado verticalmente, el cual dividió en cuatro secciones. En las tres primeras colocó el retrato en busto de La Tupi que, imponente a primera vista gracias a su elegante atuendo, aparece junto al nombre del evento diseñado con letras mayúsculas de gran formato las cuales tapan la copa del sombrero de la protagonista. Ella, con ojos y boca notoriamente maquillados, mira seria y desafiante mientras sus apretados labios como botón esbozan un beso, encanto que contrasta con diez palabras aparentemente sueltas en su entorno: “Performances; Subversión; Erotismo; Chelas¹⁵²; Transgresión —a la izquierda—; Poesía; Teatro; Reflexión; Caricias; Música —a la derecha—, las cuales publicitan las características del evento.

En el cuarto inferior del afiche dos muchachos y una travesti comparten besos y caricias, imagen que al ser replicada a modo de espejo figura un encuentro de placer orgiástico, placer apenas cubierto por el texto colocado sobre ellos que indica días, hora y lugar del evento, en tanto en los ángulos inferiores se ven el logo del Colectivo ContraNaturas y de La Noche de Villa.

El artista plasmó su autoría con letra menuda, verticalmente, en la margen derecha del impreso: “basado en serie xx-tupas, Javier Vargas (2005)”¹⁵³.

“La cama laica: fórmulas para la sexualidad sin culpas”. Miércoles 19: “¿Quién quiere ser mujer?: La sexualidad de otras mujeres, un asunto público”. Jueves 20: “La hora de la transformación: identidades trans, subversión de la imagen y performatividad drag”. Viernes 21: “Tu poesía, mi excitación: Cuando las sexualidades se nombran desde las artes”. Sábado 22: “Sexo, sudor y más fluidos: fiesta de las sexualidades diversas”. Como otras actividades del FCS, se informa acerca del conversatorio “Movimientos por la Diversidad Sexual en el Perú de hoy” (viernes 21) y del “Festival de la Diversidad Sexual”, en la Alameda de la Juventud de Villa El Salvador (sábado 22). El texto cierra con la frase: “¡Te invitan las LOCAS del Colectivo ContraNaturas!”; seguido de la web del FCS.

¹⁵² Término que refiere, coloquialmente, a las cervezas.

¹⁵³ *xx-tupas* era el título provisional referido a trabajos digitales con la imagen de Túpac Amaru (J. Vargas, comunicación personal, 2 de diciembre de 2019).

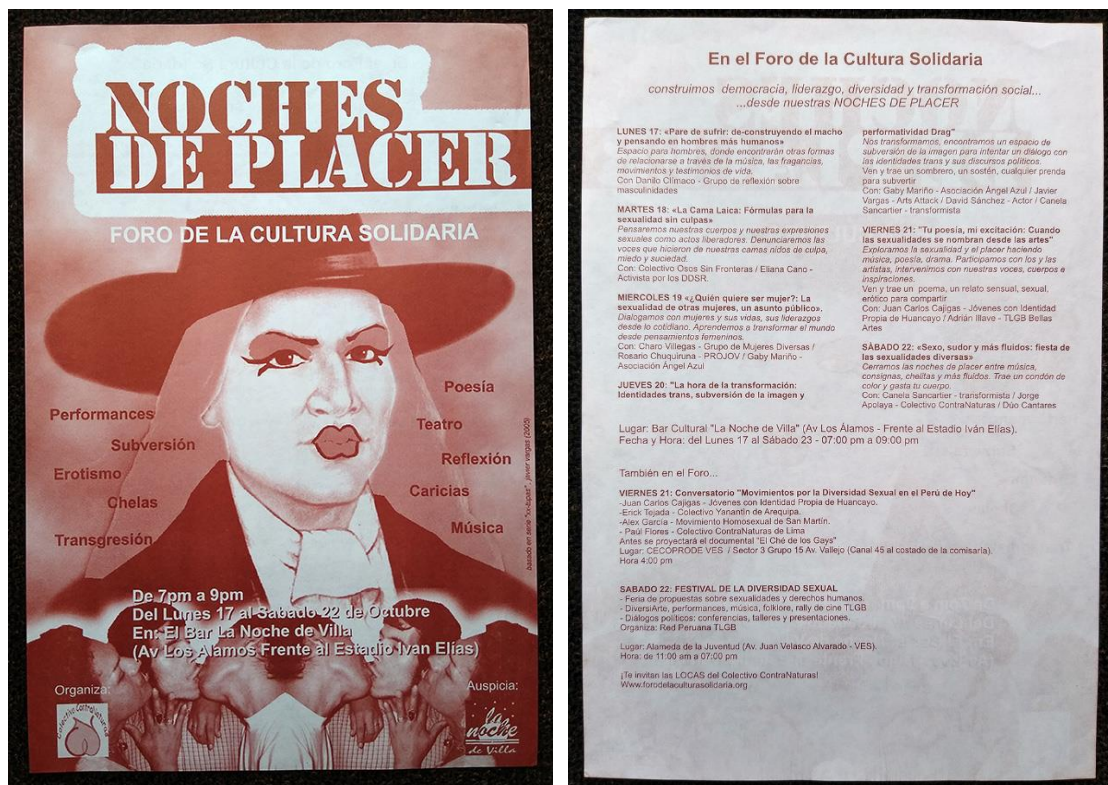


Imagen 20: Afiche para el evento “Noches de placer”, realizado por el Colectivo ContraNaturas en el marco del II Foro de la Cultura Solidaria en Villa El Salvador (cara). Diseño: Javi Vargas. Dimensiones: 29 cm x 19.5 cm. Material de soporte: papel bond. 2005. Fuente: Archivo Jorge Miyagui.

Imagen 21: Contracara del afiche “Noches de placer”. Dimensiones: 29 cm x 19.5 cm. Material de soporte: papel bond. 2005. Fuente: Archivo Jorge Miyagui.

La misma imagen del afiche fue impresa sobre una banderola de gran tamaño, la cual se colocó en la fachada de La Noche de Villa. Como vemos, La Tupi se presenta en sociedad, dentro de un espacio de artivismo y militancia:

Creo que responde a una necesidad de entrar en contacto con la gente. No emerge como una gráfica para una galería sino para ponerse en la calle [...]. Aparece la necesidad de construir espacios y construir territorios, justo cuando entro en contacto con el Colectivo ContraNaturas en el 2003. Porque la primera vez que hago un poster de la Túpac Amaru fue para llevarlo a Villa El Salvador [...]. El 2005, la Paul me dice “para Villa El Salvador necesitamos una imagen bien potente” y yo dije “esta es la imagen”. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

El evento tuvo lugar en La Noche de Villa, ubicada en la avenida Los Álamos, frente al Estadio Iván Elías. Se trata de una vía amplia por donde transitan vehículos motorizados por lo que la banderola con la imagen de La Tupi era muy visible. Una noche, las autoridades del distrito quisieron quitar la banderola, argumentando que era falta de respeto a los símbolos patrios. Se generó una situación tensa con la autoridad. Finalmente, la policía se retiró y el evento pudo continuar.

Este incidente quedó registrado por la cámara de Roberto de la Puente, quien recoge las declaraciones de Eduardo Juárez, integrante de ContraNaturas: “De ninguna manera les estamos faltando el respeto [...] simplemente está con sombras y con los labios pintados” (De la Puente, 2019b, 10:39). Marco Rodríguez opina que en ese momento no se tenía la capacidad discursiva que luego dieron los años: “Solo se contestaba a la autoridad pero no estábamos en condiciones de responder políticamente. Muchos compas nos deconstruimos a partir del FCS y el trabajo con el Colectivo ContraNaturas” (M. Rodríguez, comunicación personal, 4 de diciembre de 2019).

Eliana Vigil¹⁵⁴ relata que la policía se presentó dos veces; en la segunda, llevaron una Constitución Política del Perú diciendo que se había faltado el respeto a un símbolo patrio, lo que constituía un delito (E. Vigil, comunicación personal, 2 de julio de 2020). Aunque los símbolos patrios son la bandera, el escudo y el himno, así fue el argumento de la policía. Quienes defendían a La Tupi, afirmaban que se trataba de una obra de arte y no de una falta de respeto. Según Vigil, la intervención de César Escuza fue fundamental para que la policía no se lleve la banderola, pues mostró una autorización municipal (E. Vigil, comunicación personal, 2 de julio de 2020).

Javi Vargas comenta sobre el incidente:

La cosa es que quien directamente llama a la policía es una autoridad, me parece que el gobernador, pero obviamente alguien le había tenido que pasar la voz. La hipótesis de la Paul y lo dijo esa noche en el evento, es que el MRTA ha tenido presencia importante en Villa El Salvador y eso puede significar que ese frente se mantiene, siendo probable que hayan estado como participantes sentados en el evento. La Paul era bien pendeja¹⁵⁵ para darse cuenta de las cosas y cree que alguien ha tenido que pasarle la voz al gobernador para que llame a la policía. De hecho en el evento dijo: “Es increíble cómo hay gente que se indigna porque a

¹⁵⁴ Asistente a aquella edición del Foro de la Cultura Solidaria.

