

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

“Yo misma soy”

Enunciar desde el cuerpo en la serie Cadáveres (2004-2012) de Kukuli Velarde

Katherine de la Cruz Castro

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Katherine De la Cruz Castro, autora del trabajo intitulado “‘Yo misma soy’. Enunciar desde el cuerpo en la serie *Cadáveres* (2004-2012) de Kukuli Velarde”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

28 de enero de 2022

Firma: _____

Resumen

Este trabajo de investigación analiza las representaciones del cuerpo en la serie *Cadáveres* (2004-2012) de la artista peruana Kukuli Velarde. Si bien la serie está conformada por 19 pinturas que constituyen relatos propios que surgen de la experiencia personal de la artista, observé que en ellas es constante el debate sobre las implicancias de habitar un cuerpo “femenino” y “no-blanco”. Por lo que en esta tesis se analizó aquello que enuncian las representaciones del cuerpo en dicha serie con relación al sexo, género y raza. Se indagó cómo las obras que conforman *Cadáveres* interpelan los mandatos sociales y las regulaciones que se han impuesto sobre los cuerpos femeninos no-blancos, que pretenden naturalizar para ellos una posición en el mundo de inferioridad, un espacio mediado por la vulnerabilidad y la violencia. En ese sentido, se examinó también cómo la artista interviene y confronta imágenes representativas del arte Occidental, así como la iconografía del arte colonial, que han contribuido a propagar dichos mandatos, y las re-significa al introducir su cuerpo en ellas, a través del desafío, no exento de humor.

Además, se propuso que la artista produce *Cadáveres* desde un lugar situado, en tanto artista latinoamericana viviendo en EE.UU. y desde su experiencia corporal y de identidad como mujer, mestiza, de cuarenta años de edad. En este sentido, se entendió el lugar de enunciación, en diálogo con Mignolo (2015), como el espacio epistémico desde el cual la artista enuncia, constituido por los legados culturales que tiene, por el territorio desde donde estos emergen, así como desde la corporalidad que habita, que configuran la mirada y las demandas de la artista, un lugar desde donde produce su obra.

Palabras clave: pintura, cuerpo femenino, cuerpo no blanco, género, raza, lugar de enunciación, experiencia vivida

A Renee Castro Chihuala,
por ser mi primera maestra,
por despertar en mí el amor por las historias,
por los hermosos recuerdos que tengo
de nosotras leyendo juntas, estudiando juntas,
y por su enorme fortaleza
con la que me inspira constantemente.

Agradecimientos

A Margarita, a Carlos y a Vilma, por ser mi familia y por todo su apoyo constante y generoso a lo largo de estos años.

A Kukuli Velarde, porque su trabajo movilizó en mí sentires y preguntas que me llevaron a plantear esta tesis.

A Álex Schlenker, por la tutoría, por alentar este trabajo desde el primer momento y por ayudarme a terminarlo.

A Martín Jaime, por sus comentarios a este texto, por su amistad.

A Paulo Inocente, por ser mi compañero y por sostenerme durante todo este proceso, por darme la fuerza que necesitaba y por alentarme a diario.

A les amigas de la UASB, por enseñarme la importancia del sentir-pensar en la escritura, sigo aprendiendo.

A Cynthia, a Jesús, a Luis y a les amigas de siempre, que me han escuchado hablar de esta tesis tantas veces, gracias por su invaluable apoyo.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción	17
Capítulo primero Preliminares	21
1. Cadáveres para desestabilizar el orden patriarcal y eurocéntrico en el arte	21
2. Contexto histórico, cultural y artístico	30
3. Kukuli Velarde: me and my work.....	38
Capítulo segundo “Mi cuerpo soy yo”. Representaciones del cuerpo en la serie <i>Cadáveres</i>	57
1. Ejes de lectura.....	58
1.1 Eje cuerpo, sexo y género.....	70
1.1.1 Cuerpo, belleza y canon.....	70
1.1.2 Cuerpo y maternidad	92
1.1.3 Cuerpo y erotismo	107
1.2 Eje cuerpo, raza y colonialidad.....	118
1.2.1 Cuerpo, raza y evangelización.....	118
1.2.2 Cuerpo, raza y experiencia vivida	123
Conclusiones	129
Lista de referencias.....	133

Figuras

Figura 1. <i>India pacharaca. Taciturn, abruptly violent. Enjoys rough handling, Cupisnique, Perú, 1000 BC</i> , 2007, Plunder me, baby series.	24
Figura 2. <i>Venusina</i> , Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	24
Figura 3. <i>Pin up wanna be</i> , 2005, The Cadavers series.....	28
Figura 4. <i>Oh, shit!</i> , 2005, Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, The Cadavers series.	28
Figura 5. Kukuli Velarde junto a sus padres Hernán Velarde y Alfonsina Barrionuvo, atrás la exposición de sus obras.	39
Figura 6. Kukuli Velarde con sus padres y su hermana Vida Velarde.	39
Figura 7. Dibujo de vicuñas para portadas de cuadernos peruanos, Kukuli Velarde, Ca. 1974.	40
Figura 8. <i>Puma y caballo</i> , Kukuli Velarde, 1979.	40
Figura 9. Ilustración para Conan El Bárbaro, Kukuli Velarde, Ca. 1988.	42
Figura 10. Kukuli Velarde con su obra <i>The impaled</i> , 1992, We, the colonized ones series.	44
Figura 11. Kukuli Velarde con su obra <i>In the name of the father, the son and the holy ghost, I colonize you</i> , 1992, We, the colonized ones series.....	45
Figura 12. <i>Santa Chingada: The perfect little woman</i> , 1991.....	45
Figura 13. <i>Quebrantos</i> , Isichapuitu series, 1997-2002.....	49
Figura 14. <i>Pícaro</i> , Isichapuitu series, 1997-2002.....	49
Figura 15. <i>Najallota Insolente. Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran.... Maya, México, 750 BC</i> , 2006, Plunder me, baby series.....	51
Figura 16. <i>Chola Puteadora. Grabby!! Need to be put on her place... Métale mano. Nazca phase III, Perú, AD 500</i> , 2007, Plunder me, baby series.....	51
Figura 17. <i>Yo misma soy</i> , Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, 2004, The Cadavers series.	71
Figura 18. <i>Vigilándote</i> , Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, 2004, The Cadavers series.	71
Figura 19. <i>Pin up wanna be</i> , 2005, The Cadavers series.....	77
Figura 20. <i>Venusina</i> , Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	77
Figura 21. <i>Venusina (Detalle)</i> , Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	80

Figura 22. <i>El nacimiento de Venus</i> (Detalle), Sandro Boticelli, Temple sobre lienzo, ca. 1484-1486.....	80
Figura 23. <i>Old bitch</i> , Óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.....	82
Figura 24. <i>A mi vida</i> , Óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	82
Figura 25. <i>Santa Chingada: the perfect little woman</i> , Óleo, acrílico, vinil, pan de oro sobre acero, 2004, The Cadavers series.	93
Figura 26. <i>Mater admirabilis</i> , Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	93
Figura 27. <i>Milky dreams</i> , Óleo y acrílico sobre plancha de aluminio, 2009. The Cadavers series.	97
Figura 28. <i>La pietá</i> , Óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	97
Figura 29. <i>Las mercedes de la virgen</i> , Óleo sobre plancha de aluminio, 2012, The Cadavers series.	99
Figura 30. <i>San Bernardo y la virgen</i> , Alonso Cano, 1656, Museo del Prado.....	100
Figura 31. <i>Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco</i> , Anónimo, Siglo XVIII, Museo Histórico Regional del Cuzco.....	100
Figura 32. <i>Las tentaciones de la Rosita</i> , Acrílico y óleo sobre plancha de aluminio, 2007, The Cadavers series.	107
Figura 33. <i>Love me, diosito, love me</i> , Acrílico y óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	107
Figura 34. <i>Oh shit!</i> , Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, 2005, The Cadavers series....	110
Figura 35. <i>Nakaq' archangel</i> , Óleo y tinta dorada sobre aluminio, 2006, The Cadavers series.	118
Figura 36. <i>Santiago mataindios</i> , Acrílico y óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.	118
Figura 37. <i>Superuvian</i> , Acrílico sobre plancha de aluminio, 2005, The Cadavers series. .	124

“en mí está la rebeldía encimita de mi carne”

(Anzaldúa 2016, 55)

Introducción

Este trabajo de investigación surgió inicialmente de una necesidad personal y académica por comprender cómo y por qué históricamente se han ejercido y se ejercen hasta hoy, constantemente, múltiples violencias (económica, política, simbólica y física) en diversos ámbitos, desde el oficial hasta el cotidiano, sobre los cuerpos de las mujeres y los cuerpos no-blancos en Occidente, y cómo estas se han naturalizado socialmente a tal punto que no se logra brindar eficaz respuesta frente a ellas. Si bien se hace complejo afrontar las preguntas por el “cómo” y el “por qué”, y diversas son las entradas desde las cuales estas se podrían desarrollar, abordaré aquí dos dinámicas que han contribuido a sustentar y normalizar las formas de ver y concebir a dichos cuerpos como subalternos y, por lo tanto, como materia dispuesta sobre la cual se hace posible ejercer violencia. Ambas están vinculadas al terreno de la representación y las desarrollaré en este trabajo implicándolas con las imágenes, por partir esta investigación desde el campo de los Estudios Visuales.

Por un lado, encuentro que ha sido fundamental la propagación de diversos imaginarios en torno a dichos cuerpos que han servido para validar la supuesta “inferioridad” de los mismos frente al cuerpo-sujeto hombre, masculino, heterosexual, blanco, occidental, siguiendo una fórmula en la cual ciertas características físicas determinan una posición en el mundo. Y, por otro lado, ha contribuido en la misma medida el haber despojado a estos cuerpos de su posibilidad de participar de los grandes relatos como una voz legítima, para narrarse a sí mismos, narrar su historia, para manifestar que son y existen por fuera de los estereotipos e imaginarios que sustentan las opresiones y violencias a las que son expuestos.

¿Qué papel han jugado las imágenes en estas dinámicas? La visualidad contribuye a la conformación de los imaginarios, como indica Brea (2005), y aquellos que se han expresado y propagado respecto al cuerpo desde las imágenes en Occidente —dentro de las cuales encontramos al arte como categoría privilegiada— han influenciado, tanto en la forma en la que nos miramos a nosotros mismos, conformando las ideas sobre aquello que creemos que somos y/o cómo creemos que deberíamos ser, así como en la manera en que vemos a los otros, los valores, destrezas, cualidades, conductas que les atribuimos, expectativas que les colocamos y cómo actuamos con relación a ellos, en suma, influyen en cómo ejercemos la mirada sobre el otro.

Las imágenes surgen en un contexto determinado y las entiendo como un entramado de sentidos construidos social, cultural e históricamente, pero me interesa en particular no solo de qué son producto sino también cómo inciden estas en los sujetos (en la subjetivación) y en la sociedad (en la sociabilidad) (9), pues entiendo esta capacidad de incidir como fundamental para poder comprender cómo desde ellas también se pueden disputar la naturalización de las opresiones, la expoliación, el desprecio y la eliminación, ejercida sobre ciertos cuerpos por el solo hecho de ser. Esto pues, si bien las imágenes configuran imaginarios y están atravesadas por discursos sociales y culturales instituidos, contienen, asimismo, la potencia (para el caso que interesa en esta tesis aquella que se expresa a partir del siglo XX) para ser campo de resistencia (13).

Las representaciones corporales más difundidas y emblemáticas dentro del arte occidental han sido obra de artistas hombres, blancos y euronorteamericanos (y, en general, lo han sido las imágenes canónicas del arte, como lo han señalado diversos análisis críticos, entre ellos los que provienen de la crítica feminista del arte y desde los estudios visuales). Caemos en cuenta entonces que la representación de los cuerpos femeninos y de los cuerpos no-blancos ha sido realizada por estos productores, cuyas obras recogieron modelos de conducta, cánones corporales y una serie de imaginarios de la época en la que se desarrollaron y que contenían las formas de concebir social y culturalmente a determinados cuerpo-sujetos. No obstante, muchos de esos códigos siguen activos hasta hoy y los modelos que presentaron dichas imágenes nos sirven de análisis porque conforman una tradición que funciona como referente de imágenes actuales (a través de la enseñanza del arte), incluso en otros campos como la publicidad y los *mass media* (Pérez 2000).

El arte occidental y la historia del arte no tomaron en cuenta durante mucho tiempo la producción de las artistas mujeres, ni de los artistas no-blancos procedentes de otros espacios geográficos fuera de Europa o Norteamérica. Tampoco aquello que tenían que decir con relación a sus propias experiencias, formas de ver el mundo, problemáticas, ni sus formas de autorrepresentarse y a través de estas disputar los sentidos tradicionales asociados a ellos en múltiples órdenes. En el siglo XX —en correlato con el contexto histórico, social y político—, el arte producido por mujeres, el arte feminista, el arte chicano, el arte afro, el arte latinoamericano, el arte de las diversidades sexo-genéricas, el arte de los migrantes —entre otras categorizaciones que expresan el trabajo de grupos que habían sido desplazados de la

producción de la representación— se ha hecho visible, se ha difundido, ha participado de las dinámicas del sistema del arte occidental y ha cobrado relevancia generando un conjunto de voces que descentran la atención de la tradición occidental del arte hacia otras producciones que buscan enfatizar sus propios relatos y demandas políticas (y que no solo buscan ser incluidos en el relato del arte occidental constituido, sino dinamitar los paradigmas mismos que lo han sustentado en sus jerarquías y exclusiones). Así hablar desde el lugar de enunciación, entendido como el espacio en el que uno se encuentra situado geográfica o corporalmente, se ha hecho efectivo políticamente.

Bajo este panorama me acerco en esta investigación a la serie *Cadáveres* de Kukuli Velarde (Cusco, 29 de noviembre de 1962) pues considero que su obra establece una serie de debates con las representaciones del cuerpo femenino no-blanco dentro del arte occidental, con las que dialoga y disputa desde la autorrepresentación de su propio cuerpo y desde su historia personal, presentando relatos propios que se implican colectivamente, socialmente. Velarde es una artista peruana y migrante, que vive en EE. UU. desde hace treinta y tres años, y la serie mencionada está conformada por 19 pinturas de gran formato (183x122 cm.) realizadas con óleo, acrílico, rotulador, lápiz, pan de oro, tinta dorada, vinil, tiza y arcilla blanca sobre placas de aluminio y acero, producidas entre los años 2004 y 2012, donde se abordan temas como la maternidad, belleza y canon corporal, violencia colonial, entre otros.

En torno a esta serie se analizará ¿Qué enuncian las representaciones del cuerpo en la serie, los relatos y las demandas en torno al cuerpo que estas portan? En ese sentido, se examinará, por un lado, qué enuncian las representaciones del cuerpo en función al sexo y género y, por otro lado, en función a la raza y la colonialidad. Y, finalmente, se analizará cómo las representaciones del cuerpo en *Cadáveres* dialogan y debaten con las representaciones canónicas del cuerpo del arte occidental de las que Velarde se apropia en esta serie.

Por ello, esta tesis se estructura de la siguiente forma: en un primer capítulo, “Preliminares”, se expone la pertinencia del estudio de la serie enmarcándola en los debates contemporáneos sobre el arte y la representación del cuerpo en el arte, se determina también el contexto histórico, cultural y artístico donde se encuentra inserta la obra de la artista y, por último, se desarrolla la biografía de Velarde insistiendo en cómo la serie se produce desde su lugar de enunciación. En el segundo capítulo, “‘Mi cuerpo soy yo’. Representaciones del

cuerpo en la serie *Cadáveres*”, se examinará aquello que enuncian en la serie las representaciones del cuerpo situado desde dos ejes: cuerpo-sexo-género y cuerpo-raza-colonialidad; de igual forma, se analizará cómo las obras de Velarde desplazan los sentidos construidos de determinadas representaciones canónicas del arte con relación al cuerpo y, desde la agencia, expresan relatos propios.

Los enfoques en esta investigación parten desde los estudios visuales, los estudios culturales y la crítica feminista del arte. Los estudios visuales brindan un marco propicio para este trabajo pues problematizan la relación entre poder, cultura y representación (Rampley 2005, 50), por lo que advierten el papel que tiene la visualidad en un marco cultural mayor (Mirzoeff 2003, 46-51) donde se expresan diversas relaciones de poder, para insistir en la manera en que operan las imágenes en estas dinámicas. La crítica feminista del arte permite indagar cómo han sido representados los cuerpos de las mujeres en el arte y los discursos que atraviesan dichas representaciones —pero en ausencia hasta el siglo XX de las mujeres como sujeto que produce arte—, así como pensar el cuerpo desde las categorías sexo y género como espacio que produce reflexión. Los estudios culturales, además, son fundamentales para comprender que todo conocimiento parte de las circunstancias que atraviesan a quien lo genera (Said 2002) y que el sujeto occidental, blanco, hombre, se ha encargado de generar los grandes relatos que plantea como “universales” y “verdaderos” cuando solo conforman su modo de conocer desde un encuadre limitado, esto nos señala las relaciones del conocimiento-poder. Aquí busco dar voz a otros sujetos.

A más de una revisión de fuentes bibliográficas que permitieron desarrollar los objetivos de esta investigación, realicé una entrevista a profundidad a Kukuli Velarde respecto a los referentes autobiográficos y reflexiones que motivaron y configuraron la serie *Cadáveres*.

Capítulo primero

Preliminares

1. Cadáveres para desestabilizar el orden patriarcal y eurocéntrico en el arte

El cadáver es un cuerpo muerto. Pero los cadáveres, si nos apresuramos a pensar en ellos, no necesariamente deben tener como destino inmediato ser descartados tras un rito simbólico fúnebre. Aquello que me propongo realizar en esta investigación frente a un conjunto de cadáveres, es un ejercicio entre la autopsia y la disección, con el propósito de estudiarlos, advertir lo que son capaces de enunciar, dilucidar causas y extraer aquello propicio para la reflexión.

Los cadáveres en cuestión los ha producido Kukuli Velarde. La artista peruana tituló *Cadáveres* a una serie pictórica que realizó entre los años 2004 y 2012, en la que articula relatos propios y demandas colectivas. El título de la serie es un acto lúdico que implica también una posición frente a la práctica pictórica y al arte, por lo que empezaré este texto explicándolo y utilizándolo como figura para enfatizar la importancia del estudio de las obras que conforman la serie.

- *El cadáver de la pintura o la pintura como cadáver*

Con la finalidad de entender la serie desde el título es importante mencionar que para Velarde la pintura como posibilidad técnica de su trabajo estuvo “muerta” durante aproximadamente diecinueve años, período en el que se dedicó a producir en otros formatos como la cerámica. Esta fue una decisión personal motivada, por un lado, por el hecho de que — pese a dibujar desde los tres años de edad, iniciar tempranamente en la pintura y sentir una gran responsabilidad frente a ella, pues su padre siempre quiso que pintara— no desarrolló una conexión con dicha técnica en su primera etapa. Esto la llevó a afirmar que la pintura que realizó en dicho periodo era ingenua y superficial (ICPNA 2013, 133), por lo que la abandonó cuando contaba con veintitrés años de edad, momento en el que también emigró del Perú.

Por otro lado, la artista ha señalado que, posteriormente, durante su formación en Artes Plásticas en el Hunter College of the City University of New York (1988-1992), frente a la tradición pictórica occidental que se le impartía —en la que no se sentía plenamente

reconocida— y desencantada de su maestro de pintura¹, inició clases de cerámica, conectando rápidamente con dicha técnica al sentir que por primera vez aquello que hacía en arte cobraba sentido (ICPNA 2013, 137; Velarde 2018a min 16:51). Esto sucedió cuando la artista tenía veintinueve años de edad y es posible afirmar que este hecho sostuvo su alejamiento de la pintura.

Al mismo tiempo, en la afirmación “la pintura ha muerto”², que es una de las tantas muertes proclamadas entre los siglos XIX y XX, como la muerte del hombre, de la historia, de Dios, de los grandes relatos, etc. —que expresan la crisis de los paradigmas de la Modernidad—, encontramos un correlato propicio para el abandono personal de la artista de dicha técnica durante un largo período.

La pintura en Occidente tuvo en el siglo XIX, en el surgimiento de la fotografía, un desestabilizador certero. La pintura había tenido como finalidad principal —en particular desde el Renacimiento— la representación fiel de la realidad sobre un soporte bidimensional; no obstante, ahora la fotografía podía realizar esa función con mayor eficacia, lo que llevó a los artistas a re-plantear el sentido de la pintura y a querer desentrañar aquello que era propio de ella. Esto abrió paso a la búsqueda de nuevas experiencias con esta técnica que decantaría en los movimientos artísticos de vanguardia de inicios del siglo XX (cubismo, fauvismo, dadaísmo, expresionismo, abstracción, surrealismo, entre otros).

Incluso surgieron posteriormente experiencias más radicales como aquellas que evitaron frontalmente la pintura (como un acto de renuncia a la “representación”) e hicieron uso de objetos ya existentes, que resignificaron al exponerlos como arte (*ready made*), hasta aquellas prácticas como la performance y el arte acción que prescinden totalmente de un “objeto artístico” como tal y que durante el siglo XX e inicios del siglo XXI han estimulado la reflexión sobre lo que se entendía ya no solo por pintura sino por “arte” en Occidente.

Un texto como *Después del fin del arte* de Arthur Danto (1999) reflexiona el desarrollo de estos procesos y las ideas que lo impulsan durante este período. El autor señala

¹ Wiese (2012) señala que Velarde no soportaba a su profesor de pintura, un irlandés que bebía mucho y que no comprendía la iconografía del arte precolombino, ni la iconografía cristiana y el sincretismo del arte colonial.

² Afirmación enunciada en distintos momentos tras la invención de la fotografía, desde Paul Delaroche en el siglo XIX, hasta las reflexiones de Oswald Spengler y diversos críticos hacia fines el siglo XX (Danto 1999, 96-97), que exponían la desestabilización de la pintura como código visual en Occidente que había establecido como su valor y sentido fundamental, desde el Renacimiento, la imitación de la realidad.

que en el siglo XIX —al surgir la interrogante ya referida sobre qué es lo propio de la pintura y tras haberse superado su anclaje a la representación y a la mimesis— es que nacen los movimientos artísticos de experimentación que dan paso al arte moderno y proponen cada cual una nueva forma de hacer y pensar el arte como “verdadera” (50-1)³. El autor menciona que es finalmente cuando la búsqueda de lo “verdadero” se detiene que se manifiesta una “autoconciencia” en el arte (36-7), es decir, se comprende que el arte es un relato —que surgió en el Renacimiento y se perfiló en el siglo XVIII— que estipulaba para el arte (y la pintura) la capacidad de conseguir acortar la distancia entre la realidad y su representación, entre otras ideas.

Al haber una conciencia del arte como un relato construido hay una conciencia de sus límites (excluyentes) y de las manifestaciones que quedaron fuera de él, que a partir de ahora se van a legitimar (31) (por lo que no habría que reemplazar un relato único del arte por otro sino comprender que todo arte es válido). Así, desde Danto (que establece también un diálogo con Belting) es posible señalar que la denominada “muerte” o “fin” en el arte nunca implicó que no se realizarían más trabajos pictóricos o prácticas artísticas en lo sucesivo, sino la conciencia del arte como relato y la pérdida de la fe en este como verdadero o único (27), ideas que enmarcarían el desarrollo del arte contemporáneo.

Y he aquí que, paulatinamente, se harán presentes también otros cuestionamientos vinculados a cómo habían quedado fuera de este relato (construido desde Occidente) manifestaciones, prácticas y objetos que no provenían de los centros de poder, ni de la “alta cultura” como los denominados “arte primitivo, el arte folclórico, la artesanía” (49). Y se abren paso también cuestionamientos que forman parte de los debates actuales, que señalan cómo en el arte —y en la historia del arte que lo ha narrado— se han jerarquizado ciertas prácticas artísticas sobre otras (que ahora se reivindican), pensando en términos de “culto” y “popular”, “centros” y “periferias”, “occidental” y “no occidental”, entre otras distinciones, que ahora se señalan y denuncian.

Autores como Shiner (2004), Clifford (1995) y Rampley (2006)⁴, entre otros, muchos

³ Danto (1999) señala que cada uno de estos movimientos propuso la expresión de “la verdad del arte”, podemos encontrar esta intención en los diversos manifiestos que realizaron, estos indicaban “el arte es esencialmente X y todo lo que no sea X no es -o no es esencialmente- arte. Así cada uno de los movimientos vio su arte en términos de un relato de recuperación, descubrimiento o revelación de una verdad que había estado perdida o sólo apenas reconocida” (50).

⁴ Shiner (2004) habla de la invención del arte, pues este no es una categoría esencial que haya existido

de ellos vinculados a los estudios visuales y también desde la crítica feminista del arte, autoras como Linda Nochlin, Griselda Pollock o Whitney Chadwick, entre otras, han dado cuenta de estos cuestionamientos. Ellos y ellas han señalado cómo dicho relato del arte — imperante hasta hoy— es eurocéntrico y androcéntrico, no obstante, se validó como “universal” y determinó aquello que entraba dentro de la categoría “arte” rechazando (abyectando) otras expresiones. En esta línea crítica es que entiendo las disputas que Velarde ha mantenido con aquello que menciono como “tradición de la pintura/del arte occidental”, a la que tensiona desde la autorrepresentación y la estética, iconografía y sentidos del arte del Perú Antiguo y del arte colonial peruano que conforman una tradición que la artista siente particular y más cercana a ella⁵.

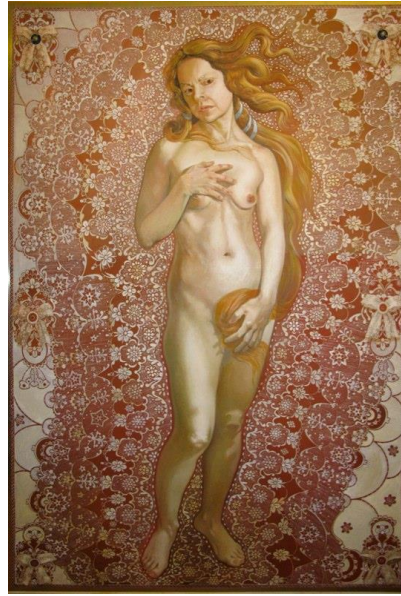


Figura 1. *India pacharaca. Taciturn, abruptly violent. Enjoys rough handling, Cupisnique, Perú, 1000 BC, 2007, Plunder me, baby series.*

Fuente: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/PLUNDER_ME_BABY.html#2

Figura 2. *Venusina*, Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.

siempre como tal, sino que surge como concepto en el siglo XVIII vinculado a las “bellas artes”, conformándose en torno a esta idea el “sistema moderno del arte”, como lo denomina el autor, en el que estamos inmersos. Rampley (2006) señala también el carácter eurocéntrico del arte y la historia del arte y explora los Estudios Visuales como posibilidad de reflexionar desde un enfoque poscolonial el arte no-occidental y expresiones que usualmente no son objeto de estudio de la “Historia del arte” (desde mobiliario, vestimenta, hasta prácticas y objetos que no se separan de sus funciones sociales) (186-92).

⁵ No quiero decir que el arte occidental no sea parte de su tradición, sino que la artista siente el arte el arte peruano del Perú Antiguo, colonial y popular como más cercanos. Sobre esto se profundizará hacia el final de este primer capítulo.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#24>

“La pintura ha muerto” es una afirmación que Velarde también utilizó en su momento y que planteo se entiende desde: 1. Su experiencia personal con la pintura en una etapa temprana de su vida, 2. Su experiencia como estudiante de arte en Nueva York y 3. Sus disputas con la pintura como tradición en Occidente. Pienso que estos factores que contribuyeron a que la artista se alejara de la pintura encauzaron posteriormente —cuando retornó a dicha práctica— una serie de debates que se evidenciaron en la serie *Cadáveres*, pues lejos de evadir el conflicto, la artista lo enfrenta en su trabajo.

Velarde señala que cuando retomó la práctica de la pintura a los cuarenta y dos años de edad, un amigo suyo le preguntó “Not that the painting is dead?”, a lo que ella respondió respecto a las pinturas que había realizado “Yes. All of these are cadavers”, por lo que esta serie se convirtió en “The cadavers series” (Velarde 2017a, min 37:39). La relación que establece la artista con la pintura como técnica y como tradición en Occidente es uno de los temas a los que regresaré posteriormente pues considero que es fundamental para comprender la producción de la artista desde un lugar situado.

- *Cadáveres para desestabilizar las representaciones canónicas del cuerpo*

El término que da título a la serie permite generar una analogía entre la potencia desestabilizadora del orden —del mundo, de la vida, de la razón, del “yo”, de una identidad—, que tiene el cadáver (en tanto cuerpo muerto) según plantean Bataille ([1943]1997) y Kristeva ([1980]2006), y la potencia que advierto tiene la serie *Cadáveres* para desestabilizar las formas canónicas de representación del cuerpo en el arte occidental, en particular del cuerpo femenino, más aún de desestabilizar los discursos que estas portan⁶.

Estoy hablando de desestabilización, estragos, perturbación, afectación y trastorno, que causan los cadáveres/*Cadáveres* frente a una forma en la que el ser humano construye y ordena el mundo. En ese sentido, parto de Bataille (1997), quien plantea lo siguiente: el hombre construye un orden del mundo a través del trabajo y la razón, que serían los principios fundantes que lo separan de la animalidad: “los hombres se

⁶ La potencia que tiene *Cadáveres*, al igual que un nutrido conjunto de trabajos artísticos que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XX en la misma línea de reflexión y acción.

distinguieron de los animales por el trabajo” (34), afirma el autor, “el mundo del trabajo y de la razón es la base de la vida humana” (44), señala.

A partir del trabajo el hombre edificó un mundo racional “pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia” (44), la violencia está contenida en la naturaleza y los “movimientos de violencia” (42) se presentan también en nosotros mismos. Estos no son admitidos en el orden pues pueden desestabilizarlo, aquello que puede ser perturbador del orden debería quedar fuera. Bataille identifica dos procesos que desbordan ese orden construido por los seres humanos: la reproducción sexual y la muerte.

El autor sostiene que el orden del trabajo no admite “impulsos tumultuosos” (45), como el impulso sexual, pues este puede separarnos del ordenamiento para abandonarnos a él. Mientras que la muerte, y el cadáver que la representa, son también un signo de violencia contra este orden pues lo invaden y arruinan el mundo que el hombre ha construido. En este sentido, la muerte y el cadáver podrían actuar como un develamiento del “sin-sentido” de los esfuerzos del ser humano (49) y —como quiero pensar en este trabajo—, principalmente, pueden actuar señalando el carácter construido del mundo que este forja para sí mismo (suprimiendo aquello que no es útil para su ordenamiento) y su fragilidad. El cadáver, signo de la muerte, entendido desde Bataille, se nos presenta entonces como seña de una violencia que amenaza, que desborda el pensamiento racional, que se escapa, que no se puede controlar y retorna.

Ahora bien, pensando en los términos en los que quiero entender el cuerpo en esta tesis y pensado en cómo el arte lo ha representado, empezaré señalando que la construcción del “orden” —uno determinado en términos sociales y culturales— ha establecido en diversos momentos y espacios geográficos formas particulares de relacionarnos con el cuerpo y de concebirlo. En Occidente, los cuerpos se han subsumido a un orden que señala a algunos como posibles o correctos y a otros como no posibles o incorrectos (Butler 2002, 14), donde la gestualidad, la apariencia, los órganos sexuales, la constitución física, el color de la piel, entre otras características del cuerpo, cobran relevancia y desde ellos se sitúan a los sujetos dentro de dicho orden o fuera de él.

El “orden” establece modelos para el cuerpo y las identidades que lo habitan, norma e instituye también aquello que queda fuera (como los cuerpos racializados o los cuerpos de las diversidades sexo genéricas, por ejemplo). Quiero insistir en este orden como construido,

aunque constantemente se asuma como natural y pensar entonces en aquello que ha quedado fuera del mismo. Teniendo esto en cuenta, entendemos que hay otras corporalidades, otras formas de representarlas y otras formas de vivir la identidad desde el cuerpo que no han sido reconocidas en el pensamiento occidental como posibles, correctas o deseables.

En ese sentido, ahora pensando desde el arte, lo que ha sucedido en la segunda mitad del siglo XX es que se ha buscado traer estas otras corporalidades a la representación y develar la ficción de dicho orden (que ha dejado fuera y/o subordinado otros cuerpos). Considero que el trabajo de Velarde está enmarcado por una serie de búsquedas de aquello que queda fuera de lo que señalo como “representaciones canónicas” del cuerpo en el arte y lo que estas expresan. Y expongo que la efectividad de la serie está en confrontar esas representaciones canónicas “universales” para mostrarlas como exponentes de cierta tradición, de ciertas corporalidades, de ciertas ideas y mostrar, a su vez, cómo estas han constituido también un terreno excluido de ese canon. Por eso uno de los terrenos en el que los *Cadáveres* de Velarde pueden producir una “desestabilización” es en las representaciones del cuerpo que nos presenta el arte canónico occidental.

Para reforzar la analogía realizada entre *cadáveres/Cadáveres* podemos recurrir también a Kristeva (2006), quien trabaja la idea de lo “abyecto”, concepto complejo con implicancias en la conformación del sujeto y la cultura, pero como aquello que debe expulsarse para hacerlos posibles. Así podemos entender que lo abyecto es fundamental como un mecanismo para la conformación de la autonomía del “yo” frente a la entidad materna (22), pues la autora menciona que lo abyecto nos confronta “en nuestra propia arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna, aún antes de existir fuera de ella gracias a la autonomía del lenguaje. Diferenciación violenta y torpe, siempre acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante” (21-22). En este sentido se produciría la lucha por “lo propio” frente a la “madre”, rechazando, abyectando esta entidad.