¹⁵⁵ Por astuta.

Túpac Amaru le pintan los labios y sin embargo no se indigna que haya un grupo que utilice su imagen para matar gente”. No mencionó la palabra MRTA pero sabíamos a qué se estaba refiriendo. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Jossy Cárdenas rememora la discusión con las autoridades:

Yo recuerdo mucho a la Apolaya¹⁵⁶ diciéndole: “Claro porque si le ponemos bigote y lentes ustedes no se ofenden”. Los cansamos, fue algo así pero para nosotros fue importante porque dijimos: “Ah, acá hay algo potente”. Esto coge carne con lo del 31 de mayo, el MRTA ejecutando a travestis. Para nosotros todo tenía relación y también con el discurso que leyó Paul en Tambogrande que se llamaba “Juntos y también revueltos”. Eso fue fundante porque nosotros, necesitábamos incomodar incluso al compañero. Hubo gente [en Tambogrande] peleando para que se lea el documento. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Paul Flores había leído el manifiesto “Otras poses son posibles. Juntos y también revueltos” en el “Encuentro Grande en Tambogrande. Hacia el Foro Social Perú”. Tambogrande era un referente de lucha campesina contra el capital minero sin embargo la dirigencia no estaba libre de homofobia ni veía a las organizaciones TLGBI como un movimiento político. La presencia de Paul en la mesa final del encuentro generó tensiones; finalmente pudo leer el pronunciamiento¹⁵⁷:

Manifiesto de nosotras: locas y locos, militantes sexuales, solidarios placenteros, luchadoras calentonas, compañeros sensualotes, socialistas transitables, democráticos maricones, radicales juguetones, trovadores excitables, dirigentes bailarines... Y todos, todas... Las que queremos ser, estar y actuar.

Una lesbiana arrebatada marchando al lado de un dirigente de Tambogrande...
Qué es eso!!!

Un maricón risueño agitando su bandera al lado de una mujer indígena... por dios!!!

Una travesti divina alojada en la casa de una profesora tambograndina...
achachau!!!

¹⁵⁶ Jorge Apolaya, integrante de ContraNaturas.

¹⁵⁷ Firmado por Instituto Runa, Comunidad Centauro, Asociación Ángel Azul, miembros de la Red de Transgéneros, Colectivo ContraNaturas, miembro de la Red Pertuana TLGB.

Será posible tanta mariconada en Tambogrande. Alguien dijo: juntos pero no revueltos, y en el Encuentro Grande de Tambogrande nosotros y nosotras dijimos: JUNTOS SI, REVUELTOS TAMBIÉN.

Revueltos como la manera más rica de articularnos, de no estar sólo en las mesas de Derechos Humanos y Género, si no en espacios donde se hable de explotación, democracia, diversidad cultural, movimientos sociales y poder.

Revueltos porque son los otros movimientos diversos quienes también deben hablar de diversidad sexual. Porque ese otro mundo posible no sólo se hace en las conferencias sino también en las calles, en la cantina, en los conciertos y en las consignas.

Revueltos porque hemos entendido que mientras haya algún tipo de opresión y discriminación en alguna parte de este planeta, no podemos sentir que hemos ganado. Porque mientras se hable de LA sexualidad legítima contra LAS sexualidades diversas, traviesas, placenteras, temporales, húmedas y políticas, se seguirá hablando de LA hoja de coca contra LAS hojas de coca, como la prueba más contundente que la hegemonía capitalista y fundamentalista necesita controlar nuestras tierras y nuestros cuerpos.

Entonces hermanos y hermanas, empecemos a pensar un FORO SOCIAL como el espacio propicio para que además de estar juntitos en una mesa, podamos estar revueltas en nuestros discursos y en nuestras vidas cotidianas. Empecemos a preguntarnos: por qué la mariconada lucha al lado mío. Qué tiene que ver la diversidad sexual con la lucha de Tambogrande. Qué puedo decir de las mujeres y en especial de las lesbianas. Qué tiene que ver el placer con el agro.

Otro mundo posible será cierto si nuestras voces le cantan al placer. Si nuestras banderas se agitan por la libertad de los cuerpos como primer territorio de resistencia.

Otro mundo posible será cierto cuando se deje de creer en la igualdad como la mejor receta para nuestros males, cuando tratemos de responder la pregunta que el compañero Rodrigo Montoya lanzara en Quito: “Iguales a quién... iguales frente a qué”. Y reflexionar sobre lo que Aníbal Quijano llamó la igualdad de los desiguales.

Otro mundo posible será cierto cuando se deje de creer que sobre nuestras arrechuras y afectos, sólo podemos hablar los llamados TLGB. Cuando la llamada diversidad sexual deje de ser exclusividad de los movimientos de gays y lesbianas. Cuando los otros movimientos sociales, donde la mayoría de sus participantes son hombres heterosexuales, hablen sobre las prácticas machistas que a diario suelen cometer y cuando se indignen frente a la transfobia, lesbofobia y homofobia, tratando de hacer algo.

Otro mundo posible será cierto cuando empecemos a nombrar a las personas Travestis, Transgéneros, Lesbianas, Gays y Bisexuales como compañeros vitales, visibles y constantes de la lucha contra el neoliberalismo y los fundamentalismos.

Entonces, si nosotros y nosotras, quienes luchamos por la autonomía de los cuerpos, por una sexualidad placentera y por una identidad sexual libre, hemos alzado nuestras voces contra el ALCA. Hemos agitado nuestras banderas contra la guerra. Hemos caminado por Tambogrande denunciando los planes mineros, la pobreza de nuestros pueblos y cuestionado la erradicación de las hojas de coca...

Entonces, no es acaso el momento de que ustedes, movimientos diversos con quienes construimos un Foro Social Perú, deban hablar, agitar sus banderas y cantar sus consignas a favor de nuestras luchas.

Quienes luchan por la tierra, luchan por el cuerpo.
 Quienes luchan por la vida, luchan por el placer.
 Quienes luchan por el agua, luchan por la alegría.
 Quienes luchan por el agro, luchan por la sexualidad. (Flores, 2004)

Las declaraciones de Cárdenas sobre la necesidad de incomodar al compañero y el manifiesto leído en Tambogrande, ilustran la situación de las luchas sociales en 2004 y la medida en que las agendas dialogaban. Recordemos que el intento de censura contra La Tupi sucede un año después del evento en Tambogrande. Junior Matamoros resalta la intención de interpelar a las compañeras del FCS:

Vinieron compañeros a apoyarnos pero también había cuestionamientos. Cuando ingresamos nosotras no es que el FCS era el arcoíris. De hecho los cuestionamientos vinieron de participantes y no de organizadores pero también habían cuestionamientos de nosotras al FCS: siendo un espacio de izquierda era manejado sobre todo por hombres y nosotras estábamos allí cuestionando ese liderazgo. El FCS fue un laboratorio en donde empezamos todas y todos a cuestionar muchas prácticas, fue una experiencia muy bacán pero también tuvo sus taras como todo espacio. El FCS fue para nosotras un espacio muy bacán donde pudimos desarrollar muchas actividades y desarrollarnos. En el camino nosotras ironizábamos que era un espacio rosa como decían algunos. (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

Sobre el incidente, Marco Rodríguez agrega: “Vino gente de civil antes del incidente a amenazar. La cosa fue tensa porque chocó con la autoridad y parte de la población” (M. Rodríguez, comunicación personal, 4 de diciembre de 2019). Por su parte, César Escuzza testimonia:

Estaba discutiendo en ese momento porque en la exposición de arte en el estadio Iván Elías había una obra que mostraba una vagina y los profesores cuando iban con sus alumnos ponían un papelito, la tapaban. Era toda una conversación, ¿cómo era posible que tapasen algo que es natural? Hablábamos de eso y al frente

llegaron los patrulleros, me llamaron y fui. Les dije que teníamos una autorización municipal y que no podían meterse acá, vayan a hablar con su alcalde. Estábamos en nuestro derecho: ¿cuál es el problema? ¿Qué es lo que no se debe hacer? Hasta que alguien dijo: “¡Es que le han pintado los labios a Túpac Amaru!” (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019)

César Escuza recuerda que el debate estético producido posterior al intento de censura fue muy interesante, sobre todo el intercambio con Paul Flores. Resalta que el FCS jugó un importante papel para que muchas personas en Villa El Salvador empezaran a asumir una orientación sexual no hegemónica “porque era tan público, ver a mucha gente alzando su voz frente a otra gente [...] yo creo que ContraNaturas vino con esa idea pero no esperaban que el FCS lo hiciera suyo” (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019).



Imagen 22: Fachada de La Noche de Villa durante “Noches de Placer” organizado por el Colectivo ContraNaturas en el Foro de la Cultura Solidaria 2005. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).