Con relación a la conformación cultural, lo abyecto es aquello que se expulsa, que se rechaza para construir un orden social y cultural, que genera ese tránsito de lo animal a lo humano. La autora afirma que a través de la abyección “las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad” (21) (que se expresa fundamentalmente en el sexo y la muerte, como también lo

señala Bataille). La autora plantea entonces que “lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura” (9).

Por lo tanto, lo abyecto lo puedo comprender como aquello que se expulsa, pero que si retorna puede desestabilizar y perturbar el orden o la ley que el ser humano instituye. Lo abyecto sería en palabras de Kristeva aquello “que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas [...]” (11). Es crucial pensar en este punto desde Butler (2002) quien utiliza la idea de abyección en términos políticos y de las identidades, para pensar cómo existen cuerpos que ingresan dentro del terreno del orden heteropatriarcal mientras existen otros cuerpos que son abyectados, en el mismo orden se puede pensar también que el terreno del ser está constituido por los cuerpos blancos y el territorio del no ser, por fuera, abyectado, por los cuerpos no-blancos.



Figura 3. *Pin up wanna be*, 2005, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#8>



Figura 4. *Oh, shit!*, 2005, Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, The Cadavers series.

Tomado de: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#10>

Pensando en el cuerpo como materia, lo abyecto para Kristeva es aquello que se expulsa permanentemente, como los desechos corporales, por ejemplo, para permitir la vida. Los humores, las excrecencias, todos los desechos que se desprenden del cuerpo para que este pueda vivir, hasta que finalmente todo el cuerpo cede convirtiéndose él mismo en

desecho: en cadáver (*cadere*, que cae). Por esto Kristeva señala el cadáver como el colmo de la abyección (11), y la presencia del cadáver se convierte en esa señal o signo que nos indica que aquello abyectado puede irrumpir y lanzar al ser humano en el terreno donde el “sentido se desploma”, en el desvanecimiento de su mundo.

Considero que es posible pensar nuevamente en los *Cadáveres* de Velarde en el sentido en el que Kristeva plantea a los cadáveres: los *Cadáveres* de Velarde como una serie de imágenes que perturban un sentido construido (formas canónicas de representar el cuerpo y los discursos que estas contienen), que lo confrontan y pueden servir para que este se deleve como tal y, por lo tanto, se entienda como susceptible a caer.

En un sentido amplio, en esta tesis se comprende la abyección como el proceso que instituye, conforma u ordena a partir de la expulsión o el rechazo de algo. Se utilizará la abyección como categoría que atraviesa la serie *Cadáveres* en múltiples formas, pero siempre desde la idea de la expulsión, rechazo, el arrojar “desde el cual se establece la diferencia” (Butler 2002, 19-20). Es decir, desde donde se constituye una identidad o un orden, expulsando lo que no es posible en él.

La abyección, entendida así, no sólo será útil cuando se produzca el análisis de las obras de la serie en función al cuerpo y las identidades desde el sexo, género y raza, sino al hablar del sistema moderno del arte occidental y cómo se ha constituido dejando fuera diversas expresiones estético visuales de otras latitudes y de otros productores no solo no-blancos, también mujeres o de las diversidades sexo genéricas, por ejemplo.

Si bien es cierto que diversos autores han hecho uso de la denominación “arte abyecto” para señalar a un conjunto de expresiones artísticas que han buscado recuperar en el arte —traer aquello de lo real que se escapa— para el cuerpo los desechos, las excrecencias, la sangre, los fluidos corporales, aquello de lo que el ser humano usualmente se despoja y no admite, en esta tesis la abyección se entiende de manera más amplia como proceso de separación, exclusión, expulsión (a través de lo cual algo se constituye) en diversos ámbitos.

Así, se comprenden los *Cadáveres* de Velarde como desestabilizadores, por un lado, por ser parte de un conjunto de expresiones artísticas que desde el siglo XX han generado desplazamientos de la tradición del arte occidental del centro de atención y de prestigio, cuestionando aquello que lo establecía como “universal” y, por otro lado, generando desplazamientos de las representaciones canónicas del cuerpo dentro de dicha tradición para

dar lugar a otras con distintos relatos y demandas, por lo que pienso es importante su estudio en esta investigación.

Considero, además, que esta desestabilización se genera porque la artista produce desde un lugar situado, desde su condición de artista latinoamericana viviendo fuera de su país de origen y desde su experiencia corporal y de identidad como mujer, migrante, de cuarenta años, mestiza. En este sentido, entiendo lugar de enunciación como el espacio epistémico desde el cual la artista enuncia, lugar constituido por los legados culturales que tiene, por el territorio desde donde estos emergen, así como desde la corporalidad que habita, que configuran la visión de la realidad que tiene la artista desde donde produce su obra (Mignolo 2003).

Por ello, en esta tesis, si bien me interesa como objetivo principal analizar aquello que enuncian las representaciones del cuerpo en la serie *Cadáveres*, planteo e insisto constantemente en que estas representaciones se articulan desde el lugar de enunciación de la artista, de ahí su potencia.

2. Contexto histórico, cultural y artístico

En este apartado me interesa situar la obra de la artista dentro de un contexto histórico, cultural y artístico que nos permita advertir las condiciones de posibilidad de su trabajo. Como se ha señalado, las representaciones del cuerpo que conforman *Cadáveres* expresan demandas que se articulan desde el lugar de enunciación de la artista, en ese sentido, considero que, en primer lugar, es importante desarrollar en este acápite los sucesos tanto históricos como culturales que han contribuido al debate sobre cómo los sujetos hablan, se expresan y construyen el conocimiento desde un lugar situado geopolíticamente y corpopolíticamente (contrario a lo que se creía en la Modernidad); y que nos han ayudado a entender que no existe un “conocimiento neutro”, “aséptico”, o producido desde la “*hybris* del punto cero”.

Considero importante entonces señalar aquellos fenómenos que han buscado descentrar al “sujeto universal” —un sujeto europeo, blanco, masculino, heterosexual— de su lugar privilegiado como productor del conocimiento y de la historia (considerados hasta ese entonces como verdaderos y universales) para dar voz a quienes habían permanecido

marginados (abyectados) de dicho espacio, para dar voz al “otro”, sea este un otro mujer, un otro racializado, un otro colonizado, un otro de la diversidad sexual, etc.

En ese sentido, contribuye a esta investigación destacar dos acontecimientos que han servido para alentar los esfuerzos por dar espacio a los relatos del sujeto subalterno y hacer de él el sujeto que enuncia. Uno de ellos es el impulso que cobra el movimiento feminista durante el siglo XX, principalmente a partir de la segunda ola en los años 60, que coloca en escena la discusión sobre cómo la “mujer” y lo “femenino” han sido ubicados en el terreno de la otredad en el Occidente patriarcal y cómo lo masculino ha ocupado un espacio privilegiado sobre lo femenino. Este movimiento logró situar la opresión y violencia que sufren las mujeres como centro del debate (antes considerados asuntos pertenecientes al ámbito doméstico o privado), develando su carácter sistémico que afecta distintos ámbitos de las vidas de las mujeres. El feminismo hizo un aporte fundamental señalando la importancia de que las mujeres escriban su propia historia, que sean capaces de crear teoría, que puedan autorrepresentarse y autonarrarse para conseguir situarse fuera de los estereotipos y de la supuesta posición “natural” de inferioridad que habitan.⁷

El otro acontecimiento que considero fundamental es el fin del colonialismo europeo en distintos países de África y Asia que lograron sus independencias nacionales tras la Segunda Guerra Mundial. Estos sucesos generaron posiciones críticas en los círculos académicos, lo que dio paso al denominado pensamiento poscolonial, que problematizó — desde teóricos como Fanon, Said, Spivak, Bhabha, entre otros— cómo Occidente, a partir de la experiencia colonial, ha generado el relato de la historia y ha representado desde su mirada al “otro”, un “otro” comprendido por otros territorios y los sujetos que los habitan, entre otras ideas. Y, en diálogo con este pensamiento, me parece importante el surgimiento del pensamiento decolonial desde Latinoamérica, proyecto político y epistémico que tiene como uno de sus intereses decolonizar el pensamiento y cuestionar el carácter colonial/eurocéntrico de distintos saberes que se han presentado como “universales” pero que están mediados por el lugar de privilegio del sujeto europeo que los ha enunciado.

Algo ha pasado, está pasando a las sociedades occidentales. Los comienzos de esta transición pueden fecharse de forma algo arbitraria tras la primera Guerra Mundial para Europa y tras

⁷ Y dentro de los múltiples aportes que diversas autoras han realizado desde la teoría feminista las ideas de interseccionalidad han sido importantes para debatir cómo las opresiones sobre ciertos cuerpos se presentan a partir de un espacio generado no sólo por su inscripción de género sino también racial o de clase.

la Segunda Guerra Mundial para Estados Unidos. La cultura occidental se encuentra en medio de una transformación fundamental: está envejeciendo una “forma de vida”. El rechazo de lo viejo está siendo apresurado por el fin del colonialismo, el levantamiento de las mujeres, la revuelta de otras culturas contra la hegemonía occidental blanca, los cambios en el equilibrio del poder económico y político dentro de la economía mundial [...]. (Flax 1995, 56)

Los cambios de la forma de vida y de la forma de pensar que señala Flax (1995)⁸ en Occidente se han llevado a cabo, no sin lucha, no solo generando un espacio para las voces y experiencias de los sujetos históricamente oprimidos, sino también permitiendo que se pongan en cuestión supuestos concebidos como naturales desde la Modernidad que fueron los pilares de los sistemas opresión. No obstante, si bien a partir de estos procesos históricos y aportes teóricos se ha conseguido, como señala Hall (2010, 290), cierta “apertura ambigua a lo diferente y a lo marginal” así como “cierto tipo de descentralización de la narrativa occidental”, lo que es “una posibilidad prometedora”, como correlato y reacción también se ha producido una

agresiva resistencia hacia lo diferente, el intento de restaurar el canon de la civilización occidental [...], el retorno a las grandes narrativas de la historia, de la lengua y de la literatura [...], la defensa del absolutismo étnico, del racismo cultural [...]. (290)

Resultan así relevantes y vigentes las luchas por generar nuevos relatos del mundo que partan de los sujetos que históricamente han sido postergados y que confronten la naturalización de su posición de desprotección y opresión, lo que debería traducirse en fines prácticos en conseguir cambiar su situación de vulnerabilidad en el mundo.

En segundo lugar, creo importante señalar como contexto de la obra de Velarde, el panorama artístico constituido por aquellos trabajos y propuestas que ponen en debate el sistema moderno del arte, que también concibió un sujeto artista “universal”, es decir, europeo, blanco, hombre y heterosexual, bajo la figura de “genio creador” y abyectó a los sujetos creadores mujeres, invisibilizándolas o postergando su producción, rotulándola como “arte menor”. Sistema que abyectó también del “gran arte” a los creadores no occidentales y sus producciones al registro de “arte provincial” (con relación a las metrópolis europeas),

⁸ Estos cambios también se han señalado como cambios propios de la denominada posmodernidad, no obstante, aunque esta también ha tenido una postura crítica con respecto a la pretensión universalista y fundacionista de la razón moderna, no ha cuestionado el eurocentrismo de la misma. “Al contrario mantiene como obvio que la humanidad futura alcanzará las mismas características como situación cultural que Europa y Estados Unidos a través del proceso inevitable de globalización, en otras palabras, la posmodernidad sigue excluyendo de su crítica la existencia de otras culturas valiosas, de otras experiencias humanas sumamente ricas no europeas antes, durante o paralelas a la modernidad” (Rincón, Millán, Rincón 2015, 89).

“arte primitivo”, “arte popular” o “artesanía”. Sistema que opera actualmente y que tiene centros de poder y prestigio, constituidos por las grandes capitales que dominan el mercado del arte como Nueva York, desde donde se establecen los cánones del arte contemporáneo, frente a los cuales el arte latinoamericano y latino, si bien son “aceptados” o “incluidos”, son expresiones aún vistas como subalternas. Principalmente revisaremos, como contexto de la obra de Velarde, el desarrollo del arte feminista y del arte latinoamericano y latino que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se han producido en EE. UU. ya que la artista vive en dicho país desde 1987 y es donde produce su trabajo artístico.

- *El arte feminista durante la segunda mitad del siglo XX*

Cuando las artistas y teóricas feministas se interrogan por el papel de las mujeres en el arte, sobre cómo se ha representado el cuerpo femenino y lo femenino a través de las imágenes y quiénes han sido los artistas que han producido dichas imágenes, se abre un campo de investigación y debate que ha servido para visibilizar a las mujeres como creadoras/productoras de arte y poner en cuestión el papel de las imágenes para reproducir las normativas del sexo y género, así como también para disputar con ellas.

Autores como María Laura Rosa (2008) y Jesús Martínez (2005) nos señalan cuál ha sido el recorrido del arte feminista y de la teoría feminista del arte, así como cuáles han sido sus principales preocupaciones durante la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, Rosa (2008) señala que, en los años 70, las teóricas feministas “se abocaron a examinar la historia del arte tradicional y a reinsertar nombres de artistas [mujeres que habían sido olvidados]” (1) y analizaron también el campo de la formación artística y las consecuencias que tuvo para las mujeres artistas la exclusión, en una educación diferenciada según los sexos (1). Martínez (2005) señala, por otro lado, que el movimiento feminista de los sesenta y setenta tuvo incidencia en el trabajo de las artistas mujeres, quienes denunciaron la exclusión del campo artístico que habían sufrido históricamente y reivindicaron “una sensibilidad y una estética basadas en la diferencia (y especificidad) de lo femenino”, así surgió un “arte feminista esencialista”. Este arte “esencialista” implicó que las artistas se apoyaran en su experiencia personal como mujeres, en su cuerpo y en su sexo para producir imágenes “no de una feminidad contemplativa, sino reivindicativamente feministas” (188-9). En este momento fueron importantes artistas como Eva Hesse, Louise Bourgeois, Judy Chicago, Carolee

Scheemann, entre otras.

En los años 80 en diálogo con el posestructuralismo y la teoría crítica, se cuestionó lo “femenino” entendido como esencia y se enunció el género como una construcción social no fija. Según refiere Martínez (2005), en correspondencia con dichas ideas, algunas artistas se posicionan frente a las representaciones del arte feminista anterior porque estas “alimentan el aparato representacional existente” que fija a la “mujer”, “algunas se oponen incluso a representar a la mujer” (192). En esta década las artistas feministas se interesaron también por la representación de las mujeres tanto en el arte como en los medios de masas, pero no precisamente por lo que estas representaciones dicen de las mujeres sino “lo que la representación hace a las mujeres” (191), por lo que algunas de ellas trabajaron analizando y apropiándose de dichas imágenes ya existentes. Entre las artistas que podemos destacar están Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler o Cindy Sherman.

En los años 90, indica Martínez (2005), las prácticas artísticas fueron más heterogéneas y flexibles. Lo que se observa es que la teoría que movilizó el arte feminista de la década anterior es considerada académica y poco efectiva, por lo que se busca recuperar las voces del “feminismo esencialista” aunque de forma más provocativa y se presenta un renovado interés por regresar al cuerpo (aunque pueda ser un espacio conflictivo). Sin embargo, las nociones constructivistas siguen movilizando muchas de las propuestas, hay una superposición de estas y de sus intenciones (194-9). Podemos pensar esta idea de regresar al cuerpo y a un “esencialismo” como una intención política, ya que los trabajos académicos del constructivismo fueron pensados poco efectivos políticamente pues diluían al sujeto femenino.

Puedo señalar que el contexto, al menos temporal, del trabajo de Velarde son los años 90 en adelante. En el trabajo de la artista se observa la representación del cuerpo, de su propio cuerpo, y a través de esta habla de su propia experiencia y su historia personal, lo que le permite problematizar las regulaciones y normas que social y culturalmente se inscriben sobre los cuerpos de las mujeres, pero también —como hemos apuntado que señala Martínez (2005) para el arte feminista de apropiación— la artista dialoga y debate con imágenes ya existentes del cuerpo femenino que el arte canónico ha presentado, justamente por el contenido que portan y “lo que le hacen a las mujeres”, en el sentido de qué modelos brindan de la feminidad y de las mujeres, modelos que actúan sobre ellas y la conformación de su

subjetividad y su sociabilidad.

No obstante, si bien en el trabajo de Velarde las reflexiones y debates sobre lo femenino son fundamentales, es necesario señalar que ella se interesa también —y ambas preocupaciones o reflexiones se muestran en unidad en su trabajo— por la colonización y las consecuencias que esta tiene hasta la actualidad en los sujetos que provienen de los territorios que fueron colonizados, que sufren de discriminación y que han conformado una autopercepción de sí mismos como inferiores o carentes. Ambas preocupaciones se presentan de forma articulada sin opacar una a la otra en su obra.

- *Arte latinoamericano y latino en EE. UU. en la segunda mitad del siglo XX*

A continuación, señalaré, de manera general, los debates sobre el arte latinoamericano y latino producido en EE. UU. para tener un panorama de cómo estaba delineado el espacio en el que Velarde y su obra se insertan.

Dávila (2021) sostiene que el arte latinoamericano y el arte latino han tenido lugares distintos dentro del circuito y el mercado en EE. UU. Ella refiere, por un lado, que el arte latino ha tenido un espacio marginal, sin apoyo económico y racializado, y que son pocos los artistas latinos reconocidos, con un mercado establecido y representación de galerías (Dávila 2021). Por el contrario, sostiene que el mercado del arte latinoamericano en EE. UU. se ha fortalecido desde los años setenta (incluso desde los treinta o cuarenta con la política del “buen vecino” realizada por EE. UU.). En ese sentido, señala también la importancia que ha tenido la labor de coleccionistas como Estrellita Brodsky, Patricia Phelps de Cisneros y Ella Fontanals-Cisneros para promover este arte y validar el “arte latinoamericano” en EE. UU. como categoría (Dávila 2021).

En esa misma línea, para Dávila (Dávila citada en Osorio 2020), se encuentran por un lado los artistas de Latinoamérica “que han migrado con privilegios y el patrocinio de un mecenas a Estados Unidos, y que prefieren identificarse con su país de origen que como latinos” y, por otro lado, los artistas latinxs⁹, que serían migrantes que han vivido mucho tiempo en EE. UU., que no tienen el apoyo de sus países de origen, que “se reconocen ‘americanos’ pero que son una minoría discriminada” (Dávila citada en Osorio 2020). Estos

⁹ El arte latino es muy diverso y engloba muchas categorías, incluiría por ejemplo a artistas “Nuyorricans, Chicanx, AfroLatinx, IndoLatinx”, entre otros (Dávila 2021).

artistas estarían vinculados a la clase trabajadora y su trabajo enmarcado en una “historia de activismo social” (Ponce citada en Osorio 2020). No obstante, respecto a la percepción que tienen los norteamericanos sobre el asunto, Dávila (2021) sostiene que “toda persona de origen latinoamericano es identificada o vista como latinx en este país. Están los que emigran, los que nacen aquí y las segundas y terceras generaciones”.

No es la intención de este acápite colocarle la etiqueta de latina o latinoamericana a Velarde y a su producción, sino más bien enfatizar cómo el arte de los latinoamericanos que viven en EE. UU. se mueve en el espacio liminal de las clasificaciones que se le colocan (pese a ser el arte de un muy diverso conjunto de artistas migrantes o que tienen ascendencia migrante), pues mientras para los norteamericanos —según se indica— todo entra en la categoría de arte latino, para una autora como Dávila hay diferencias entre el arte latino y el arte latinoamericano producido en EE. UU. (y en Latinoamérica). Y también quiero señalar que dicho arte está en la zona liminal respecto a las identificaciones de los propios artistas, pues según lo señalado por Dávila (2021) hay “muchos artistas latinoamericanos que llevan en Estados Unidos cincuenta años y no se identifican como latinos y latinas”, lo que tiene que ver con diversos factores, como puede ser diferenciarse de la racialización de lo latino¹⁰ (Dávila 2021), o, según pienso, con otros procesos vinculados a las identidades nacionales que no se quieren ceder.

Ahora bien, según Zaya, en su texto *Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora* publicado en 1999, el arte producido por migrantes latinoamericanos en EE. UU. y/o el arte latino (para quienes ingresan en dicha categoría y/o se identifican con la nomenclatura) también marcan un territorio de frontera en el siguiente sentido: es un arte considerado distinto del arte producido por estadounidenses, pero tampoco ingresa dentro del arte latinoamericano producido propiamente en Latinoamérica. Así, el autor señala que la producción artística de Latinoamérica ha sido concebida como:

coherente, limitada y compacta. Entendida geográficamente, esta producción está también supuestamente aislada y, por lo tanto, es incontaminable, aun cuando la producción artística de Latinoamérica sea el resultado de confrontaciones, imposiciones, asimilaciones, injertos y apropiaciones entre diferentes culturas, indígenas y extranjeras [...] lo que se produce fuera

¹⁰ Para ilustrar lo señalado, Osorio (2020) indica: “Cuando [...]Dávila le preguntó recientemente a un comerciante de arte qué entendía él por arte latino en Estados Unidos, este le respondió: ‘Pienso en el ghetto, en Washington Heights o el Bronx, o en la señora que limpia la casa’. Luego, cuando le preguntó a la curadora de arte Pilar Thompkins Rivas cómo las personas en el mundo del arte entienden a los chicanos, ella le admitió que en ese mercado de élite se les ve ‘como los hijos de las personas que son sus sirvientes’”.

de ese territorio, aunque sea el producto de las actividades de quienes fueron o son sus habitantes o los hijos de éstos, no es esencialmente “latinoamericano” (35).

Lo que deja en una posición de interdicto al arte latinoamericano producido en EE. UU. y/o al arte latino. Producción que proviene de un número importante de artistas que forman parte de un grupo de migrantes, y descendientes de estos, que cada vez se incrementa más. El autor nos brinda cifras de lo que acontecía en el periodo en el que Velarde llega a EE. UU., señala que “desde 1980 hasta 1996 la población latina se duplicó, de un 6,5 por 100 en 1980 a un 12 por 100 en 1996, lo que equivale a decir que existen unos 30 millones de hispanohablantes censados en Estados Unidos” (36). Kukuli Velarde formó parte de estas cifras de migrantes.¹¹

Considero que el trabajo de la artista se ha construido desde esa frontera de categorías, etiquetas e identificaciones, pero también en esa frontera emocional y conceptual que significa habitar en EE. UU. y producir desde estéticas y temáticas latinoamericanas, en un marco cultural

que conforma la frontera [que] se mueve más allá de la reconstitución del espacio, porque, como explica Gloria Anzaldúa, “una tierra fronteriza es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite antinatural [...]” (38)

Finalmente, podemos decir que, como se podrá advertir en el siguiente acápite destinado a su biografía, Velarde llegó joven a EE. UU. sin ningún mecenazgo o apoyo institucional peruano, tampoco validada por un “prestigio nacional” de su país de origen que la precediera. En su trabajo aparecen motivos peruanos y latinoamericanos, y se hace referencia constante a la historia colonial de nuestra región, mientras las alusiones a la experiencia o problemáticas de la migración, racialización o discriminación vinculadas a la comunidad latina se expresarán también en su trabajo, aunque en menor medida, en obras como *Selfportrait* (que forma parte de la serie *We the colonized ones* 1991-1992), *Superperuvian* (2005), *Hispanic ready made* (2010), *I speak spanish, yo no hablo inglés* (2019-2020) o en la serie *A mi vida* (2017-2020), por ejemplo.

¹¹ Si se habla de 30 millones de latinos en EE. UU. en 1996, se estima que en el 2020 la cifra es aproximadamente de 60 millones (Osorio 2000).

3. Kukuli Velarde: me and my work

La obra de Velarde está atravesada por pasajes autobiográficos, por ello considero importante señalar cómo se entrelaza la experiencia de vida de la artista con su trabajo plástico. Aquí desarrollaré la biografía de Velarde y presentaré sus trabajos previos para delinear el debate que establece con la pintura durante sus primeros años como artista, y cómo progresivamente aparecen en su obra la autorrepresentación, la apropiación y los temas vinculados al género y la colonialidad, todos estos elementos que también están presentes en *Cadáveres*. Finalmente, indagaré los motivos por los que inicia *Cadáveres* y señalaré cómo esta serie se produce desde el lugar de enunciación de la artista.

- *Primeros años*

La artista es hija de Alfonsina Barrionuevo y de Hernán Velarde. Su padre fue poeta, periodista y guionista de la primera película peruana en quechua titulada *Kukuli* (1961) (en honor a la cual la artista lleva su nombre), y estuvo vinculado a la “Escuela de Cine de Cusco”¹². Su madre es antropóloga, periodista y escritora, su trabajo de investigación aborda el arte popular peruano, así como el estudio de mitos y tradiciones andinas. Ha escrito cuentos infantiles y ha sido productora y conductora de televisión de programas de difusión de la cultura peruana como *Retablo*, *Descubriendo el Perú*, *Huellas del Tiempo*¹³. Kukuli ha señalado que fue debido a la influencia de sus padres que se vinculó con el arte peruano, que será temática, estética y técnicamente referente recurrente de su trabajo.

La artista fue considerada una niña prodigio, a los tres años de edad empezó a practicar dibujo e ilustró las publicaciones de sus padres. Con diez años realizó su primera exposición individual en la galería del ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) de Lima y realizó dibujos que fueron utilizados como portada de los cuadernos peruanos Atlas, así como dibujos que aparecieron en las cajas de plumones de la marca Faber-Castell.

¹²Sobre Hernán Velarde se puede revisar el Facebook oficial <https://www.facebook.com/watch/hernanvelarde.official/> y otros enlaces web. Algunos apuntes sobre la “Escuela de Cusco” y películas como *Kukuli* (1961) o *Allpa Kallpa* (1974), donde participó como guionista, se pueden encontrar en Delgado (2019).

¹³ Datos sobre la actividad de Alfonsina Barrionuevo se pueden encontrar en diversos sitios web como Libros peruanos (2021): <http://www.librosperuanos.com/autores/autor/4216/Barrionuevo-Alfonsina>. Alfonsina cuenta con un blog en el que continúa difundiendo la cultura peruana: <http://alfonsinabarrionuevo.blogspot.com/>.

A los doce años de edad empezó a pintar al óleo de manera autodidacta, desde ese momento y por los siguientes diez años realizó una exposición individual cada año en diversas salas limeñas (ICPNA 2013, 136).

Hernán Velarde, su padre, siempre quiso ser pintor y cuando ella mostró habilidades para el dibujo desde muy pequeña, su padre expresó su satisfacción y a lo largo de los años puso gran expectativa en su trabajo. Hernán Velarde pensaba que “ella sería mi mano, yo me hacía la ilusión de que ella era mi mano [para la pintura]” (Velarde 2000, min 3:13)¹⁴.



Figura 5. Kukuli Velarde junto a sus padres Hernán Velarde y Alfonsina Barrionuvo, atrás la exposición de sus obras.

Fuente: Facebook Personal de la artista
<https://www.facebook.com/photo?fbid=1113611594305&set=a.1114048525228>

Figura 6. Kukuli Velarde con sus padres y su hermana Vida Velarde.
 Tomado de: Revista *Ellos y Ellas*.

Kukuli menciona que en esa etapa de su vida estaba convencida de que era artista, pero que no sabía “qué era el arte” (Velarde 2018a, min 10:58). Dibujaba y pintaba, pero no sentía una conexión particular con la pintura (ICPNA 2013, 133). Indica que a los 21 años se dio cuenta de que no podía disfrutar más de lo que hacía porque sus padres habían puesto mucha responsabilidad en ella (Velarde 2008, min 0:48). Sobre este primer período, además, la artista refiere que realizaba un arte muy similar a la ilustración (Velarde 2018a, min 10:49).

¹⁴ Hernán Velarde señaló que, al inicio, él y Alfonsina, cargados de trabajo, no prestaron suficiente atención cuando observaban a una muy pequeña Kukuli dibujar todo el tiempo. Pero luego le brindaron todo lo necesario para que pueda dibujar “y elegimos para ella esta carrera, por ella y para ella, tal vez fue un error, pero así fue” (Velarde 2000, min 1:21). Hernán Velarde siempre fue el más grande admirador del trabajo de la artista.

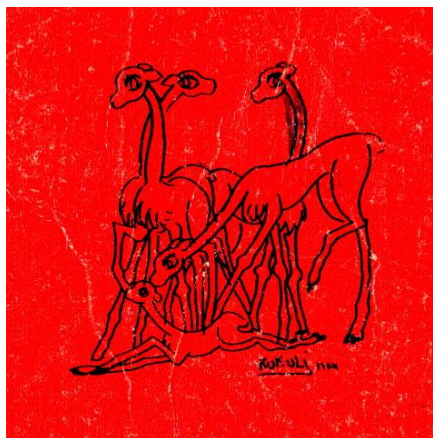


Figura 7. Dibujo de vicuñas para portadas de cuadernos peruanos, Kukuli Velarde, Ca. 1974.
Fuente: Cabanillas (2015).

Figura 8. *Puma y caballo*, Kukuli Velarde, 1979.
Fuente: ICPNA (2013).

Hacia el final de esta etapa, con dieciocho años de edad, la artista inició estudios de Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Dos años después viajó a Colombia para presentar una exposición individual, ahí permaneció seis meses y recibió clases del pintor peruano-colombiano Armando Villegas¹⁵. En 1984 realizó su última exposición en Perú en la galería *El puente* de Barranco (ICPNA 2013, 136).

- *Emigrar*

Velarde comenta que fue a raíz de una ruptura amorosa (ruptura con su primer enamorado) que se trasladó a México en 1985, cuando tenía veintitrés años de edad, iniciando así su vida en el extranjero y lo que planteo como un nuevo periodo dentro su trabajo artístico. En México fue alumna libre del posgrado en Artes Plásticas de la Academia de San Carlos y presenció las clases del crítico peruano y teórico del arte Juan Acha¹⁶. La artista permaneció en México de 1985 a 1987, momento en el que a causa de una segunda ruptura amorosa¹⁷

¹⁵ Armando Villegas (Ancash, 1926 – Bogotá, 2013), fue representante del “realismo fantástico” y trabajó también pintura abstracta, en su obra incluyó referentes de las culturas precolombinas.

¹⁶ Juan Acha (Sullana, 1916- México, 1995) fue uno de los críticos de arte latinoamericano más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Emigró del Perú y se estableció en México en 1971 donde publicó numerosos textos que analizan, entre muchos otros temas, el sistema del arte en América Latina en sus ámbitos de producción, distribución y consumo, la estética de las culturas en América Latina, y la función social que cumplen los productos artísticos.

¹⁷ Su serie *Homage to my heart* (1994-1995) es una despedida al amor de esos años en México (ICPNA 2013, 139). Se ha señalado que cuando se habla de artistas mujeres se suele poner más atención en relatar su

decidió mudarse a EE. UU. donde radica actualmente. En el tránsito que significó dejar Perú y establecerse en el extranjero la artista decidió alejarse de la pintura:

I didn't want to paint anymore ... Painting... That was what I was doing all the time, it was such a burden and it was so related to my family and me that I decided I would never want to paint again (Velarde 2008, min 1:17).

En Nueva York Velarde fue recibida por Pablo Marcos¹⁸, dibujante, y Boris Vallejo¹⁹, ilustrador, ambos artistas peruanos establecidos durante los 60 y 70 en EE. UU. y colaboradores de importantes editoriales de cómics. Ellos buscaron introducir a la artista en el mundo de la ilustración, Marcos la instruye “sobre dibujo de historietas y consigue que DC Comics le compre algunos dibujos. Vallejo [...] contrata inclusive un levantador de pesas como modelo para que Velarde produzca pinturas de *Conan, el bárbaro*” (ICPNA 2013, 137). No obstante, Kukuli, a pesar de intentarlo, no consiguió sentirse atraída hacia dicha industria: “That was the first big decision in my life: I'm not gonna be an ilustrator” (Velarde 2018a, min 14:12).

Ella menciona que no quería hacer lo que otras personas le dijeran que debía hacer, señala que había tenido un padre que siempre quiso que pinte, que dibuje, y que siempre tuvo opiniones sobre su trabajo, por lo que no quería que alguien nuevamente le dijera qué hacer con relación a su arte (Velarde 2018a, min 14:18) y esta era la sensación que tenía en el campo de la ilustración.

vida "privada", en comparación a cuando se habla de artistas hombres, en cuyo caso los investigadores se enfocan en su obra y otros aspectos profesionales. En este trabajo si bien me interesa hacer énfasis en la historia personal de Velarde no es para minimizar su producción o distraer al lector, sino porque considero que su historia personal es lo que le brinda especificidad a las demandas que se expresan en sus obras, por lo que se harán a lo largo de la tesis referencias constantes a ella.

¹⁸ Pablo Marcos (Chincha Alta, 1937), dibujante, inició su carrera en Perú destacando en la ilustración política. En 1970 se trasladó a EE. UU. donde ingresó al mundo de los cómics, colaborado con Marvel y DC cómics. Es uno de los artistas más populares de la Edad de Oro del Terror de Marvel. Más información en (CAESAR 2021).

¹⁹ Boris Vallejo, ilustrador, también trabajó para importantes editoriales de cómics en EE. UU. dedicándose al género fantástico. Más información en (Universo Marvel 2021).



Figura 9. Ilustración para Conan El Bárbaro, Kukuli Velarde, Ca. 1988.

Fuente: Instagram personal de la artista <https://www.instagram.com/p/CEulxtMD0WW/>

Tras esta experiencia, en 1988, con veinticinco años de edad, ingresó al Hunter College of the City University of New York donde cursó Artes Plásticas hasta 1992. En los años sucesivos se desarrollaron acontecimientos determinantes que configuraron el nuevo rumbo que tomó su trabajo.

- *Trabajo de madurez*

La cerámica fue ampliamente utilizada por diversas culturas del Perú Antiguo —y de Latinoamérica—, lo que consiguió conectar y comprometer a Velarde cuando desencantada de su profesor de pintura tomó un curso de cerámica en el *Hunter Collage*²⁰.