3.4.3 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria 2006

A partir del intento de censura ocurrido en el Foro de la Cultura Solidaria 2005, el Colectivo ContraNaturas decidió explorar las potencialidades de La Tupi y crearon una propuesta de performance, la cual fue presentada en el FCS 2006. Junior Matamoros comenta:

A partir del incidente del 2005, con el Túpac Amaru maquillado, pensamos qué se podía hacer con esta imagen. Se cuestionó nuestra participación por parte de participantes pero que nunca pudimos identificar: comentarios sobre la falta de seriedad o que se iba a volver un espacio rosa. Nosotros empezamos a reflexionar que debíamos reaccionar no a la defensiva sino a través del arte. Así nace la performance de La Tupi, recuerdo que la habíamos llamado “performance política”. Si el espacio era un espacio anticapitalista y de izquierda, la propuesta tenía que estar relacionada a esas demandas. Uno de los objetivos políticos era cuestionar la hegemonía de la lógica masculina y heterosexual porque en muchos espacios donde íbamos, quienes tenían el protagonismo eran hombres y heterosexuales. No se pensaba que nuestras agendas eran legítimas o nuestras agendas no se entrelazaban con otras agendas, como el tema del agua o el movimiento indígena porque antes de nosotras ser mariconas también debíamos luchar por el agua. (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

En palabras de Jossy Cárdenas:

Estábamos cuestionando algo bien interesante porque nosotros, siempre de izquierda, pero dentro de la izquierda hay homofobia, transfobia, machismo. Siempre nos pasó que nuestras miradas tenían que ver no solo con el discurso sino con las prácticas y las relaciones. Yo sé que a compañeros les volaban todos los sesos y para nosotros eso era político. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Como hemos señalado antes, el apelativo de La Tupi surge en el colectivo ContraNaturas, para referir a los personajes de las performances pero luego se extiende para designar también a la propuesta gráfica de Javi Vargas¹⁵⁸. Jossy Cárdenas aporta un dato importante: “era la Túpac de Javi, yo fui quien le puso La Tupi y todos se rieron porque esas cosas salían: La Tupi, la Olli¹⁵⁹...” (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019). Generalmente se usa la feminización en clave machista, para burlarse de una persona masculina, en este caso no era denigrante sino expresaba cariño.

¹⁵⁸ Vargas confirma que “una cosa es la forma como yo llamé a las piezas y otro el apodo que la gente le puso” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Javi Vargas denominó a las piezas las Túpacs y a una serie la tituló *La falsificación de las Tupamaro* pero “el Colectivo ContraNaturas y otras cabras empiezan a llamarlas Las Tupis” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Javi Vargas nunca puso ese nombre, pero le pareció bonito y lo aceptó.

¹⁵⁹ La Olli hace referencia a Ollanta Humala, quien en esos años se presentaba como candidato presidencial anti-sistema o anti-neoliberal y su símbolo era una olla.

Las performances fueron realizadas en las afueras del Teatro Vichama y en una discoteca¹⁶⁰. Martín Jaime las describe de la siguiente manera:

Es así que se realizaron una serie de intervenciones en discotecas LGBT, que se iniciaban con la aparición repentina de Las Tupis acompañadas con música de fondo como el Himno Nacional o marchas militares, estas performers mostraban al público carteles con la imagen de la bandera del Perú y sobre ella se podían leer inscripciones prejuiciosas y homofóbicas como: “maricón”, “sidoso”, “rosquete”, “cholo” o “maricón” [...] Por otro lado, en los exteriores del Teatro Vichama de Villa El Salvador se colocó información sobre las condiciones de la población LGBT en torno al VIH, violencia contra las travestis durante los años de la guerra interna en el país y crímenes de odio por orientación sexual e identidad de género. Luego, a la salida de las funciones, el público se encontraba con las performers representando a Las Tupis con volantes en las manos y exhibiendo pancartas, mientras se escuchaba de fondo la música del Himno Nacional, al finalizar la propuesta entregan los volantes, que fueron leídos con mucha atención. (Jaime, 2019, pp. 97-98)

Junior Matamoros aporta detalles de lo ocurrido en el exterior del Teatro Vichama:

A la salida de una de las actividades del FCS estaban Las Tupis con una bandera mostrando estadísticas no oficiales sobre discriminación y crímenes de odio. También usamos el Himno Nacional y el poema de “querrán matarlo y no podrán matarlo”¹⁶¹. Yo estaba de apoyo en aquella ocasión, 2006. Recuerdo que cuando pusimos el himno la gente que salía del teatro se paralizaba, hacía posición de firmes y hasta ponía su mano al pecho. Después salían Las Tupis y empezaban a cuestionarse. Nosotras poníamos el Himno Nacional para que la gente se cuestione si las mariconas éramos ciudadanas o no. Las Tupis mostraban carteles con insultos de la sociedad hacia nosotros: “cabro sidoso”, etc. (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

Las reacciones fueron muy distintas en La Búnker: “En la discoteca fue casi lo mismo pero nos dimos cuenta que el público, que era nuestro público TLGB se empezaba a ofender. ¿Cómo es posible que digamos cabro sidoso? No entendieron la ironía” (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019). Jossy Cárdenas agrega que después del Himno Nacional sonaba la canción de Gloria Trevi *Todos me miran* (J.

¹⁶⁰ Aunque Martín Jaime menciona que la performance se realizó en varias discotecas, Javi Vargas (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019) y Junior Matamoros (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019) recuerdan que solo se llevó a cabo en una discoteca llamada La Búnker.

¹⁶¹ Se refiere a *Canto coral a Túpac Amaru*, célebre poema de Alejandro Romualdo.

Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019) en cuyo vídeo aparece una travesti como protagonista.

Quienes encarnaron a Las Tupis en aquellas performances fueron Jaime Ramos, Ricardo Beretta y Andrés Espinoza. Como trabajo previo se realizaron talleres de artes visuales dirigidos por Javi Vargas y talleres de artes escénicas dirigidos por Jossy Cárdenas (J. Ramos, comunicación personal, 29 de octubre de 2019). En los talleres, Ramos, Beretta y Espinoza diseñaron su propio vestuario, haciendo versiones personalizadas de La Tupi (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).



Imágenes 23 y 24: Diseño de vestuario de Las Tupis y preparación para performance en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).



Imágenes 25 y 26: Diseño de vestuario de Las Tupis y preparación para performance en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).



Imágenes 27, 28, 29 y 30: Performance de Las Tupis en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).

¿Cómo se vivió esta experiencia desde el Teatro Vichama? César Escuza comenta:

Como alguna vez me preguntó Paul, la historia desde Vichama era otra porque nosotros nos quedábamos acá, vivíamos acá. Los vecinos y vecinas se preguntaban “¿qué está pasando acá?” desde miradas complacientes, burlonas, “¿estos qué están haciendo?”, otros ligados a credos e iglesias evangélicas nos daban con palo. Pero también venía gente de la diversidad sexual a preguntar y también gente en contra. Le pasamos el contacto de Paul. Nosotros aquí antes del FCS tuvimos un proceso de exorcizarnos del tema de la homofobia¹⁶². Cuando decían “vamos a perder, se van a ir”, bueno pues “perdamos”. Así que cuando llegó esto estábamos preparados y la lucha continuó luego con la comunidad. (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019)

¹⁶² Parte de ese proceso se había expresado ya en el FCS 2005, cuando el actor Fredy De La Cruz cedió su casa (La Noche de Villa) para las actividades de ContraNaturas, teniendo que negociar con su familia (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019).

En el FCS 2006, además de las performances con Las Tupis, el Colectivo ContraNaturas organizó la segunda edición de “Noches de Placer”, esta vez en el auditorio de la Federación Popular de Mujeres de Villa El Salvador (FEPOMUVES)¹⁶³, en donde instalaron un toldo de aproximadamente cinco por cinco metros para realizar los conversatorios.

En la parte exterior como en la interior del toldo se colocó una banderola con la imagen de La Tupi, elaboradas digitalmente por Vargas. La única diferencia entre ambas era el texto de la parte superior; en la externa se leía: “Tu comodidad es mi silencio”, en tanto la otra rezaba: “Buses!! Te pueden desaparecer”¹⁶⁴.

Sobre una superficie blanca encerrada en un fino recuadro a modo de marco, el retrato en busto de La Tupi se recorta encima de una bandera nacional semi desgarrada. A la izquierda, junto a ella, las piernas de una travesti con mallas ensangrentadas, asunto que alude a la violencia transfóbica, en sutil diálogo con el rojo de la bandera del Perú.

Se trata de una composición sencilla, donde el rojo es el único color existente empleado para destacar detalles que el artista desea resaltar, como lo es la femenina boca de la retratada a modo de sensual botón, así como dos líneas finas horizontales en el torso masculino desnudo, las cuales generan una superficie amplia dedicada al corazón, en este caso presentado como la milagrosa imagen religiosa del Sagrado Corazón de Jesús, silueteado en rojo, pero atado con gruesas sogas a modo de represión. Este desarrollo parco en el colorido da sobriedad a la obra solucionada con diversas tonalidades de grises y finos pormenores en negro. Sutiles sogas blancas terminan de atar el cuerpo, vinculando la imagen sagrada también con la práctica sexual del *bondage*.