Es posible señalar que en la enseñanza de la pintura, al ser esta una de las disciplinas privilegiadas dentro del arte occidental,²¹ los referentes que se utilizan son los trabajos de los denominados “grandes maestros” del arte europeo, así como de los artistas norteamericanos del siglo XX.²² Esto contrastaba con el bagaje visual que traía Velarde, por lo que considero que la artista, sin pretender un hiato con la tradición de la pintura occidental, siente la diferencia entre esta y el arte tanto del Perú Antiguo como del arte colonial peruano, que

²⁰ La artista cuenta que en el primer semestre que cursó el taller la cerámica no despertó su interés pues querían que hiciera piezas que ella no quería realizar, como tazas y platos, cerámica funcional. Fue en el segundo semestre del curso que pudo realizar obras que quería hacer (Velarde 2018c,19).

²¹ La pintura, al igual que la escultura y la arquitectura, principalmente. (Rampley 2006, 190).

²² Artistas hombres, además, pues Chadwick (1993, 258) menciona que, dentro de dichas disciplinas, las mujeres artistas han tenido un papel marginal: “el papel marginal tradicionalmente asignado a las artistas mujeres en la historia de la pintura y escultura”.

siente más cercanos.

Se debe considerar que, cuando era niña, la artista observó diversas obras de las culturas del Perú Antiguo, pinturas destacadas de la denominada Escuela Cusqueña desarrollada durante el virreinato peruano, así como el arte desarrollado por los pueblos del interior del Perú, debido a los múltiples viajes que realizó con sus padres a temprana edad, principalmente con su madre:

My mother [...] often took me on her trips inside Peru. Twice a month, or whenever she can, she goes to small towns very far away from the cities, the places where no other city people go. She sees the festivals, the customs, and hears the legends. [...] I gained a lot from those trips. [...] Now I am reevaluating my memories. My mother forced me to learn things that now are helping me a lot. (Velarde 1996, 2)

Pienso que la experiencia de la artista estudiando arte en EE.UU. la acercan a una teoría y a un arte impartidos allí que eran muy distintos al arte peruano que había visto cuando era niña. Considero que esto la hace pensar en los referentes visuales particulares de los que se había alimentado hasta ese momento, aquellos que siente que le pertenecen en tanto artista latinoamericana y peruana:

Yo pienso que uno ha visto durante su niñez muchas cosas que alimentan tu bagaje visual y se ven posteriormente en tu trabajo artístico. Mis compañeros de la universidad de Hunter habían visto de primera mano a Gauguin, a Cezanne, a Pollock, a Rauschenberg, a Klee. No en libros, como nosotros [los peruanos o latinoamericanos]; una cosa es una foto y otra la realidad. Yo no vi nada de eso, lo que vi de primera mano fueron las pinturas de la escuela cusqueña en las iglesias y cerámica precolombina en los museos. (Velarde 2014)

Creo que la artista en este momento de su formación vinculó la pintura con los referentes canónicos del arte occidental, a lo que se sumó el hecho de no tener una experiencia satisfactoria con su profesor de pintura, por lo que optó por el trabajo en cerámica en adelante, técnica que consideraba parte de una tradición peruana y latinoamericana propia. Este tránsito de la pintura a la cerámica fue fundamental para Velarde en este período.

Kukuli menciona que hasta entonces había estado pintando todo el tiempo y tenía plena conciencia de que técnicamente era una buena pintora; sin embargo, sentía que su pintura no reflejaba sus intereses, pasiones ni frustraciones (Velarde 1996, 3), tampoco el acervo visual y cultural que había adquirido en sus primeros años: “my painting didn't have a connection to my soul” (3). Pero cuando ingresó al taller de cerámica en el Hunter College

de Nueva York se produjo una nueva y fuerte conexión entre ella y dicho material.²³

- *Hacia el debate sobre la colonialidad y el género*

Con esta experiencia con la cerámica inicia un trabajo que también reflexionará sobre lo que ha significado para los latinoamericanos el proceso de colonización. No solo trazó una búsqueda de aquello que le es propio visual y técnicamente en tanto latinoamericana, sino que buscó reflexionar sobre lo que implica la experiencia histórica latinoamericana. En este contexto, se debe considerar que se encontraba próxima la conmemoración por el quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América, el carácter festivo que se le brinda a la fecha, con el que la artista difiere, detonaron el trabajo que produjo a continuación.

Velarde realizó la serie en cerámica *We, The colonized ones*²⁴ entre 1991 y 1992, con ella pretendió evocar a los ancestros y dar voz a aquellos que fueron colonizados, dar la palabra al vencido, pero también a quienes en la América presente sufren las consecuencias de la colonización en diversos ámbitos (Velarde 1996, 1). Inicia aquí una persistente y aguda reflexión en torno al tema.



Figura 10. Kukuli Velarde con su obra *The impaled*, 1992, *We, the colonized ones* series. Fuente: Instagram personal de la artista <https://www.instagram.com/p/Bw5MCLLgxyy/>

²³ Velarde recordó la arcilla roja que había visto en Perú y México, y decidió trabajar en esa arcilla que le traía recuerdos “físicos y ópticos” (Velarde 1996, 3). Cuando comenzó a trabajar con cerámica pensó en una pieza de cerámica de la cultura peruana Chancay y elaboró una imagen dándole dicha forma, esta fue una creación a partir de su memoria. Sobre esta experiencia con la cerámica ha mencionado: “It was like magic; it was amazing! I felt like a mute who suddenly found her voice!” (3).

²⁴ Miller señala respecto a estas piezas “These works are used by Kukuli in performance with song, dance, and candlelight to evoke the spirits of colonized ancestors, the spirits of the unborn (whose parents were killed), and the spirit of affirmation and resistance among the living” (Velarde 1996, 1).

Figura 11. Kukuli Velarde con su obra *In the name of the father, the son and the holy ghost, I colonize you*, 1992, *We, the colonized ones* series.

Fuente: Instagram personal de la artista <https://www.instagram.com/p/CBJPI9ADazJ/>

En 1992 realiza la pieza en cerámica titulada *Santa Chingada: The perfect Little woman*. Esta obra se convierte en una iconografía que la artista retomará en lo sucesivo y que incluye también en *Cadáveres*. Con *Santa Chingada* Velarde realiza una crítica —no exenta de cierto humor ácido— sobre los comportamientos sociales impuestos sobre las mujeres, aprendidos e interiorizados por estas con relación a su género. Es “una respuesta personal a la hipocresía social de elevar a la mujer a un pedestal si se sacrifica y somete, cualificando sus bondades en la medida que aquella acepta sus sufrimientos” (ICPNA 2013, 137).

La gente señala “she’s so good, she’s so nice, she suffers too much” (Velarde 2008, min 2:14), como si esas ideas estuvieran íntimamente asociadas. El sufrimiento de las mujeres las hace merecedoras de la admiración y el reconocimiento social porque con ese comportamiento se adecúan al rol que esta les impone para ser consideradas una “buena mujer”.



Figura 12. *Santa Chingada: The perfect little woman*, 1991.

Fuente: Facebook personal de la artista <https://www.facebook.com/photo?fbid=1177511031751&set=a.1157749737731>

Es también relevante en este momento el hecho de que obtuvo en 1991 su primera representación por parte de la Carla Stellweg Gallery²⁵, que presidía la curadora indonesia-

²⁵ Carla Stellweg Gallery estuvo activa entre 1989 y 1997 enfocada en promover artistas emergentes latinoamericanos y artistas latinos en EE. UU. Fue fundada por Carla Stellweg, curadora de arte y especialista en arte latinoamericano, nacida en Indonesia posteriormente migró a México y luego a EE. UU. Para más información sobre ella ver: Online Archive of California (2021). En México organizó seminarios feministas en

mexicana Carla Stellweg especialista en arte latinoamericano y en arte latino.

Considero que podemos observar en este punto, que han surgido ya características importantes que perfilarán el desarrollo del trabajo de la artista. En primer lugar, la apuesta por pensar el arte desde la tradición visual peruana o latinoamericana tanto técnica como estéticamente. En segundo lugar, la reflexión sobre los procesos de la colonización y lo que implica para los latinoamericanos en el presente la llamada “herida colonial”²⁶. En tercer lugar, la reflexión en clave de género que desde su experiencia situada la harán abordar posteriormente temas como la maternidad, la sumisión femenina, el canon corporal femenino, el envejecimiento, la violencia de la colonización, el racismo, entre otros. Y, en cuarto lugar, la incursión de la artista en el circuito del arte en EE. UU. a partir de espacios que promueven el arte latinoamericano, latino o de los migrantes.

A continuación, mencionaré un proyecto de exposición desarrollado en 1992²⁷, en el cual Velarde iba a participar con una pieza de la serie *We, The colonized ones*, lo que nos brindará un panorama más amplio de este momento específico en la trayectoria de la artista, de su apuesta por abordar el tema de la colonización y de su experiencia en torno al quinto centenario.

A raíz de un desfile que, a manera de celebración por el quinto centenario, pasaría frente al New York Institute of Technology, Velarde junto a la artista cubana Ana Ferrer²⁸ desarrolló una instalación denominada *Underdevelopment in progress: 500 years+*, que estaría situada en las ventanas de dicho instituto de modo que pudiera observarse desde afuera por quienes participaran del desfile y, en general, quienes transitaran por el lugar. La instalación incluía un personaje empalado con una cruz, realizado en cerámica por Velarde, en cuyo cuerpo se abrían bocas que gritaban de dolor, en alusión a la crueldad cometida contra los indígenas durante el proceso de colonización en América y al uso del discurso católico como arma para legitimar la invasión española a territorios americanos. Esta pieza estaría acompañada por unos muñecos de trapo que colgaban del cuello sobre varios

1975 que dinamizaron el debate sobre el tema del arte y las mujeres en el campo artístico. Para mayor información sobre las ponentes y los temas tratados en los seminarios ver Giunta (2018, 140-147).

²⁶ “Herida colonial”, que Mignolo (2007) señala como “el sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos” (17).

²⁷ Año en el que la artista obtiene su bachillerato en Artes en el Hunter College con *Magna Cum Laude*.

²⁸ Ana Amada Ferrer es una artista feminista. Se puede revisar su página web para mayor información sobre su trabajo: <https://www.anaferrer.com/biography.html>

televisores. Esto representaba la “manipulación de un mundo y una promesa que aún no se ha cumplido”²⁹ para los países que fueron colonizados, que en el mundo contemporáneo han quedado postergados, en condición de “subdesarrollados”, empobrecidos económicamente.

Este trabajo fue censurado un día antes de la inauguración, según la administración de la institución en la que sería expuesto por ser “too political” (Velarde 1996, 24). Frente a esta censura, las artistas fueron representadas por la asociación sin fines de lucro Volunteer Lawyers for the arts³⁰ y consiguieron ser indemnizadas (ICPNA 2013, 138). Al año siguiente, en 1993, Velarde recibió un reconocimiento a la libertad de expresión por parte de las fundaciones Warhol, Rockefeller y Merce Cunningham en el MoMA. Además, exhibió la instalación, antes censurada, *Underdevelopment in progress: 500 years+* en las ventanas de la galería Soho 20 en Nueva York.

A esta exhibición se sumaron otras³¹ en los años siguientes, donde encontramos activa a la artista en el circuito de exposición neoyorquino. También obtuvo distintas becas de estudio y la oportunidad de desempeñarse como instructora de modelado en arcilla tanto en el Rhode Island School of Design en Providence (1996) como en el propio Hunter College de Nueva York (1996-97).

- *Hacia la autorrepresentación y la apropiación*

Aquí entendemos la autorrepresentación en tanto posibilidad de la artista para hablar desde y por sí misma en su obra a partir de la representación de su propio cuerpo, a la posibilidad de articular desde él sus propios relatos y sus propias demandas en función al sexo, género y la raza. En la serie *We, the colonize ones* se incluía ya un autorretrato: *Self Portrai*.³² En dicha pieza se podía observar el rostro de la artista duplicado: un rostro a la

²⁹ Ana Ferrer (2021) señala sobre esta pieza textualmente: “[...] this piece features a multitude of rag dolls hanging by their necks over several television sets that represent the manipulation of a world and a promise still unfulfilled. Also, the underdevelopment of many countries of the Americas”.

³⁰ Asociación fundada en 1969 en Nueva York por un conjunto de abogados voluntarios que prestaron sus servicios en favor de la comunidad artística local. Hasta hoy, brinda representación legal y educación a los artistas y organizaciones dedicadas al arte en sus distintas disciplinas. Esta es su página web <https://vlany.org/>

³¹ Kukuli Velarde también participó con *We, The colonized ones*, en la exposición *Remerica! Amerika* que se llevó a cabo entre el 8 de septiembre al 30 de octubre de 1992. Esta exposición fue comisariada por el artista y activista Juan Sánchez y tuvo como fin brindar una respuesta crítica frente a las celebraciones por el quinto aniversario. Reunió el trabajo realizado por “Latin-American, African-American, Native-American, Asian American, Chicano, and Puerto Rican artists” (Edwards 1992, 3). Así mismo contó con un catálogo de exposición al que aportaron Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña (Ramírez 2021, párr. 3).

³² Esta es una pieza de cerámica, es un personaje de torso largo con piernas y brazos cortos. En la

altura de la cabeza y otro a la altura del vientre, ambos con expresiones diferentes, en alusión al texto escrito sobre la obra que debatía cómo “debía ser” o cómo se “debía comportar” una mujer latina en EE. UU. para encajar, ser “parte de”, pasar desapercibida y ser considerada “un ser libre”. Esta fue una obra temprana y tenemos que esperar hasta 1997 cuando surge una nueva serie/instalación en cerámica titulada *Isichapuitu* (1997-2005), para observar cómo la artista nuevamente se acerca a la posibilidad del autorretrato para articular historias propias con demandas sociales.

Velarde relata que, cuando observó en un catálogo de la colección Rockefeller en el Metropolitan Museum, una pieza de cerámica Huasteca (México), pensó inmediatamente que se parecía a ella, por lo que se imaginó a sí misma realizando dicha cerámica dos mil años atrás (ICPNA 2013, 139). La artista realizó entonces una copia de esa obra, le sacó un molde a esa copia y ejecutó 74 versiones de la misma. Pintó diversos motivos con esmaltes, pan de oro y marcadores en el cuerpo de cada una de ellas, a través de los cuales expresó sus emociones y recuerdos personales, así como ideas vinculadas a la condición femenina y también a la historia colonial.

El título *Isichapuitu* está asociado a una tradición oral cusqueña que cuenta la historia de un sacerdote enamorado de una mujer que falleció. Él consiguió un "vaso de la muerte" para poder convocar el espíritu de esa mujer (*Isichapuitu*) y la amó una vez más (Velarde 2021, parr. 1). Con estas obras la artista también pretendió convocar “recuerdos, impresiones, creencias, miedos y deseos” propios, para “hacer las paces” con ellos (Velarde 2021, párr. 2). En esta etapa de su vida, según afirma, quería convocarlos y exorcizarlos, pero no sabía cómo hasta que observó una pieza que se parecía a ella.

Considero que en estas piezas es posible advertir la intención de la artista de trabajar a partir de su propio cuerpo, valiéndose de una imagen cuyo aspecto encontró similar al suyo. Un cuerpo que sentía poblado de sus memorias, deseos, miedos³³ por lo que encuentra el

cabeza del personaje se podía observar una representación pintada del rostro de la artista, con expresión amable, mientras en el vientre también se puede ver su rostro, pero en relieve, con una expresión un tanto cansada y más desafiante. Sobre esta pieza la artista escribió “If I do not criticize, if I do not burn a flag, if I do not have an abortion, I can consider myself a free individual. If I do reply with a nice smile when I'm called 'sweetie' by a stranger, if I deny where I come from, which language I speak, if I do not look at a beggar in the street, at the Blacks segregated in the restaurants, at my people assimilated, alienated, if I play the game, woman and Latina here in New York, nice and quiet, harmless and obedient, subordinated and ignorant, I can consider myself a free individual”. (Velarde 1996, 19-20)

³³ En palabras de Velarde “I feel my body populated by memories, impressions, beliefs, fears and desires. They are imprinted deeply, almost etched. [...] At this stage of my life I wanted to summon their

cuerpo de las vasijas como el espacio adecuado para su representación. También podemos observar el ejercicio de la artista de tomar una imagen existente para reutilizarla, en este caso una pieza de arte precolombina de México, para resignificarla y darle nuevos sentidos, lo que se denomina apropiación dentro del arte.

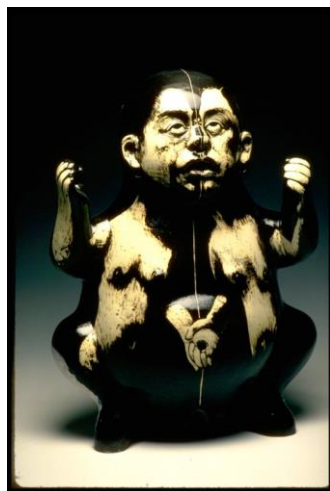


Figura 13. *Quebrantos*, Isichapuitu series, 1997-2002.