¹⁶³ La Federación Popular de Mujeres de Villa El Salvador fue una importante organización en la historia política del distrito. Como presidenta de ella estuvo María Elena Moyano durante dos periodos (1984 y 1988) quien, con posterioridad había sido teniente alcaldesa, en 1989, de Villa El Salvador; militante de izquierda, fue asesinada en 1992 por un comando de Sendero Luminoso. Frente al local de la FEPOMUVES, ubicado en el cruce de las avenidas Los Álamos y José Carlos Mariátegui, existe un monumento a la memoria de María Elena Moyano, espacio en el cual finalizaban los pasacalles inaugurales del Foro de la Cultura Solidaria.

¹⁶⁴ Para la comunidad TLGBI la palabra “buses” puede significar peligro o disimular la identidad TLGBI, significado que varía según la situación o contexto,

En el ángulo inferior derecho, el escudo del Perú parodia las comunicaciones oficiales del Estado. En la parte baja de la banderola, bajo el recuadro, están planteadas las preguntas: “¿Quién me persigue? ¿De qué nos escondemos? ¿Quién nos maltrata en hospitales y escuelas? ¿Por qué no podemos caminar en la calle como todos los demás?”, seguido de la web y el correo electrónico del Colectivo ContraNaturas.



Imágenes 31 y 32: Banderolas diseñadas por Javi Vargas en el exterior e interior de la FEPOMUVES, instaladas durante eventos del Colectivo ContraNaturas en el Foro de la Cultura Solidaria 2006. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).

En algunas ocasiones, surgieron tensiones sobre aspectos de la autoría de La Tupi. Al respecto, Javi Vargas comenta:

Sí hubo un problema, no con Las Tupis porque las hicimos colectivamente. [...] El problema surgió porque en algún momento, el Colectivo ContraNaturas, cuando yo no estaba claramente dentro de él, comienza a presentar el proyecto en distintos espacios y yo reclamé que hay un referente y un trabajo gráfico previo. Muchos miembros del colectivo no lo aceptaron y dijeron que esto había sido el inicio. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Jossy Cárdenas relaciona la tensión generada con el peso que tiene la autoría en el mundo del arte:

Obviamente Javi era el autor de la imagen pero recuerdo que cuando hicimos la banderola para lo de Bagua, Javi quería poner su nombre como autor, pero nosotros le decíamos “pero si es del colectivo” y tuvimos ciertos encuentros con Javi porque en la performance del Pasibus Javi dijo que era lo de los

Aguaitones¹⁶⁵. Hubo una tensión porque para nosotros era más lo colectivo, es como un manifiesto que no lo firmaba Paul sino el colectivo, si bien es cierto que de La Tupi, Javi es el autor y de toda la imagen gráfica, el concepto como Tupi si era colectivo y si él tenía la necesidad de colocar su nombre puede ser porque él era el artista. (J. Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019)

Junior Matamoros señala que había otros referentes desde la reflexión política:

No solo a partir de ese incidente sale la propuesta de La Tupi sino también para apropiarse, con los movimientos sociales, del trabajo revolucionario de Túpac Amaru. [...] No necesariamente la imagen de Javi es el referente principal, es y no es, hablábamos de cuestionar estos espacios anticapitalistas de izquierda, de una identidad política, que no debería ser solo una imagen en banner o papel sino utilizar nuestros cuerpos. (J. Matamoros, comunicación personal, 27 de octubre de 2019)

La tensión nunca llegó a solucionarse. Comenta Vargas: “Creo que nunca se arregló del todo. Nosotros nos volvimos a acercar porque era necesario estar juntos pero nunca llegó a conversarse del todo” (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Jaime Ramos recuerda que esta tensión tuvo dos momentos, una en 2006 y otra después de seis o siete años (J. Ramos, comunicación personal, 29 de octubre de 2019).

Aunque ningún integrante del colectivo lo menciona, este desencuentro podría explicar que no se haya encontrado registro de La Tupi en el FCS 2007, a pesar de que el Colectivo ContraNaturas participaba como organizador. El 15 de noviembre de 2006, un mes después del FCS, el Colectivo ContraNaturas enviaba la propuesta de intervención urbana titulada “Las Tupis, de la milenaria revolución a la revolución de nuestro milenio, la sexualidad” a la organización del evento “Festejo Quito Milenario – Quito Raymi”, a realizarse en Ecuador. Se describe la actividad de la siguiente manera:

Las Tupis intervienen en espacios donde la gente circula. Con el himno peruano y una bandera con información sobre asesinatos y crímenes de odio, levantan letreros donde se leen los insultos del cual somos víctimas las personas no heterosexuales. Luego las Tupis destruyen esos letreros y finalmente damos pas

¹⁶⁵ El *Pasibus* era un dispositivo para intervenir en el espacio público, sobre todo en manifestaciones como la Marcha del Orgullo. Fue construido con cajas de cartón y pintura látex, a manera de un dragón chino en forma de bus, las personas le daban movimiento al meterse dentro del artefacto. El colectivo Aguaitones habían realizado una propuesta similar llamada *Micro de la Democracia* (2000) para manifestarse contra la dictadura fujimorista.

a la reivindicación desde el show y con música de fondo característico de las discotecas de ambiente (para gays, lesbianas y trans), entregamos información sobre la situación de discriminación que padecen las personas gays, lesbianas y trans en el país. (Cárdenas, 2019)

Vargas no recuerda haber sido partícipe de esta propuesta. A pesar de esta tensión interna, las exintegrantes del Colectivo Contranaturas entrevistadas continúan una relación de cariño y amistad en la actualidad. A la distancia de los años, resultan más valorables los momentos de complicidad y afecto, antes que los desencuentros. El consenso se expresó en 2014, cuando Paul Flores participa en un evento sobre activismos¹⁶⁶ y comparte la experiencia del Colectivo ContraNaturas en el FCS:

La experiencia que voy a compartir es en un espacio concreto que es un espacio de diálogo entre movimientos que es el Foro de la Cultura Solidaria, luego voy a plantear este cuestionamiento de cómo entender la identidad política de izquierda o anticapitalista en este espacio concreto a partir de una imposición heteronormativa masculina. Luego reflexionar como a partir de esta experiencia se va logrando posicionar la agenda de la no discriminación y la memoria TLGB. (Matamoros, s.f., 0:40)

Flores realiza una reflexión interesante sobre las prácticas artísticas relacionadas con los proyectos emancipatorios:

En el colectivo siempre tuvimos este dilema de saber cuan artistas somos y cuan artistas no somos. Siempre hubo esta especie de dispositivo para ver quién nos legitima y quién legitima el quehacer desde el arte. Eso siempre fue una constante porque el espacio del Foro de la Cultura estuvo predominantemente dirigido por artistas pero artistas que creo, estaban reflexionando también su posición en este contexto político. Atrevernos a hacer esto fue muy importante para dialogar con ellos, con un grupo de actores políticos que desde el arte también estaban enunciándose. (Matamoros, s.f., 23:03)

Flores cierra su intervención mostrando el registro de la performance de Las Tupis, realizada en 2009 durante la muestra individual de Javi Vargas en la Alianza Francesa de

¹⁶⁶ Laboratorio 03: Seminario acción/cuerpo/espacio. Ciclo: miradas al arte performativo. Mesas de debate, conversatorios. Organizado por El Galpón Espacio y la ENSABAP, realizado en el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico, el 14 de marzo de 2014.

Miraflores. Presenta el vídeo reconociendo el antecedente de la propuesta escénica en el trabajo de Vargas:

Lo que vamos a ver es la intervención en la exposición de Javier Vargas Sotomayor, artista visual que formó parte del Colectivo ContraNaturas y fue con él, este encuentro y este diálogo. Él venía de la experiencia de xx-túpacs, ya estaba trabajando este tema de Túpac Amaru y cómo feminizarlo y tuvimos un feliz encuentro porque empezó a interpelarnos entre todas estas disciplinas y quehaceres de la política y el arte. Vamos a ver la propuesta de Las Tupis dentro de la propuesta de *La falsificación de las Túpacacs*, que es la propuesta de Javi mismo pero que él nos pide que intervengamos como parte de la muestra. (Matamoros, s.f., 24:00)

3.4.4 La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria 2009

Para el Foro de la Cultura Solidaria 2009, el Colectivo ContraNaturas presentó una nueva versión de la performance con Las Tupis. Javi Vargas recuerda el proceso así:

Los ContraNaturas nos reunimos para construir un guion. A veces no nos poníamos de acuerdo. Yo tenía la idea de que sea más una intervención y no en clave de interpretación escénica y como Jossie Cárdenas tenía formación teatral, quería algo más teatral. En lo que estábamos de acuerdo era en abordar el tema de la violencia contra las personas trans en lo cotidiano, también la ausencia de políticas públicas para que tengan un mínimo de vida digna: trabajo, comida. Al final hicimos una mezcla. (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

La acción tuvo lugar en el Teatro Vichama, interviniendo en el evento “Acción política desde la tierra y la libertad. Una mirada desde el arte”¹⁶⁷, organizado por activistas que estaban formando el partido político Tierra y Libertad (TYL). Según el programa, el Colectivo ContraNaturas realizaría la performance *Interferencias Tupis* como una acción aparte; el evento de TYL era a 16:50 y la performance a 17:00.