Fuente: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/ISICHAPUITU.html#5

Figura 14. *Pícara*, Isichapuitu series, 1997-2002.

Fuente: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/ISICHAPUITU.html#32

Antes de mencionar las siguientes dos series producidas por la artista que son relevantes para esta investigación, es necesario indicar que en 1997 Velarde recibió una beca de la Fundación Evelyn Shapiro, que incluyó una residencia en el Clay Studio en Filadelfia, por lo que dejó Nueva York y se trasladó a dicha ciudad. A raíz de esta experiencia conoció a quien es actualmente su esposo, el artista Doug Herren (ICPNA 2013, 140), con quien tuvo una hija llamada Vida en el 2011.³⁴

Ahora bien, la artista inició en el año 2004 la serie en cerámica *Plunder me, baby* (2004-2010) y, paralelamente, la serie pictórica *Cadáveres* (2004-2012), con la cual retornó a dicha técnica. En *Plunder me, baby*, en español “saquéame”, la artista colocó su propio

presence, thank them for being, and make peace with each of them. But I didn't know how, until I saw a photograph of a Mexican statue from the Rockefeller Collection at the Metropolitan Museum in New York.” (Velarde 2021, párr. 2).

³⁴ De igual modo, en el transcurso de los siguientes años continuó realizando exposiciones (entre ellas presenta en Lima, en la II Bienal de Lima (1999), las series *Isichapuitu* (1997-2005) y *Amor puro* (1993-1994)), y lleva a cabo proyectos como *Toilet waters* (2002).

rostro a cada pieza: “It’s definitely my portrait, I made my face the most accurately possible” (Velarde 2008, min 3:47). Y representó de forma explícita el sexo en ellas, el sexo femenino por corresponder a su propio cuerpo.

Velarde explica que utilizó su rostro en esta serie pues las obras llevan títulos peyorativos, que son insultos racistas que se utilizan en Latinoamérica, y quiso desde su propio cuerpo tomar dichos insultos³⁵ “con desafío” (ICPNA 2013, 60). Esto se puede observar en las actitudes que toman las piezas, pues si bien algunas parecen asustadas o avergonzadas, en otras se evidencia la molestia y se hace explícito este desafío, incluso la burla, con la que confrontan al espectador.

Con estas obras la artista presenta una instalación que parodia la condición de las cerámicas precolombinas colocadas en las vitrinas de los museos antropológicos, alejadas de su contexto y despojadas de su significado. A diferencia de aquellas, estas piezas han despertado y son conscientes de que se las observa y “muestran en sus actitudes y gestos un espíritu rebelde, aquel que nunca debería abandonar nuestros corazones” (ICPNA 2013, 60). En esta serie Velarde aborda nuevamente el tema de la colonización y sus efectos en el presente a través del racismo, la discriminación y la violencia que se ejerce contra las personas que no tienen la piel “blanca”.

³⁵ Respecto a esta serie la artista señala: “Un grupo de coloridos bailarines pasan por nuestro lado hablando y riendo en quechua. Yo tengo sólo diez años y quiero saber lo que están diciendo. Le pregunto a Lorenza, mi niñera, una muchacha de dieciséis años oriunda de un pequeño pueblo de los Andes del Perú. Su mano derecha se mueve nerviosamente frente a su rostro como si ahuyentara el fantasma de algún ancestro inoportuno, mientras que mirándome con enojo repite como un mantra una lección que, supongo, debe ser aprendida: ‘yo —dice— no hablo quechua’. Su voz, teñida de quinientos años de colonización se resquebraja atrapada en su garganta, mientras trata, desesperadamente, de suavizar su acento. [...] Te dedico este trabajo [Lorenza]. [...] Cada [obra] está titulada con nombres peyorativos, los mismos que tú, y muchos como tú y como yo hemos sufrido a causa de nuestra ascendencia indígena [...]. Muestran en sus actitudes y gestos un espíritu rebelde, aquel que nunca debería abandonar nuestros corazones. Ya no son peones pasivos de su propia historia. Ellas, Lorenza, somos nosotros” (Velarde en ICPNA 2013, 60).



Figura 15. *Najallota Insolente. Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran.... Maya, México, 750 BC, 2006, Plunder me, baby series.*

Fuente: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/PLUNDER_ME_BABY.html#1

Figura 16. *Chola Puteadora. Grabby!! Need to be put on her place... Métale mano. Nazca phase III, Perú, AD 500, 2007, Plunder me, baby series.*

Fuente: http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/PLUNDER_ME_BABY.html#6

- *Serie Cadáveres*

En el 2004 la artista pinta nuevamente, esta vez en gran formato, tras muchos años de abandono de la técnica. Sobre las razones por las que regresa a la pintura Velarde ha señalado: “No regresé de nuevo hasta que sentí que tenía algo que decir. Mi pintura de niña era muy ingenua, superficial, y es por ello que dejé de hacerla. No sentía una conexión con ella como ahora” (ICPNA 2013, 133). Ha referido también que decidió darle una nueva oportunidad a la pintura porque la gente le decía que podía ver un pintor en la cerámica que realizaba y lo decían sin conocer sus antecedentes (Velarde 2008, min 5’31”).³⁶ Asimismo, ha mencionado que volvió a pintar para aceptar su proceso de envejecimiento. La artista explica que su madre estaba asustada de envejecer y que ella no quería tener la misma preocupación o amargura frente a ello, por lo que su pintura —constituida por autorretratos— surge como una estrategia para observar su cuerpo envejeciendo y aceptarlo (Velarde 2008, min 6: 06; Velarde 2017b; Velarde 2018b).

Frente a lo dicho, sostengo que *Cadáveres* (2004-2012), en primer lugar, involucra para la artista regresar no de manera arbitraria a la pintura, sino tras haber encontrado aquello

³⁶ Con relación a esta afirmación, es válido pensar en una serie como *Isichapuitu*, donde Velarde utiliza los cuerpos de las cerámicas como un espacio para el dibujo y la pintura, estas piezas pueden haber causado ese tipo de comentarios en los espectadores.

que quiere expresar, decir o explorar, fuera de la influencia directa de otros sobre su trabajo, y hablando por/desde sí misma. Y, en segundo lugar, pienso que, si bien las causas por las que Velarde vuelve a pintar son las ya mencionadas, una vez iniciada la serie, esta se desarrolló tejiendo sus experiencias personales con un conjunto de reflexiones mayores de la artista, mismas que parten de su lugar situado (dentro del ordenamiento social y cultural).

Kukuli indica que para ella la pintura “es como un diario, en el cual vas hablando de las cosas que te importan y puede ir transformándose a medida que tus intereses cambian” (Velarde 2020, entrevista personal)³⁷. Así en esta serie podemos encontrar piezas que corresponden a pasajes muy específicos de la vida de la artista como *Letter to my father* (2005), que pinta tras la muerte de su padre,³⁸ o *Your Turtupilín* (2008) donde está presente una referencia al amor y a su esposo Doug; así como podemos encontrar otras obras que —aunque también parten de sus experiencias concretas—abordan temas vinculados al género y la colonialidad, así se entretajan historias personales con demandas colectivas. En ese sentido, a lo largo de esta tesis es importante hacer referencia a la historia personal de Velarde, pues considero que esta se encuentra corporizada y geolocalizada, y —entendiéndola así— a partir de esta podemos comprender cómo surgen las principales interrogantes, pareceres y demandas de la artista con respecto a los temas señalados que se articulan en *Cadáveres*.

Ahora bien, en este acápite, además del desarrollo de la biografía de Velarde, se han identificado los momentos en los que se hacen presentes las que denomino “estrategias de representación”, que considero son las que han posibilitado que la artista realice sus interpelaciones sobre las iconografías e imágenes canónicas del arte occidental, y que le han permitido también expresarse desde la experiencia vivida. Estas estrategias son: la apropiación y la autorrepresentación. Aquí quiero anunciarlas y referirme brevemente a ellas para tenerlas presentes cuando en el siguiente capítulo se realice el análisis de las obras pues se las podrá observar operando en toda la serie.

La apropiación es el ejercicio de tomar una imagen ya existente para uso propio y cargarla en el proceso de un nuevo contenido. Sin embargo, aquí la entendemos también

³⁷ Velarde, Kukuli, entrevistada por Katherine De la Cruz, Philadelphia -Lima, 2020. En adelante, con la parentética (Velarde 2020, entrevista personal) se hace referencia a esta entrevista.

³⁸ El padre de la artista pudo ver las primeras pinturas de *Cadáveres* antes de su muerte producida en el año 2005. Uno de los deseos del padre era el retorno de Kukuli a la pintura y pudo ver fotografías de los primeros cuadros de esta serie en el hospital en el que se encontraba internado.

como intertextualidad ³⁹. En ese sentido, planteo que en *Cadáveres* se hace explícito el diálogo de la artista con la tradición artística occidental, así como con la tradición artística peruana (en particular el arte colonial), a las que pertenece. Considero que *Cadáveres* se construye con el corpus de imágenes de estas tradiciones, dialoga y debate con ellas, así como con los sentidos y los usos sociales y políticos que tuvieron dichas imágenes para proponer unos nuevos.

También entendemos la “apropiación” desde Foster (2001) quien indica que esta nos permite “desenmascarar la ilusión de realidad en el arte”, pues al intervenir una imagen previa (apropiarse de ella), desplazar sus sentidos y generar nuevas significaciones de la misma, se devela que las imágenes no representan la realidad o algún orden natural existente en esta, sino que más bien la realidad está “construida en la representación” (149) y que el sujeto está “bajo el dictado del orden simbólico” (149). Esto se consigue en *Cadáveres* cuando, por ejemplo, en obras como *Santa chingada* (2004), se desenmascara la ilusión de un orden de lo femenino vinculado a la maternidad, la sumisión y el sufrimiento, que es el modelo mariano, develándose este orden como construido e impuesto sobre los cuerpos de las mujeres y se interpela también como orden impuesto desde la colonia, este es uno de otros ejemplos que podríamos señalar.

Con respecto a la autorrepresentación puedo mencionar que en este trabajo la entendemos como la agencia de un sujeto para pensarse y narrarse por sí mismo, en este caso la posibilidad de la artista para representar su cuerpo desde su propia mirada, a través del autorretrato (que está presente en cada una de las obras), así como para generar con la imagen de su cuerpo relatos que parten de sus propias experiencias y hacer frente a problemáticas que le atañen. La autorrepresentación ha sido una estrategia importante para el arte feminista, se piensa que la presencia de las mujeres como artistas —frente a una tradición que ha sido masculina— finalmente les permitiría dar cuenta de su voz, expresar su subjetividad, contribuir a la construcción de su “identidad” y mostrar la visión propia que ellas tienen de sí mismas y de su cuerpo⁴⁰. En *Cadáveres* observaremos que la artista hace uso de su cuerpo, además, para oponerlo a las imágenes del arte occidental, este se convierte en un recurso que

³⁹ Categoría que Kristeva ([1967]1997) plantea en el campo de la teoría literaria para señalar que un texto pertenece, dialoga y se construye con un corpus literario anterior y contemporáneo.

⁴⁰ Aunque es cierto que no todas las artistas mujeres necesariamente debaten la imposición patriarcal y pueden producir representaciones siguiendo las concepciones establecidas para el género femenino.

le resulta efectivo para resignificarlas y confrontarlas. Por ejemplo, confrontar el orden de la belleza occidental que expresa una imagen como la Venus de Botticelli desde su cuerpo no-blanco al pintarse como ella

Para concluir este apartado quiero esclarecer cómo entiendo la relación de Velarde con la tradición occidental del arte, debido a que he insistido reiteradamente en su conflicto con esta y la pintura, y luego quiero indicar cómo *Cadáveres* se produce desde el lugar de enunciación de la artista, temas —además— relacionados.

Como se ha indicado, Velarde abandona por años la pintura, considero que el retorno a ella con *Cadáveres* no es una superación de sus debates con la pintura en tanto técnica y con la tradición de la pintura en Occidente, sino una oportunidad para hacerles frente. El hecho de que la serie se haya realizado con acrílico —principalmente— sobre planchas de acero y de aluminio, y no con óleo sobre lienzo, es un gesto de debate frente a la técnica más representativa de la pintura en Occidente hasta el siglo XX.⁴¹ A su vez, debido a sus dimensiones y al soporte, estas piezas tienen un peso significativo y no pueden ser colocadas en una pared como podría hacerse con una pintura sobre lienzo de menor tamaño, sino que necesitan ser instaladas con tornillos en la pared: “son como murales portátiles que se atornillan a la pared. Según Kukuli, ‘esta manera de pintar es una irreverencia hacia el lienzo y la pintura al óleo’” (Wiesse 2012).

Quiero afirmar que la artista produce la serie como latinoamericana y migrante, no ajena a la tradición occidental del arte, pues está imbuida también en ella en tanto sujeto mestizo que proviene de un país que fue colonizado (y en un mundo contemporáneo globalizado), pero con un bagaje visual peruano y latinoamericano como referente principal de su trabajo que identifica particular y propio. Considero así que Velarde produce *Cadáveres* desde su lugar de enunciación geopolíticamente hablando, desde el “venir de” y “estar en” en diálogo con estas tradiciones:

I am a Westernized individual. I don't say I'm a Western individual, because I didn't create this culture; I am a product of colonization [...]. If there were no discrimination, maybe this relationship to Western culture would be much more successful, and I could consider myself "Western." But I'm coming from what "they" call a "Third World," and I think that we are Third World because we are colonized. We have to face that reality. To face it I must

⁴¹ Velarde señala, además: “quizás concentré [en los lienzos] toda mi frustración contra una pintura que en mi juventud no dijo nada para mí. Me pregunté cómo sería pintar en metal, como esos devocionarios que se han pintado en metal en el siglo XIX y [...] conseguimos planchas de aluminio y de acero e hice mi primera pintura que se llamaba *Yo misma soy*” (Velarde 2020, entrevista personal).

acknowledge my mixed race, to acknowledge that I'm not Indian and that I'm not white; I have both heritages [...]. (Velarde 1996, 1-2)

Ser peruana y latinoamericana, es decir, provenir de un territorio que fue colonizado, implica que la artista es receptora también de la tradición occidental del arte (entiéndase la tradición euronorteamericana). Sin embargo, esta a lo largo de los siglos en nuestra región no tuvo una recepción pasiva, sino que, producto de su imposición se originaron las mezclas, los mestizajes, las hibridaciones, las apropiaciones, que hicieron del arte de nuestra región una expresión diversa y particular con relación al arte occidental, proceso del que Velarde es consciente.

Estimo que la artista no se piensa fuera de la tradición occidental del arte, sino que tiene una mirada crítica de la misma, por mantener esta una posición de prestigio sobre otras tradiciones artísticas y estéticas, y por ser el canon frente al cual las expresiones latinoamericanas se miden. De igual forma, la artista tiene una mirada crítica sobre aquello que las imágenes canónicas del arte occidental “nos hacen”, por los modelos de comportamiento y los estándares de belleza que estas han propagado desde la Colonia, por ejemplo. En esa línea, Velarde piensa también en una estética de la América Antigua que fue desplazada y subordinada a la estética del mundo occidental a partir de la colonización. Y, junto a esta mirada crítica frente a la tradición occidental del arte, la artista tiene una postura crítica, en un sentido más amplio, con respecto a los legados coloniales que en el presente padecemos en Latinoamérica como el racismo, la discriminación, la pobreza económica, entre otros.

Es posible entender esa postura crítica de Velarde pues, como Mignolo (2015, 238) señala, en tanto latinoamericanos las herencias coloniales nos conciernen. Sin pretender determinismos, es posible señalar que nuestras circunstancias históricas y nuestra sensibilidad personal pueden producir, como plantea el autor, una inclinación hacia reflexiones y posturas críticas del proceso histórico de colonización y sobre la matriz colonial en la que nos encontramos insertos hasta hoy.

Finalmente, considero que es importante señalar aquí también que la artista produce *Cadáveres* desde su lugar de enunciación, corropolíticamente hablando, como mujer no-blanca (incluso de una edad determinada y desde una clase social determinada), pienso que estas categorías de identidad son también el espacio de enunciación de la artista, no en el

sentido esencialista, sino como Mignolo (2015) entiende pueden operar estas categorías: no se es esencialmente mujer o mestiza, o negra o indígena u homosexual, etc., sino que por los principios raciales y patriarcales de la epistemología imperial uno “deviene en”, “y, en consecuencia, tengo que hacer demandas contraepistémicas y políticas, no desde lo que soy esencialmente, sino desde lo que he devenido” (151). Entonces, sugerir que la artista enuncia desde un cuerpo situado implica pensar que produce su obra desde las categorías en las que ha devenido, o identificándose con ellas o problematizándolas. Esto se debatirá de manera más amplia en el segundo capítulo de esta tesis, en el cual también se realizará el análisis de las representaciones del cuerpo en *Cadáveres* y se explicará brevemente cómo operan la apropiación y la autorrepresentación en la serie

Capítulo segundo

“Mi cuerpo soy yo”. Representaciones del cuerpo en la serie *Cadáveres*.