Jossy Cárdenas recuerda que la aparición de Las Tupis en el evento partidario, fue algo sorpresivo: “No tenían idea de lo que íbamos a hacer en la performance. Ya Cesítar¹⁶⁸ era súper íntimo amigo, nos abrieron la puerta, teníamos un espacio para que se vistan” (J.

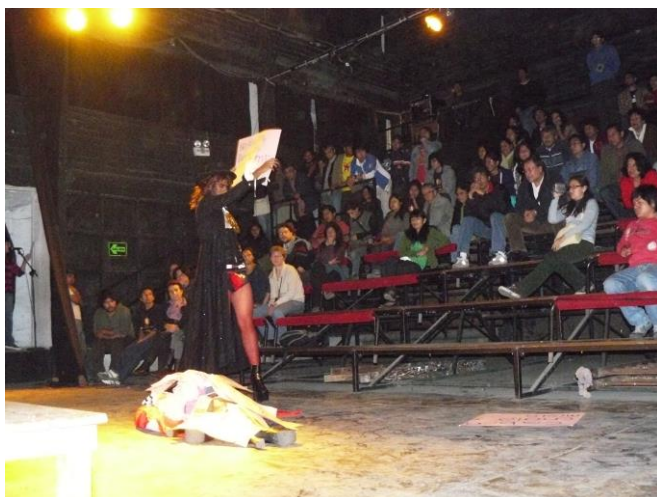
¹⁶⁷ Se realizó el sábado 31 de octubre. Los ponentes del evento de TYL fueron: Marco Arana, Jorge Millones, Álvaro Campana, Susana Ilizarbe y Marisa Remy.

¹⁶⁸ Se refiere a César Escuza.

Cárdenas, comunicación personal, 15 de noviembre de 2019). A César Escuza, como director del teatro, no le pareció mal que el Colectivo realice la performance dentro del evento de TYL, ya que no se podía tener un líder de izquierda homofóbico, además era una actividad artística agendada (C. Escuza, comunicación personal, 16 de noviembre de 2019). Para Mauricio Delgado¹⁶⁹, asistente del evento, la idea era interpelar a Marco Arana, ya que era un ex sacerdote y se asumía que podía tener posiciones conservadoras con respecto a los derechos sexuales y reproductivos (M. Delgado, comunicación personal, 28 de setiembre de 2021).

La performance fue una variante de la presentada en el FCS 2006, en esta oportunidad se realizó en el escenario del teatro. Sonaba el Himno Nacional y la canción *Todos me miran* de Gloria Trevi. Una Tupi caía muerta y las otras la cubrían con periódicos, como referencia a los crímenes de odio. Se leyó el poema *Canto coral a Túpac Amaru* y se levantaron carteles con frases homofóbicas (J. Vargas, comunicación personal, 27 de setiembre de 2019). Quienes encarnaron a Las Tupis esta vez, fueron: Jaime Ramos, Rafael Alarcón y Joshua Gálvez-Durand (J. Vargas, comunicación personal, 16 de agosto de 2020).

¹⁶⁹ Artista visual. Fue parte de la Brigada Muralista y del Museo Itinerante Arte por la Memoria, además militante de Tierra y Libertad.



Imágenes 33, 34 y 35: Performance de Las Tupis en el VI Foro de la Cultura Solidaria 2009. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).

En actividades previas a la semana del FCS, La Tupi ya se había hecho presente en Villa El Salvador. El 12 de septiembre de 2009, se realizó un mural comunitario sobre una de

las paredes exteriores del Estadio Iván Elías¹⁷⁰. En la jornada artística estuvieron presentes los colectivos ContraNaturas, Ambre y La Sucia, así como activistas varias y la Brigada Muralista a cargo de la dinámica participativa¹⁷¹. El ambiente fue festivo, animado con música mientras se compartían cervezas (M. Delgado, comunicación personal, 28 de setiembre de 2021).

El extremo izquierdo del citado mural muestra un retrato de La Tupi en gran formato, elegantemente ataviada, con saco y sombrero negro sobre su larga cabellera castaña-ceniza. Su edad madura no la limita para lucir un maquillaje excesivo en colorido, donde resaltan los párpados con sombras rosadas y verdes enmarcados con grandes cejas angulosas; así como labios de intenso rojo delineados con blanco. Con gesto serio, La Tupi observa al espectador, a modo de enseñar la colorida escena iniciada con dos flores que envuelven a la joven de polo rojo que dirige su mirada a la frase encima de ella: “Generando cambio”. Entre los rayos inferiores del gran sol con rostro humano que ocupa el centro del mural, se lee: “Por el pan y la belleza”, además de la dirección de la página web del Foro de la Cultura Solidaria, junto a un adolescente que, con el puño en alto — símbolo iconográfico de las luchas sociales— sostiene un pincel como arma de lucha del que salpican gotas de pintura. La composición es finalizada en el extremo derecho con la frase “Ven al foro”, bajo la cual se encuentra una paloma enmarcada entre una margarita, una estrella, cuatro flores de la cantuta, hojas de coca y una mano que saluda, mano que corresponde al personaje de perfil que cierra la obra, el cual podría recordar al gran Amauta, José Carlos Mariátegui.

¹⁷⁰ Ubicado en la avenida Los Álamos, junto al del local de la FEPOMUVES.

¹⁷¹ Javi Vargas y el Colectivo ContraNaturas trabajarían nuevamente con la Brigada Muralista realizando murales en el Centro Cultural el Averno, como parte del evento “Quilca Trans” (2010) y en el local del Movimiento Homosexual de Lima (2011).



Imágenes 36, 37 y 38: Mural de convocatoria al Foro de la Cultura Solidaria 2009, realizado en el Estadio Iván Elías de Villa El Salvador. Participaron el Colectivo ContraNaturas, Ambre, La Sucia, la Brigada Muralista y activistas del FCS. 2009. Fuente: Archivo Milton Miranda.

Aunque La Tupi fue elaborada en su totalidad por Javi Vargas y el Colectivo ContraNaturas, el resto del mural fue el resultado de un proceso de vorágine colectiva. Sin boceto previo, las ideas surgidas espontáneamente, eran plasmadas en imágenes ubicadas en una composición desordenada donde a simple vista se percibe la mano de distintas personas (Mauricio Delgado, comunicación personal, 28 de setiembre de 2021)¹⁷².

¹⁷² Por la importancia del proceso, Delgado considera que el mural comunitario está más cercano a la performance que a una pieza de arte bidimensional. (M. Delgado, comunicación personal, 28 de setiembre de 2021). La Brigada Muralista ilustró su metodología para el mural comunitario en *Instrucciones para cambiar el mundo pintando* (2014).

En el vídeo de Ramiro García¹⁷³ que registra la actividad, mientras Junior Matamoros enseña el afiche de la muestra individual de Javi Vargas en la Alianza Francesa, el artista declara:

Estamos aquí con las ContraNaturas iniciando el proceso de muralización. Es una propuesta nueva porque en los murales de Lima no hay el tema de la diversidad sexual¹⁷⁴, entonces estamos planteando el personaje de La Tupi, un Túpac Amaru travesti y vamos a ver qué tal nos va y cómo es la interacción con el público. Va a quedar bien maricona. (García, s.f., 3:50)

Javi Vargas y el Colectivo ContraNaturas participan también en la exposición de artes visuales del FCS, organizada por el Museo Itinerante Arte por la Memoria¹⁷⁵ en el Teatro Vichama. Se expone la banderola con el tema del Baguazo, de la cual hemos hablado anteriormente. Así mismo, realizan una instalación *Sin título*, la cual mostraba dos obras digitales de Javi Vargas, una silla derribada y pedazos de ladrillos rotos. Una de las obras digitales reproducía la misma imagen que se ubicó en la fachada de la FEMOMUVES durante el FCS 2006, ahora en un formato más pequeño. La ubicación de esta obra daba la sensación de haber estado amarrada con sogas a la silla antes de ser derribada. El segundo diseño mostraba fotomontajes de dibujos de Tom de Finlandia con la cabeza de La Tupi, en distintas escenas de sexo clandestino; los personajes se organizaban sobre un fondo rojo y blanco, que aludía a la bandera peruana¹⁷⁶. Este segundo diseño fue colocado sobre pedazos de ladrillos. Ambas imágenes se presentaron forradas con plástico de protección transparente. Además, con cinta adhesiva se delineó el contorno del conjunto de objetos, dando la sensación de estar frente a la escena de un crimen por investigar. El concepto de esta instalación surgió en el mismo momento del montaje de la exposición y se usaron materiales que tenían disponibles (J. Vargas, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

¹⁷³ Se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=gUCE8AxGx3k>

¹⁷⁴ Posiblemente, se trata del primer mural que aborda el tema de la diversidad sexual en Lima.

¹⁷⁵ Más información en arteporlamemoria.wordpress.com

¹⁷⁶ Lamentablemente la obra y la matriz digital se han perdido (J. Vargas, comunicación personal, 30 de setiembre de 2021).



Imagen 39: Banderola diseñada por Javi Vargas como parte del Colectivo ContraNaturas, para Marcha del Orgullo 2009. Expuesta en el Teatro Vichama, durante el Foro de la Cultura Solidaria 2009. Fuente: Archivo Colectivo ContraNaturas (Paul Flores).



Imágenes 40 y 41: *Sin título*. Javi Vargas y el Colectivo ContraNaturas. Instalación realizada durante el Foro de la Cultura Solidaria 2009. Fuente: Archivo Jorge Miyagui.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos analizado a La Tupi, una Túpac Amaru travesti, como caso de disidencia sexual y trasgresión simbólica. La Tupi aparece en el Foro de la Cultura Solidaria 2005 y se hace presente también en las ediciones 2006 y 2009. Hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. Los conceptos cerrados resultan insuficientes para sintetizar la enorme diversidad de prácticas artísticas. Para categorizar como arte casos de arte crítico contemporáneo como La Tupi, cuyo proceso ha estado involucrado con experiencias de activismo y arte comunitario, nos resulta la más pertinente entre las teorías revisadas, la propuesta de Arthur Danto: algo puede ser definido como arte si tiene un significado encarnado, una atmósfera de teoría que lo respalda como tal y características estilísticas.
2. Para estudiar a La Tupi como ejemplo de arte crítico, es apropiada la definición que presenta Chantal Mouffe: arte crítico es toda propuesta artística que cuestiona la hegemonía dominante. Consideramos el activismo y el arte comunitario formas de arte crítico, aunque este concepto abarca también piezas cuya incidencia solo se da en espacios tradicionales de arte. Así mismo, lo *queer*, como apropiación de lo abyecto y lo *camp*, como apropiación de las estéticas disidentes, son estrategias del arte crítico de disidencia sexual.
3. Es preferible el término “arte crítico” antes que “arte alternativo”. “Arte crítico” refiere a la incidencia política de las acciones, mientras que “arte alternativo” se presta a lecturas maniqueas con respecto al mercado, a la formación artística y a los espacios de exhibición. Así mismo, el término “arte comunitario” resulta más adecuado que “arte relacional”, pues en la teoría artística, “arte relacional” se ha usado para denominar a prácticas desplegadas dentro de los espacios tradicionales, mientras que “arte comunitario” designa propuestas desarrolladas en comunidades más plurales.
4. La revisión bibliográfica realizada para esta investigación permite observar que, en textos de Historia del Arte peruano escritos a partir del cambio de milenio, se reseñan experiencias de arte crítico producidos en Lima, desde los setenta hasta la actualidad.

Algunas de ellas pueden considerarse como ejemplos de activismo. Por otro lado, al ser el arte comunitario una nueva área de investigación, se han encontrado menos referencias e investigaciones.

5. Aunque Javi Vargas exploró la disidencia sexual y la trasgresión simbólica como estrategia artística desde sus años universitarios, las primeras experimentaciones con la imagen de Túpac Amaru travestido datan del periodo 2003-2005, cuando Javi Vargas produce el video *Brichero* y seis dibujos realizados a lápiz y acuarela, en colaboración con José Ronceros. Estas obras no fueron expuestas, la primera vez que se presenta públicamente la imagen de Túpac Amaru travestido es en el Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador 2005 para promocionar Noches de Placer, evento organizado por el Colectivo ContraNaturas.

6. La Tupi interpela la representación tradicional de héroes y heroínas nacionales; cuestiona la asociación del heroísmo con la masculinidad, la seriedad, la rudeza y la heteronormatividad. Al interpelar tradiciones simbólicas muy arraigadas en nuestra sociedad, el impacto y la trascendencia de la imagen de Túpac Amaru travestido sobrepasan el ámbito artístico, como quedó evidenciado en 2005, cuando la policía quiso retirar la imagen de La Tupi del evento Noches de Placer.

7. En la propuesta artística de Javi Vargas, travestir un personaje implica un acto de resignificación positiva, una operación simbólica queer, en el sentido que el travestismo no es tomado como denigración u ofensa. Por el contrario, Javi Vargas agrega significados positivos a personajes históricos, en su mayoría del Perú, en quienes encuentra valores a resaltar, por ejemplo: Túpac Amaru, Juan Velasco, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas.

8. La imagen de Túpac Amaru travesti trabajada por Javi Vargas se potencia en el trabajo del Colectivo ContraNaturas, quienes trabajan y presentan una serie de performances protagonizadas por Túpac Amaru travestis. El Colectivo ContraNaturas tuvo un papel fundamental en el desarrollo de La Tupi. Ella aparece como parte de una apuesta artístico-política en un contexto donde no era común este tipo de experiencias. Desde el arte y lo simbólico, permitió al Colectivo ContraNaturas, generar dinámicas de cuestionamiento, trasgresión y transformación social.

9. El Colectivo ContraNaturas consideró al Foro de la Cultura Solidaria como un espacio de disputa e interpelación hacia los compañeros activistas y militantes, considerando que, siendo el Foro de la Cultura Solidaria un espacio que buscaba la transformación social, no estaba libre de homofobia. Después del intento de censura en el Foro de la Cultura Solidaria 2005, observaron que había algo muy potente políticamente en el travestismo de Túpac Amaru y trabajaron una propuesta de performance con Túpac Amaru travestis como protagonistas.

10. Tanto Javi Vargas como otras integrantes del Colectivo ContraNaturas, entendían la heteronormatividad articulada a formas de dominación social, económica y políticas. Así buscaron articular la agenda de la diversidad sexual a otras luchas sociales; involucrándose en espacios de encuentro y diálogo, como el Foro de la Cultura Solidaria o buscando visibilizar el tema del Baguazo en la Marcha del Orgullo 2009. Así, para valorar la presencia de La Tupi en el Foro de la Cultura Solidaria, se debe tomar en cuenta las dinámicas políticas de articulación, conflicto e interpelación, en las que estuvo involucrada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J. (1997). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Coyoacán.
- Alvarado, L., Dam, P., Del Valle, A., Lerner, S., López, M., Villacorta, J. (2006). *Imaginario de Lima en Transformación 1980 – 2006*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Alvarado, M. (2014). Desenfrenados. En Salazar, X. y Olivos, F. (Eds.) *Artivismo. Cambio Social y Activismo Cultural. Seminario de Debate (20-21 de marzo de 2012)* (pp. 34-42). Lima: Instituto de Estudios de Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano, Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Amigo, R. Badawi, H., Biczel, D., Carvajal, F., Colombino, L., Cristi, N., Davis, F. *et al.* (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ballón, A. (2018). Por una resemantización decolonial del rojo. En Radulescu, M., Tamani, M. (eds.) *Investigaciones en Arte y Diseño Tomo 2* (pp. 196-219). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez, O. [orestes.bermudez] (29 de junio de 2020). Poéticos-políticos y vitales. Recuerdo que llegue al Foro de la Cultura Solidaria buscando un lugar donde el arte y la [Publicación de estado]. <https://www.facebook.com/orestes.bermudez/posts/10158463846977200>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brigada Muralista (2014). *Instrucciones para cambiar el mundo pintando*. Recuperado de: <https://issuu.com/mauriciodelgado77/docs/instruccionesbm2>
- Buntinx, G., Vich, V. (eds.) (2010). *Cantuta. Cieneguilla – 27 junio 1995*. Lima: Micromuseo (Al fondo hay sitio), Instituto de Estudios Peruanos.