En la serie *Cadáveres*, Velarde ha hecho uso de su propio cuerpo para abordar distintos tópicos. La artista pintó —en las 19 piezas que conforman la serie— representaciones de su cuerpo desnudo, de sí misma embarazada, de familiares junto a ella, de su cuerpo en medio de escenas de cuadros coloniales enfrentándose a imágenes sacras como un arcángel o al Santiago Mataindios, también se representó como la Venus de Botticelli, como una *pin-up*, como una superheína, incluso sentada en el inodoro del baño de su casa.

Si bien son diversas las lecturas que se pueden realizar sobre estas obras, considero que aquello que estas dicen —o para tal caso aquello que me permiten reflexionar— con respecto a la construcción de lo femenino, a las nociones sobre ser mujer y su rol en la sociedad; así como respecto a la colonización, la violencia colonial, el racismo o la discriminación; contiene una potencia importante para producir lo que en el primer capítulo de este trabajo he señalado como “desplazamientos” de los discursos patriarcales y coloniales que las representaciones canónicas del cuerpo en el arte occidental (en particular aquellas que Kukuli interviene en esta serie) han contenido y reproducido.

Es por eso que en este trabajo propongo dos ejes de lectura para el estudio de *Cadáveres*. Los ejes que me interesan son, por un lado, el eje de sexo y género y, por otro lado, el eje de raza. Las categorías de sexo, género y raza no solo van a ser importantes para la interpretación de las obras, sino también para comprender cómo la artista se expresa desde su lugar de enunciación. Este lugar de enunciación se entiende como el lugar epistémico desde donde habla la artista. Está constituido por los legados culturales que tiene la artista, por el territorio desde donde estos emergen, así como desde la corporalidad que habita, que constituyen el encuadre de la visión de la realidad que esta tiene como mujer, mestiza, latina, migrante. Por ello, antes de empezar el análisis de las obras en este acápite, es importante señalar cómo se entienden dichas categorías y cómo se van a utilizar.

1. Ejes de lectura

En esta tesis entendemos que el género⁴², sexo⁴³ y raza⁴⁴ son categorías construidas y asentadas histórica, cultural y socialmente. Las pensamos como ficciones en tanto no existen como esenciales, es decir, no hay una feminidad, una masculinidad, una blanquitud, una indianidad, una negritud, etc., en esencia, invariables, “únicas” o fijas. Diversos estudios antropológicos y sociológicos contemporáneos han dado cuenta de las diferentes formas de concebir, por ejemplo, lo femenino y lo masculino en pueblos y culturas distintas, así como en períodos de tiempo distintos. Podríamos señalar otro tanto en torno a la raza, donde el

⁴² Sobre el género, Lamas (2000, 2) señala que “se conceptualizó como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es ‘propio’ de los hombres (lo masculino) y ‘propio’ de las mujeres (lo femenino)”. Al historiar la categoría, Lamas (1986, 187) señala que no fue la antropología la primera disciplina que introdujo la noción de género en el sentido de construcción social de lo femenino y masculino, sino la psicología en su vertiente médica. Se debe añadir que el psicoanálisis y la teoría feminista han realizado aportes fundamentales para pensar la categoría, autoras como Beauvoir, Kate Millet, Gayle Rubin, Joan Scott, Judith Butler, entre otras, han debatido el carácter construido del género y la situación de desigualdad y opresión que las mujeres viven en un sistema que jerarquiza lo masculino sobre lo femenino. Para Ochy Curiel “Es desde el feminismo que el género cobra mayor importancia como categoría analítica Su utilización teórica, epistemológica y política ha servido para desnaturalizar lo que significaba ser mujer, concebida como ‘lo otro’ en relación con el paradigma masculino y explicar que las desigualdades entre los sexos no era una cuestión natural sino social e histórica” (Curiel 2012, 6).

⁴³ Es importante señalar desde ya que, si bien el género se ha entendido, como se ha señalado, desde ciencias como la antropología, sociología o incluso en la psicología, en momentos tempranos, como la construcción sociocultural sobre la base del sexo, que es entendido como material y, por ende, natural, estas ideas ya han sido debatidas. El “sexo” se entiende ahora también como un constructo social y cultural, pues si bien existen cuerpos anatómicamente diferenciados el sexo es ya una inscripción socio-cultural que realizamos sobre los cuerpos y una norma. Butler (2002) señala “Consideremos el caso de la interpelación médica que [...] hace pasar a un niño o una niña de la categoría de ‘el bebé’ a la de ‘niño’ o ‘niña’ [...]” (25), con la inscripción del sexo se pretende la identificación de un sujeto en su norma, participar de la diferencia sexual y generar su identificación sexual entre estas posiciones. El “sexo” implica entrar ya al terreno de las significaciones. Respecto al debate sobre esta categoría se puede revisar Butler (2002, 20 - 39) o Curiel (2012, 7-10).

⁴⁴ Con respecto a la categoría raza, podemos señalar que esta se constituye en una ficción operante desde la invasión de América, como lo señala Quijano (2014), esta surgiría para distinguir a los europeos de los grupos conquistados y pronto se utilizaría para justificar la dominación de estos como “natural”. Lamus (2012) señala que durante los siglos XVII y XVIII se plantean diversas reflexiones y estudios para establecer las “diferencias” entre grupos humanos, pero es en el siglo XIX que se desarrolla un racismo científico (71), que desde clasificaciones y datos de la biología, estadística o medicina, pretendían legitimar la supuesta superioridad e inferioridad de los seres humanos con base en la supuesta diferencia racial. Curiel (2012) señala que para romper estas ideas “Desde la sociología alrededor del año 1830 Alexis Toqueville y Max Weber aportan los primeros elementos de una teoría sociológica del racismo y dan un giro importante al pensamiento de la época cuestionando [...] la supuesta inferioridad de los negros con base a sus diferencias biológicas planteando que se trataba de un asunto social y político (15)”. Y agrega que contribuyen para romper la naturalización de la categoría raza, investigaciones que se realizan en EE. UU. hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, realizadas por “afrodescendientes y simpatizantes blancos que aportan análisis y teorías para comprender el fenómeno de racismo. Se destacan los aportes de la American Negro Academy en 1867 y la National Assotiation for the Advancement or Colored People en 1909, los trabajos W. E. B. Dubois, desde la antropología los aportes de Franz Boas, la Escuela de Chicago, aportan a cuestionar el determinismo biológico en el que está basada la idea de raza” (Wieviorka citada en Curiel 2012, 15).

debate también se ha hecho presente y se ha indicado desde ciencias como la biología que las razas no existen, pues al provenir de un tronco común los seres humanos tenemos un repertorio genético común. De igual forma, se han señalado como cuestionables los parámetros que se habían utilizado previamente para definir supuestos “grupos raciales”, por ser diversos entre sí, no haber un consenso sobre ellos y por ser muy complejo aquello que intentan delimitar (parámetros como la antropometría, la procedencia geográfica, el color de la piel o las variantes fenotípicas que son, para el caso de los seres humanos, enormes). Por lo que es posible decir que han sido los seres humanos, los procesos históricos y las dinámicas sociales los que han delineado las ideas y las implicancias de las “razas”.

Podemos ahora, de la mano de Le Breton (2002a), señalar estudios concretos, procedentes, en este caso, de la etnología, cuya contribución para discutir el carácter construido del sexo, género y raza, ha sido fundamental. Estudios que permitieron llamar la atención e indagar sobre cuestiones como las expuestas, que no habían sido discutidas en Occidente hasta el siglo XX. Por ejemplo, el autor afirma que, a diferencia de lo que sucede en Occidente, estudios sobre los Nuer nos indican que entre ellos únicamente las mujeres que pueden tener hijos son consideradas mujeres, las estériles son “vistas como hombres”. Estas mujeres así, pueden tener una o varias esposas cuya fecundación recaerá en parientes, amigos u otros hombres de tribus subordinadas a los Nuer. Sin embargo, la paternidad de los hijos que resulten estará a cargo de la mujer. También cita un estudio de M. Mead en el que se observa que entre los Arapesch y los Mundugumor —aunque las mujeres y los hombres deben tener roles diferentes— no se concibe una diferencia de temperamentos entre ellos. Así, no existen, por ejemplo, las ideas de dominación o agresividad aplicadas a los hombres ni de subordinación o maleabilidad, etc., aplicadas a las mujeres. Para Los Chambuli, por otro lado, la mujer es la dominante y tiene “la cabeza fría” mientras el hombre es “el menos capaz y el más emotivo” (69).⁴⁵

⁴⁵ Citamos aquí trabajos que Le Breton (2002a) refiere con relación a la diferencia de los sexos y los roles que les asignan diferentes culturas, pero estos estudios son múltiples. Lamas (1986) señala que “la antropología se ha interesado desde siempre en cómo la cultura expresa las diferencias entre varones y mujeres. El interés principal [...] ha sido básicamente la forma en que cada cultura manifiesta esa diferencia” (174). La autora refiere que se han realizado diversos estudios sobre los “papeles sexuales” que han sido descritos etnográficamente y que también se ha “buscado establecer qué tan variables o universales son comparándolos transculturalmente” (174), como resultado señala que ha habido un debate entre lo innato o adquirido del comportamiento humano en relación al sexo y género. Señala como estudios pioneros que reflexionaron y brindaron una interpretación a los datos etnográficos con relación al carácter construido del género a Margaret Mead citando su “clásico estudio de tres sociedades de Nueva Guinea” en 1935, a Murdok con el estudio

las características físicas y morales, los atributos asignados al sexo provienen de elecciones culturales y sociales y no de una inclinación natural que establecería de una vez y para siempre al hombre y a la mujer en un destino biológico. La condición de ambos no está inscrita en su estado corporal, está socialmente construida. Como decía Simone de Beauvoir “no se nace mujer, se llega a serlo”. Y lo mismo sucede con el hombre. (69)

Así concluye Le Breton luego de indicar los datos provenientes de los estudios citados sobre los roles, sexo y género en sociedades específicas distintas a las occidentales. Y con respecto a la raza, para hablar de su carácter construido, Le Breton cita un estudio, con enfoque sociológico y antropológico, sobre la gestualidad. Dicho trabajo es de David Efron y fue realizado para oponerse a las tesis nazis que naturalizaban la supuesta superioridad de la raza aria sobre los judíos. Estas señalaban que esta “superioridad” se expresaba incluso en un campo elemental como el de los gestos, en los arios se observarían los gestos de sobriedad, rigor, etc., mientras en los judíos la afectación, infantilismo, gesticulaciones, etc. Efron realizó la observación de dos grupos, uno de judíos y otro de italianos, ambos grupos asentados en Norteamérica, migrantes de primera generación. Le fue difícil indicar las diferencias entre ambos grupos, pero lo consiguió; no obstante, la segunda generación de ambos grupos, generación americanizada, se mostraban mucho más similares. La segunda generación de judíos e italianos americanizados se parecían más entre ellas de lo que se parecían a sus generaciones precedentes, respectivamente, con relación a la gestualidad.

A través de un estudio como este se puede señalar cómo las condiciones sociales pueden modelar a los seres humanos y que no hay características inherentes por pertenecer a cierto grupo.⁴⁶ “Condiciones diferentes de socialización modificaron profundamente, con el trascurso de una generación, las culturas gestuales originarias de estos grupos sociales” (47) comenta Le Breton luego de hacer referencia al trabajo de Efron y sostiene que este:

muestra la ficción de la raza utilizada por los nazis, cuyo carácter metafísico y arbitrario no debe dejar de ser denunciado. En contraposición con estas tesis genéticas o raciales, muestra que la gestualidad humana es un hecho social y cultural y no una naturaleza congénita o

Comparative data on the division of labor by sex de 1937 y a Linton quien según la autora “En 1942 [...] ya señalaba que todas las personas aprenden su status sexual y los comportamientos apropiados a ese status” (176).

⁴⁶ Al respecto, han sido fundamentales también los estudios de Mauss quien en 1934 planteó la noción de técnicas corporales. El autor señaló que el cuerpo es “el primero y el más natural instrumento del hombre” y que este es modelado por el habitus cultural. Le Breton señala que con estos estudios “frente a las concepciones racistas que pretenden ver en el hombre un producto de su cuerpo, se mostraría que es el hombre el que, en cualquier lugar y en cualquier época, supo hacer de su cuerpo un producto de sus técnicas y de sus representaciones” (Le Breton 2002a, 42).

biológica que le impone a sus actores. [...] Los racistas quieren convertir a los comportamientos del hombre en un simple producto de sus genes, cuando la sociología muestra evidencia de que el hombre es socialmente creador de los movimientos de su cuerpo (48), concluye el autor.

Al pensar en el carácter construido y, por lo tanto, ficticio del sexo, género y raza, desplazamos la concepción del ser humano como producto de su cuerpo, basada en el supuesto de que sus características físicas, es decir, sus formas y proporciones corporales, órganos sexuales y reproductivos, color de piel, entre otras, marcan naturalmente su esencia, definen su forma de ser, de comportarse, de relacionarse con los otros, y su lugar en el mundo como un destino inamovible y fáctico. Y al producirse este desplazamiento se puede señalar, por el contrario, que son los seres humanos los que han producido un ordenamiento y clasificación arbitraria, desde una red de significaciones que ellos mismos han creado⁴⁷, para anclar a los sujetos y sus cuerpos a un modelo que les funcione que se replica y se instituye en las prácticas cotidianas como debatiremos más adelante al hablar del aporte de Butler (1991, 2002) para entender las categorías de identidad.

En este trabajo se entiende que, por supuesto, el color de la piel o los órganos sexuales, entre otras características físicas del cuerpo, existen; no obstante, lo que se quiere señalar es que las significaciones que les atribuimos bajo, por ejemplo, las categorías de sexo, género o raza, son construcciones sociales y culturales. Es decir, las significaciones que le otorgamos a un cuerpo con un color de piel determinado al clasificarlo como “indígena” y por ello “no civilizado” o “primitivo”; o las significaciones que le damos a un cuerpo que tiene vagina como “mujer”, “femenino” y por ello “débil” o “frágil”, no expresan correspondencia natural, sino que son conformaciones socio-culturales.

Ahora bien, afirmar que las categorías de sexo, género y raza son ficciones (Butler 2007, Lugones 2008, Quijano 2014)⁴⁸, en tanto construcciones sociales y culturales, no

⁴⁷ Como Geertz (2001) señala “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido” (20) (es decir, en la cultura).

⁴⁸ Lugones (2008) indica “La raza no es ni más mítica ni más ficticia que el género –ambos son ficciones poderosas” (94). Quijano (2014) sostiene “La idea de raza es, literalmente, un invento. No tiene nada que ver con la estructura biológica de la especie humana. En cuanto a los rasgos fenotípicos, estos se hallan obviamente en el código genético de los individuos y grupos, y en ese sentido específico son biológicos. Sin embargo, no tienen ninguna relación con ninguno de los subsistemas y procesos biológicos del organismo humano, incluyendo por cierto aquellos implicados en los subsistemas neurológicos y mentales, y sus funciones” (780). Butler (2007) señala que el sexo y género se muestran como ficciones reglamentadoras (97) y sostiene también que “La univocidad del sexo, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista” (99).

implica desconocer el poder que estas tienen. Sabemos que dichas categorías han operado históricamente y que se encuentran operantes en este momento. En primer lugar, como ya se ha señalado, a través de dichas ficciones se ha normado, modelado y clasificado a los cuerpos y los sujetos, y con esto se ha contribuido a generar un ordenamiento social determinado. Se ha generado así también una estructura de dominación y de poder que determina que ciertos cuerpos y sujetos, que ingresan en dicho orden (masculino, blanco, heterosexual, por ejemplo), se conciben como correctos, buenos o superiores, frente a otros que son considerados incorrectos, imposibles, malos o inferiores; el territorio de los sujetos viables frente al de los seres abyectos (Butler 2002, 19-20). Esta estructura, que además debe ser aceptada por los sujetos como natural, es internalizada por ellos, contribuyendo a la permanencia de la misma.

Es por eso que nos parece fundamental seguir discutiendo, en este caso desde el arte, cómo estas categorías (sexo, género y raza) operan en tanto mandatos, qué relatos inscriben sobre los cuerpos, en qué posición en el mundo nos colocan, así como indagar qué papel juegan las imágenes en esta dinámica y qué nos dicen al respecto. En este trabajo el análisis será sobre aquello que una serie de pinturas en específico señala, en este caso la serie *Cadáveres*, pero hay diversos trabajos que, con fines similares, se han realizado desde la segunda mitad del siglo XX que han buscado contribuir a este debate.