- Buntinx, G. (2019). *Teodicea: Agonías de Dios en el arte de Ángel Valdez (1983 – 2019)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Burela, M. (16 de julio a 14 de agosto 2009). *La falsificación de las Túpac. Estrategias camp-queer*. Lima: Galería L'Imaginaire, Alliance Française.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campuzano, G. (2007). *Museo Travesti del Perú*. Lima: Giuseppe Campuzano.
- Cárdenas, J. (2019). *RV: [contranaturas] Propuesta para Quito Milenario*. [Correo electrónico]
- Carrillo, C., Vásquez, Ch., Rodríguez, H., Miyagui, J., Denegri, C., Daza, M.,... (2009). Mesa Redonda Cultura y Política en el Perú: Sobre Resistencias, alternativas y Transformación Social. En Hoetmer, R. (coord.) *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y Movimientos Sociales*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global, pp. 273 – 304.
- Carvajal, F. (enero - junio 2014). Políticas de la infección. *Errata (12)*, pp. 48-71.
- Castrillón, G. (2014). *Tensiones generacionales*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Castro, D. (27 de julio de 2010). Perú: Defensa de la imagen de Túpac Amaru [Mensaje en un Blog]. Mariátegui, la revista de las ideas. Recuperado de: <https://mariategui.blogspot.com/2010/07/peru-defensa-de-la-imagen-de-tupac.html>
- Ccoyllo, I. (2017). *Nadie sale vivo de aquí. Herbert Rodríguez. Cuatro décadas de insolencia visual 1979 – 2016*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Ccoyllo, I., Villacorta, J. (2019). *Inteligencia Salvaje. La contraesfera pública 1979 - 2019*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Chueca, J. G. (27 de julio de 1997). Cultura Kontracultura. *El Comercio*, mundo joven (G), p. 1.
- Colectivo ContraNaturas (3 de diciembre de 2008). ContraNaturas en el Foro Social América - Guatemala [Mensaje en un Blog]. Colectivo ContraNaturas. Recuperado de: <http://colectivocontranaturas.blogspot.com/2008/12/contranaturas-en-el-foro-social-amrica.html>
- Colectivo ContraNaturas (30 de junio de 2009). Unidas contra el odio. Por mis tacos, mi tierra y mi agua. Por el orgullo en la diversidad, en la solidaridad y la resistencia, jamás podrán callarnos [Mensaje en un Blog]. Colectivo ContraNaturas. Recuperado de: <http://colectivoContraNaturas.blogspot.com/2009/06/pronunciamiento.html>

- Colectivo ContraNaturas (10 de agosto de 2009). Rechazo frente al acto de censura que ha sufrido la exposición “La falsificación de las Túpac” [Mensaje en un Blog]. Colectivo ContraNaturas. Recuperado de: <http://colectivoContraNaturas.blogspot.com/2009/08/>
- Danto, A. (2013). *El mundo del arte*. Recuperado de: https://www.academia.edu/29111709/El_mundo_del_arte_A._Danto_
- Danto, A. (2015). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Daza, M., Hoetmer, R., Vargas, V. (eds.) (2012). *Crisis y Movimientos Sociales en Nuestra América: cuerpos, territorios e imaginarios en disputa*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global.
- De la Puente, R. [Jorge Miyagui] (2019a, 23 de noviembre). I Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador 2004. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MX1s1hYadEc&t=28s>
- De la Puente, R. [Jorge Miyagui] (2019b, 24 de noviembre). II Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador 2005. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IEjJruqa0eM>
- De la Puente, R. [Jorge Miyagui] (2019c, 25 de noviembre). III Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador 2006. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://youtu.be/as59K734RNM>
- Del Valle, A. (29 de octubre a 6 de diciembre 2015). *Zona ciega: Aproximaciones a la vanguardia del Perú (1975-1979)*. Lima, Perú: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Delgado, M. (2016). Luchas estéticas. Los límites del activismo. En: *III Encuentro mil formas de mirar y hacer: Artes y movimientos sociales*. (pp. 6-13). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Vicerrectorado de Cultura y Compromiso Social de la Universidad Pablo de Olavide
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Diéguez, A., Guardiola, M. (1998). *Reflexiones sobre el concepto de Comunidad. De lo comunitario a lo local. De lo local, a la mancomunidad*. Recuperado de: <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/pela/pl-000215.pdf>
- Douglas, E. (1998). The Colonial Self: Homosexuality and Mestizaje in the Art of Nahum B. Zenil. *Art Journal*, Vol. 53, No 3, pp. 14-21.
- Flores, P. (2004). *Manifiesto: otras Poses Son Posibles*. [Correo electrónico]
- Foro de la Cultura Solidaria (10 de agosto de 2007). HEMOS DICHO BASTA. [Mensaje en un Blog]. Foro de la Cultura Solidaria. Recuperado de: <http://forodelaculturasolidaria.blogspot.com/2007/08/hemos-dicho-basta.html>

- Foro de la Cultura Solidaria (13 de agosto de 2007). Convocatoria. [Mensaje en un Blog]. Foro de la Cultura Solidaria. Recuperado de: <http://forodelaculturasolidaria.blogspot.com/2007/08/convocatoria.html>
- Foro de la Cultura Solidaria (21 de octubre de 2007). Nota de prensa [Mensaje en un Blog]. Foro de la Cultura Solidaria. Recuperado de: <http://forodelaculturasolidaria.blogspot.com/2007/10/nota-de-prensa.html>
- Foro de la Cultura Solidaria (1 de septiembre de 2009). Lanzamiento 2009 [Mensaje en un Blog]. Foro de la Cultura Solidaria. Recuperado de: <http://forodelaculturasolidaria.blogspot.com/2009/09/lanzamiento-2009.html>
- Freeland, C. (2003). *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cátedra.
- Furió, V. (2012). *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- García, R. (setiembre-diciembre 2007). *El Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador en marcha*. Quehacer 168, pp. 83-85.
- García, R. [Ramiro García] (s.f.) Murales Foro Cultura Solidaria - Villa El Salvador 2009. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gUCE8AxGx3k>
- Giunta, A., Pérez, A. (Eds.) (2016). *Verboamérica. Colección MALBA*. Buenos Aires: MALBA.
- Gombrich, E. (2016). *La Historia del Arte*. China: Phaidon.
- Gompertz, W. (2016). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. México: Penguin Random House.
- González, J., Lerner, S., Crivelli, J., Giunta, A. (2018). *Memorias del subdesarrollo. Arte y giro descolonial en América Latina, 1960-1985*. San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego.
- Grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual (2014). *Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte*. Recuperado de: <http://fba.unlp.edu.ar/labial/?p=239>
- Hernández, M., Villacorta, J. (2002). *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Herz, C. (2016). *Museos comunitarios desde Oaxaca*. Recuperado de: <https://www.servindi.org/actualidad-opinion/01/04/2016/museos-comunitarios-desde-oaxaca>
- Hoetmer, R. (Co.) (2009). *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y Movimientos Sociales*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global.

- Huerto, J. (2000). *Huellas de Bellas Artes: reseña histórica 1917-1999. De la docencia, la plástica y la vida institucional en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP): análisis y conclusiones*. Lima: Editora Magisterial.
- Hughes, R. (2001). *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Infante, G. (2013). *La homofobia habita Jesús María. A propósito de las políticas distritales (anti)discriminatorias*. Recuperado de: <https://lamula.pe/2013/11/17/la-homofobia-habita-jesus-maria/gioinfante/>
- Jaime, M. (2019). *Estéticas maricas. Representaciones sobre la diversidad sexual en las prácticas estéticas en Perú (2000-2015)*. (Informe de Investigación). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Jiménez, M. (2010). *La querrela del Arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kettenmann, A. (2000). *Frida Kahlo 1907-1954. Pain and Passion*. Köln: Taschen.
- Kusonoki, R., Wuffarden, L. (2014). Un retratista limeño en la era de la Independencia. En Majluf, N. (ed.). *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (pp. 34-51). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Laclau, E., Mouffe, Ch. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lama, L. (2015). El Hundimiento Del Británico. *Caretas* (2413), p. 46.
- Lauer, M. (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Leonardini, N. y Borda, P. (1996). *Diccionario iconográfico religioso peruano*. Lima: Rubicán Editores.
- Leonardini, N. (2021). *Escultura en el Perú republicano (siglos XIX – XXI)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lerner, S. (Ed.) (2013). *Arte contemporáneo. Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.
- Lerner, S. (2018). Desplazando el enfoque: el subdesarrollo y “lo popular” en la vanguardia peruana, 1967-1981. En: Gonzáles, J., Lerner, S., Crivelli, J., Giunta, A. *Memorias del subdesarrollo. Arte y giro descolonial en América Latina, 1960-1985*. (pp. 119-1133) San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego.
- Lewis, B. (director) (2009). *The Great Contemporary Art Bubble*. [Documental] Reino Unido: BBC Four.
- Lituma, L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Lima: Pakarina Ediciones.

- López Cano, R. (2011). Reseña de Marc Jiménez La querrela del Arte contemporáneo. *ETNO Revista de música y cultura* (3), pp. 36-38
- López, M., Otta, E. (Eds.) (2012) *¿Y qué si la democracia ocurre?* Lima: Delmasacá.
- López, M. (Ed.) (2014). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- López, M., Garzón, M., López, F., Saona, M. (2018). *Energías sociales / Fuerzas vitales. Natalia Iguñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- López, M., Martuccelli, E., Green, S., Mitrovic, M. (2018). *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Macera, P. (11 de septiembre de 2009). Túpac Amaru San Isido Pentecostés [Mensaje en un Blog]. Pablo Macera. Recuperado de: <http://pablomacera.blogspot.com/2009/09/tupac-amaru-san-isidro-pentecostes.html>
- Majluf, N. (2015). Manuela Tupa Amaro, Nusta. En Kusunoki, R. (ed.) *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los andes* (pp. 168-185). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Malosetti, L. (2014). Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro. En Majluf, N. (ed.) *José Gil de Castro, pintor de libertadores* (pp. 64-95). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Mariátegui, J.C. (1988). *La escena contemporánea*. Lima: Minerva.
- Martuccelli, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Matamoros, J. [junior matamoros perez] (s.f.). Ana Paula “Colectivo ContraNaturas”. [Archivo de vídeo] Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=b-y3sWa_jc4
- Mejía, V. (2018). Espacio Público: Imagen, representación y disputa. En: Servat, A., Miro-Quesada, C., Cáceres, R., Muro, L. (Eds.) *Un siglo de arte desde la escuela nacional. Las exposiciones*. (pp. 53-68) Lima: Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Mitrovic, M. (2017). El arte contemporáneo y “lo social”. Apuntes sobre una investigación en curso. En: Radulescu, M., Tamani, M., Purizaga, G. (eds.) *Investigaciones en Arte y Diseño Tomo 1* (pp. 61-74). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mitrovic, M. (2019). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo PUCP, Fondo Editorial PUCP.

- Miyagui, J. (2009). Resistencias Creativas: visibilizando la disidencia. Acercamientos en torno al arte, la democracia y la transformación social. En Hoetmer, R. (coord.) *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y Movimientos Sociales* (pp. 267-272). Lima: Programa Democracia y Transformación Global.
- Miyagui, J. (2012). A simple vista no se ve. Apuntes sobre las dimensiones políticas del arte. En Daza, M., Hoetmer, R., Vargas, V (eds.) *Crisis y Movimientos Sociales en Nuestra América: cuerpos, territorios e imaginarios en disputa* (pp. 285-294). Lima: Programa Democracia y Transformación Global.
- Miyagui, J. (2018). Instituciones artísticas y arte comunitario. *Unay Runa. Revista de Ciencias Sociales* (9), pp. 297-311.
- Miyagui, J. (21 de septiembre de 2019). AGUAITONES: Reseña y archivo del Colectivo Aguitones (1998-2003) [Mensaje en un Blog]. El Sr. Miyagui contraataca. Recuperado de: <http://jorgemiyagui.blogspot.com/2019/09/aguitones-resena-y-archivo-del.html>
- Miyagui, J. (2020). La Tupi, una Túpac Amaru Travesti: disidencia sexual y transgresión simbólica en el foro de la cultura solidaria. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (10), 112-125.
- Mouffe, Ch. (2009). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Mouffe, Ch. (2014). *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Namuche, C. (20 de noviembre de 1999). Emergencia artística. Buscando un arte crítico. *La Industria* (Chiclayo), p. C4.
- Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miríada*. Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/24/59>
- Nugent, G. (2012). *El laberinto de la choledad: páginas para entender la desigualdad*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Ortner, S. (1972). *¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?* Recuperado de: <https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121sherryortner.pdf>
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social* (4 / 2009), pp. 197-211
- Patiño, A. (2017). Las Túpac: un proyecto disidente. *A+D* (5), pp. 62-71.
- PUCP. [PUCP]. (2015, 17 de noviembre). PUCP - Exposición recupera zona ciega de la vanguardia artística peruana. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4l-SoGoy4K0>

- Programa Democracia y Transformación Global (Ed.) (26 a 28 de mayo de 2010). *Arte en Movimiento. Encuentro de Saberes y Movimientos: Entre las Crisis y Otros Mundos Posibles*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global.
- Quijano, A. (2014). Dominación y cultura (notas sobre el problema de la participación cultural) En: CLACSO (Ed.) *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 667-690). Buenos Aires: CLACSO.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rauch, A. (2000). Neoclasicismo y romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones. En Toman, R. (ed.), *Neoclasicismo y romanticismo* (pp. 318-479). Colonia: Konemann.
- Red de Museos Comunitarios de América (2020). ¿Qué es un museo comunitario? [Mensaje en un Blog]. Red de Museos Comunitarios de América. Recuperado de: <https://www.museoscomunitarios.org/que-es>
- Rodríguez, H. (2014). Historia de los esfuerzos por el cambio social, Huayco, Subtes, Bestias, Arte Vida, El Averno. En Salazar, X. y Olivos, F. (Eds.) *Artivismo. Cambio Social y Activismo Cultural. Seminario de Debate (20-21 de marzo de 2012)* (pp. 34-42). Lima: Instituto de Estudios de Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano, Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Rodríguez, H. (4 de julio de 2016). Arte, ¿para qué?, exposición-manifiesto [Mensaje en un Blog]. Controversiarte. Recuperado de: http://controversiarte.blogspot.com/2016/07/arte-para-que-exposicion-manifiesto_85.html
- Rosales, J. (2015). *Heroica nación. Las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en materiales escolares* (tesis de Maestría en Antropología Visual). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Ruiz Di Giovanni, J. (2016). Abrir espacio y otras prácticas a caballo entre el arte y el activismo. En: *III Encuentro mil formas de mirar y hacer: Artes y movimientos sociales*. (pp. 44-49). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Vicerrectorado de Cultura y Compromiso Social de la Universidad Pablo de Olavide
- Saavedra, D. [dieguismo85] (s.f.). Pasacalle Foro de la Cultura Solidaria 2007. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oNhEbbog7EA>
- Salazar, X. y Olivos, F. (Eds.) (2014). *Artivismo. Cambio Social y Activismo Cultural. Seminario de Debate (20-21 de marzo de 2012)*. Lima: Instituto de Estudios de Salud, Sexualidad y Desarrollo Humano, Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Sánchez, M. (2018). Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes. En: Servat, A., Miro-Quesada, C., Cáceres, R., Muro, L. (Eds.) *Un siglo de arte desde la escuela nacional. Las exposiciones* (pp. 37-51). Lima: Escuela

- Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Servat, A., Miro-Quesada, C., Cáceres, R., Muro, L. (Eds.) (2018). *Un siglo de arte desde la escuela nacional. Las exposiciones*. Lima: Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tarazona, E., López, M. (2009). Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970. *Mana tukukuq Illapa* (6), pp. 73-86.
- Thompson, D. (2015). *La súper modelo y la caja de brillo*. Barcelona: Ariel.
- TV Perú [Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes del Perú] (2018, 26 de octubre). TV Perú 7.3 cubrió "Del individuo al ser social: Colectividades artísticas desde Bellas Artes. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=OVLmy-pqBow>
- Turino, C. (2013). *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Buenos Aires: RGC libros.
- Vargas, J. (marzo de 2018). Bio [Mensaje en un Blog]. Javi Vargas Sotomayor. Recuperado de: <https://javivargas.blogspot.com/2018/03/bio.html>
- Vargas Llosa, M. (21 de septiembre de 1997). Caca de elefante [Mensaje en un Blog]. El País. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1997/09/21/opinion/874792810_850215.html
- Vásquez, Ch. (2005). *Los procesos de producción artística*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Vélez, P. (2015). Mundo del arte y ontología del arte. *PhilArchive*. Recuperado de: <https://philarchive.org/archive/VELMDA-2>
- Villacorta, J. (1996). De Dadá a La Cantuta. *Revista QueHacer* (102), p. 94-105.
- Villacorta, J., Trivelli, C. (2004a). La plástica peruana en conmoción. En: Orbis Ventures (ed.) *Enciclopedia temática del Perú. Tomo XV*. Lima: El Comercio.
- Villacorta, J., Trivelli, C. (2004b). Entre el desconcierto y la madurez. En: Orbis Ventures (ed.) *Enciclopedia temática del Perú. Tomo XV*. Lima: El Comercio.
- Viza, N. (2017). *Arte comunitario como elemento de sanación social* (tesis de Maestría en Estudios de la Cultura). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Walker, C. (2015). *La rebelión de Tupac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Wallerstein, I. (2004). *La esperanza venció al miedo: Alternativas al nuevo orden capitalista*. Lima, Perú: Movimiento Raíz.

ENTREVISTAS

- Bermúdez, O. (2019). Artista visual y arte-educador. Lima, 18 de marzo.
- Cárdenas, J. (2019). Comunicadora social y artista escénica. Lima, 15 de noviembre.
- Delgado, K. (2020). Artista visual. Lima - Chiclayo, 16 de junio.
- Delgado, M. (2021). Artista visual. Lima, 28 de setiembre.
- Escuza, C. (2019). Director de teatro. Lima, 16 de noviembre.
- García, R. (2019). Jefe del Programa Urbano de desco. Lima, 13 octubre.
- Matamoros, J. (2019). Ex integrante del Colectivo ContraNaturas. Lima - Piura, 27 de octubre.
- Ramos, J. (2019). Ex integrante del Colectivo ContraNaturas. Lima, 29 de octubre.
- Rodríguez, H. (2019). Artista visual. Lima, 15 de febrero.
- Rodríguez, M. (2019). Sociólogo y docente. Lima - Paris, 4 de diciembre.
- Valdizán, G. (2019). Artista visual, sociólogo y gestor cultural. Lima, 26 de febrero.
- Vargas, J. (2019). Artista visual. Lima, 27 de septiembre y 2 de diciembre.
- Vargas, J. (2020). Artista visual. Lima, 27 de junio y 2 de julio.
- Vargas, J. (2021). Artista visual. Lima, 20 de agosto y 30 de setiembre.
- Vigil, E. (2020). Productora de eventos y publicidad BTL. Lima, 2 de julio.
- Yllia, M. (2019). Historiadora del arte y museóloga. Lima, 20 de septiembre.