En segundo lugar, las categorías de sexo, género y raza operan en la conformación de la subjetividad. Es decir, si hasta este momento hemos hecho énfasis en que el ser humano no es el producto de su cuerpo, que no hay correspondencias naturales entre su anatomía y su conducta o capacidades (y nos hemos apoyado para eso en estudios de la antropología y sociología), a través de una disciplina como el psicoanálisis⁴⁹ comprendemos que los seres humanos tampoco son completamente resultado del mandato cultural y social, sino que hay un espacio para la historia del sujeto, la asimilación psíquica y las “tecnologías del yo”

⁴⁹ El psicoanálisis realizó las mayores contribuciones al debate sobre el carácter construido del género y del sexo. Principalmente el papel que esta disciplina le otorga al factor psíquico y a la subjetividad para asimilar dichas construcciones es importante, así como para asumirse como sujeto sexuado y para construir su identidad sexual. Turbet (1995, 13) afirma que Freud nos permitió pensar que “el hombre y la mujer no nacen ya sexuados, sino que devienen tales a través de su historia infantil, de sus relaciones intersubjetivas originarias en el seno de la cultura. Lo único que está definido en el momento del nacimiento es el sexo anatómico, pero no ocurre lo mismo con la posición subjetiva que cada uno habrá de asumir en tanto ser sexuado, ni con su ‘identidad’ sexual, producto de sus identificaciones y de la interiorización de ideas culturales relativas a la feminidad y a la masculinidad, ni con la orientación de su deseo sexual”.

(Foucault). Desde Foucault podríamos pensar cómo los condicionamientos u ordenamientos que producen categorías como sexo, género y raza, son sujeciones que actúan sobre el sujeto pero que en este también se activa la subjetivación, lo que le permite responder y habitar ciertas posiciones con relación a estas categorías, es decir, identificarse e, incluso, disputarlas (Briones 2007, 64). Por supuesto, esta respuesta del sujeto no es plenamente consciente o volitiva, sino que es un proceso psíquico complejo donde también interviene el inconsciente. Butler (1991), por ejemplo, señala respecto al género que, si bien no hay un género propio de un sexo, no hay un femenino que corresponda a “mujer” ni un masculino que corresponda a “hombre” (98), y que este no existe en esencia o en “original”, se produce la ilusión de que sí lo hace cuando lo performamos.⁵⁰ Para la autora el género (y podríamos extenderlo a otras categorías de identidad), aunque ficción, se recrea, se pone en escena, se performa constantemente. Bajo dicha idea cada individuo elaboraría su propia identidad de manera única de forma constante en las prácticas, aunque no necesariamente de manera consciente.

El género es un tipo de imitación que no tiene original, que produce la noción de “original” como efecto y consecuencia de la imitación misma (99). [...] [Por lo que el género debe entenderse como una práctica de travestismo] el travestismo constituye la forma mundana en que los géneros son apropiados, teatralizados, usados y realizados; esto implica que todo género es un tipo de personificación y aproximación. (98)⁵¹

En la serie *Cadáveres* de Velarde podemos observar, por ejemplo, cómo se reflexionan las nociones de lo que implica ser mujer o lo femenino y observamos cómo la artista y sus personajes habitan distintas posiciones en disputa e identificación con ellas. En sus obras, imágenes que son el modelo o la norma con relación a lo femenino en nuestra sociedad, se confrontan desde el propio cuerpo de la artista y sus experiencias personales mediadas por su subjetividad. Por ejemplo, cuando en *Cadáveres* observamos pinturas como *Santa Chingada* (2004), *Milky dreams* (2009), *Mater admirabilis* (2009), *A mi vida* (2011) o *Las mercedes de la virgen* (2012) encontramos representaciones del cuerpo de mujeres que se muestran en el rol de madre. Estas, por un lado, dialogan, replican y se sitúan frente a una

⁵⁰ Con respecto a la raza, Butler (2002, 41) señala también que esta es una ficción, la raza se produciría como un efecto de la historia del racismo.

⁵¹ Y también es interesante cómo desde Butler (2002) podemos pensar en las posibilidades de las rupturas o los desplazamientos, de la agencia que podemos tener con relación a las categorías de identidad pues señala que en la repetición, en la reiteración nunca igual a la anterior “se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de esa norma. Esta inestabilidad es la posibilidad desconstituyente del proceso mismo de repetición” (29).

figura emblemática de dicho rol como la virgen María y, por otro lado, colocan como protagonista de la reflexión a la propia experiencia de la artista con la maternidad.

De igual forma, respecto a la raza, es interesante cómo algunas de las obras de la serie reflexionan sobre cómo los sujetos no-blancos internalizan las pre-concepciones o estereotipos que los colocan fuera de lo normativamente bello o deseado, por ejemplo. Esto corresponde nuevamente al proceso de conformación de la subjetividad frente al mandato o norma. En obras como *Pin up wanna be* (2005) o *Venusina* (2009), la artista utiliza imágenes canónicas de la belleza femenina para confrontarlas con su propio cuerpo mestizo que no calza ni con las proporciones corporales de dichos modelos ni con el color de la piel de aquellos; no obstante, las obras enfatizan cómo se ha internalizado dichos estándares de belleza y los mandatos de lo que significa un cuerpo bello (blanco) femenino que forman parte del deseo de los cuerpos no-blancos o racializados.

En tercer lugar, es necesario señalar que las categorías de sexo, género y raza, también operan generando grupos de identificación que se constituyen en torno a estas para reclamar un significado de sí mismos, constituir su identidad y en el caso de los grupos subordinados, dominados, expoliados y violentados, estas categorías de identidad —en las que ha devenido como plantea Mignolo (2015, 151)— son puntos de referencia para la lucha política, de resistencia y de liberación. También en este sentido, en esta tesis, se va a analizar —como ya se ha mencionado— cómo Kukuli Velarde, se sitúa desde categorías como mujer, mestiza y latinoamericana (*locus* de enunciación), para cuestionar los discursos patriarcales y coloniales que se inscriben sobre el cuerpo femenino no-blanco a través de su obra.

Autores como Judith Butler (1991) o Stuart Hall (2010) plantean el dilema de las categorías de identidad de sexo, género y raza, pues estas pueden ser útiles para generar los procesos de identificación, para hacer las luchas políticas posibles, pero también pueden ser topes que pretenden fijarnos, que se constituyen desde la exclusión o abyección de otras posiciones. Butler (1991) dice “Estoy en permanente conflicto con las categorías de identidad, considerándolas como topes invariables, y entendiéndolas, incluso promoviéndolas, como sitios de conflicto necesario” (88).⁵² Pero Butler (1991) admite que ha sido necesario el uso de estas categorías para la lucha política cuando señala, por ejemplo

⁵² Para la autora estas categorías fijan y buscan definir la identidad, cuando incluso el “yo”, al existir un terreno psíquico que desborda su consciente, no puede ser capaz de saber o elegir a voluntad su propio género o sexualidad (Butler 1991, 103).

un imperativo político para usar estos errores necesarios o categorías equivocadas, por así decirlo (lo que Gayatri Spivak podría llamar operaciones de "catacresis": usar un nombre propio inapropiadamente), con el fin de reunir y representar a un grupo político oprimido (91). [...] Hay una necesidad política ahora para usar algún signo y lo hacemos. (96)⁵³

Butler cita a Spivak y recurre a la idea de la catacresis “usar un nombre propio inapropiadamente”, para debatir la necesidad del uso de las categorías de identidad, como pueden ser “mujer”, “lesbiana”, “indígena”, “negra”, etc. Y es importante aquí reflexionar, por ejemplo, que, en la cotidianidad, los sujetos nombrados y significados como mujeres son arrojados al espacio de la violencia por el hecho de “serlo”. Aunque sabemos que la categoría “mujer” es una ficción, es una ficción sostenida (en el tiempo y en pleno uso ahora) para subordinar y violentar a cierto grupo de cuerpos-sujetos nombradas “mujeres”. Por ello, quienes han sido nombradas bajo esa categoría (quienes han “devenido en”) levantan la voz y dicen que las mujeres importan, que las mujeres deben tener los mismos derechos que su contraparte (los hombres), que debe ponerse un alto a los feminicidios, etc. La categoría “mujer” se hace una ficción operante en ese sentido también. Las mujeres heterosexuales, mujeres afro, mujeres indígenas, mujeres mestizas, mujeres obreras, mujeres lesbianas, trans femeninos, cuerpos feminizados, sufren las consecuencias simbólicas y reales en la cotidianidad de ser oprimidas, violentadas, incluso asesinadas y levantan la voz bajo la categoría para enunciar que, aunque la categoría es una ficción (y aunque su lucha está articulada con otras), aquello que las convoca es real, porque son sujetos-cuerpos que han devenido en “mujeres” y enfrentan un conjunto de problemáticas en común que buscan combatir.

No obstante, es importante entender que estas categorías si bien son un punto de apoyo deben ser “problematizadas” constantemente como señala Butler, para no volver al esencialismo que se ha buscado superar y para permitir la articulación de las identificaciones⁵⁴. Entonces, ahora considero que es importante señalar que cuando hablo de

⁵³ Aunque es cierto que Butler (1991) admite que ha sido necesario utilizar las categorías de identidad, las complejiza pensando en ellas como topes que intentan fijar y llama a usar las categorías, pero entendiendo que pueden ser cuestionadas teniendo en cuenta lo que excluyen también. Ella está pensando de manera particular en la categoría “lesbiana” y se interroga por cómo la misma categoría es restrictiva también e intenta delimitar la sexualidad y el erotismo, identificarse como lesbiana implica también para la autora que un “yo” consciente revele o afirme su sexualidad entendiéndola de una forma determinada pero que ese “yo” es el último en saber el significado de esta, pues el inconsciente tiene un papel importante, la sexualidad en el terreno del inconsciente es algo que no nos está plenamente develado.

⁵⁴ De otro lado, es interesante lo que Ochy Curiel (2012) señala con relación a la identificación respecto

Kukuli Velarde como una artista mujer, mestiza, latinoamericana, que trabaja la representación del cuerpo femenino no-blanco, no pretendo usar los términos “mujer” o “femenino” desde el esencialismo que establece que un sujeto entendido como mujer realiza un tipo particular de arte o que deba abordar temas específicos propios de su “condición de mujer”, o que al ser una “artista mujer” le corresponda acompañar ciertas demandas. Tampoco que por ser mestiza tenga que hacer un arte “híbrido”, “mestizo”, o interesarse naturalmente —o porque le “pertenezca”— por ciertas temáticas o técnicas específicas. Sino que comprendo que la artista desde un conjunto de experiencias que atraviesan su historia personal y su cuerpo produce su trabajo desde en un conjunto de identificaciones con relación al sexo, género y raza, que son negociaciones constantes y parte de sus procesos de conformación de su subjetividad, pero que generan como resultado un conjunto de imágenes que disputan pre-concepciones, estereotipos, modelos inscritos sobre el cuerpo femenino no-blanco y al mismo tiempo negocian con ellos.

Un punto adicional en el que se debe insistir, con respecto a las categorías de identidad de sexo, género y raza, es que estas no se presentan y no operan separadas en los sujetos y sus cuerpos. De hecho, como señala Butler (2002, 174) el sujeto está constituido de maneras múltiples y se presentan en él una pluralidad de identificaciones. En ese sentido, Hall (2010) señala también que no entender las identidades como fijas o esenciales es importante, porque estas se oponen a otras (o buscan privilegiar unas experiencias y demandas “lo negro”, “lo femenino”, “lo gay”, etc., sobre otras), se presentan como excluyentes y autosuficientes, por el contrario, es importante la articulación de las categorías de identidad porque estas no se agotan y por el contrario se adicionan (293-4).

Ya desde el feminismo afroamericano y latinoamericano se ha debatido, por ejemplo, la categoría misma de “mujer” entendida como sujeto universal y se ha indicado la necesidad de pensar que el género interactúa con otras categorías de identidad que da voz a otras experiencias y demandas como raza, clase, edad, entre otras. En el cuerpo estas categorías se inscriben juntas, sitúan al cuerpo y sus experiencias, por lo que si bien en este capítulo

a las categorías de identidad que pretende ser consciente: “Categorías como, mujer, negro, negra, indígena, lesbiana, gay, trans nos sirven solo para la articulación política, no pueden ser fines en sí mismos. Creo que es más importante ser antirracista que ser orgullosamente negra, creo que es más importante ser feminista que reconocernos mujeres, creo que es más importante eliminar el régimen de la heterosexualidad, que ser lesbiana” (21-22).

analizaremos las representaciones del cuerpo a partir de dos ejes, por un lado de sexo y género y, por otro lado, de raza, y reuniremos en cada eje un conjunto de temáticas que debaten los lugares comunes, las formas ideales, las “normalidades” que cada categoría establece para el cuerpo —social y culturalmente—, esta separación es metodológica y se realiza para brindar un orden y claridad en el análisis. Pero es importante tener en cuenta que tanto en las obras que conforman la serie *Cadáveres*, en los cuerpos representados en ellas, en las demandas y problemáticas que plantean las obras, así como en el cuerpo mismo de la artista y en su experiencia vivida estas categorías operan articuladas.

Finalmente, es necesario señalar que, para el caso latinoamericano, es importante revisar las categorías de sexo, género y raza a la luz del proceso histórico de la colonización. La colonización de territorios americanos y de las sociedades originarias que los habitaban, por países europeos, es un hecho crucial para entender el carácter construido de la categoría raza y, además, la reconfiguración que sufrió el género en tierras americanas. En primer lugar, Quijano (2014) indica que “La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América” (778). El autor plantea que la idea de raza probablemente se originó para señalar las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero que pronto pasó a indicar “supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos” y con base a esas “diferencias” se justificó y legitimó la dominación europea pues se alegó la superioridad racial de unos sobre otros. El autor señala que, a partir de la conquista de América, y desde la idea de raza, se produjeron identidades históricamente nuevas: indios, negros, mestizos, así como los términos “español”, “portugués” o “europeo”, que hasta entonces indicaban sencillamente procedencia geográfica, cobraron una connotación racial (778); estas nuevas identidades clasificaron y jerarquizaron a los cuerpos. La raza se convirtió en “el dispositivo más efectivo para la dominación inventado en el marco de la colonización” (778).

Con relación al género, es importante indicar que, si bien antes de la invasión europea en los territorios americanos existían nociones sobre lo femenino y masculino, estas y sus implicancias eran distintas a las que tendrían a partir de la colonización. De igual forma, se puede señalar con respecto a otras sociedades que fueron invadidas por los europeos, como las africanas. Una autora como Lugones (2008) (citando a Allen) señala, por ejemplo, que antes de la invasión europea existieron comunidades de nativos americanos que eran matriarcales, que reconocían positivamente la homosexualidad y al «tercer» género, así como

concebían el género en términos igualitarios, “no en los términos de subordinación que el capitalismo eurocentrado les impuso” (86). Por otro lado, Segato (2014, 77) señala que diversos estudios afirman que sí existía una organización patriarcal en las sociedades indígenas americanas antes de la invasión europea, sin embargo, refiere que este era un “patriarcado de baja intensidad”:

Datos documentales, históricos y etnográficos del mundo tribal, muestran la existencia de estructuras reconocibles de diferencia, semejantes a lo que llamamos relaciones de género en la modernidad, conteniendo jerarquías claras de prestigio entre la masculinidad y la feminidad, representados por figuras que pueden ser entendidas como hombres y mujeres.

Sin embargo, Segato (2014) afirma también que a partir de la colonización las relaciones de género se modificaron peligrosamente transformándose en un orden profundamente jerárquico y desigual. Para la autora, dentro de los principales cambios ocurridos estuvo la superinflación y universalización de la esfera pública (de los hombres), frente al derrumbe y privatización de la esfera doméstica (de las mujeres) y la binarización de la dualidad (78). Esto último implica pasar de una concepción dual de lo femenino y masculino —donde si bien hay una relación jerárquica, ambos elementos tienen plenitud ontológica así como política y se complementan—, al binarismo donde la relación es suplementar, donde un término suplementa —y no complementa— al otro (78). Segato (2014) sostiene que “cuando uno de esos términos [lo masculino] se torna ‘universal’, es decir, de representatividad general, lo que era jerarquía se transforma en abismo, y el segundo término [lo femenino] se vuelve resto [...]” (82).

Las nuevas formas que tomaron las relaciones de género a partir de la colonización tuvieron diversas repercusiones que se tradujeron en la pérdida del liderazgo de las mujeres en la sociedad y en la pérdida de la propiedad de la tierra por parte de las mujeres, como indica Lugones (2008, 88), también en el establecimiento de posiciones de género cerradas y fijas, entre otras, que expresaron el nuevo dominio colonial, patriarcal y heterosexista en territorios americanos. Es importante tomar en cuenta el factor histórico en la conformación de las categorías de raza y género, de manera interseccionada, pues en este capítulo al realizar el análisis de las obras que comprenden la serie *Cadáveres* observaremos cómo Velarde alude constantemente al proceso de colonización y de cristianización (que fue arma de la colonización e implicó la conquista espiritual y del imaginario) para reflexionar y debatir la experiencia de los cuerpos femeninos no-blancos no solo en la colonia sino principalmente

en la actualidad. En ese sentido, considero que las obras nos permiten pensar cómo la raza y el género son construcciones que deben entenderse a la luz de procesos históricos también, como consecuencia de una historia de dominación a partir del proceso de colonización.

Pensar en estas categorías de identidad coloca al cuerpo en la centralidad de la discusión, un cuerpo que había sido subestimado y subordinado al poder de la razón, el espíritu o el alma y abyectado de las preocupaciones de la filosofía, en el siglo XX se entiende como un territorio de significación que puede determinar las vidas si no se hace frente a las concepciones esencialistas, racistas y misóginas. El cuerpo ha sido normado y clasificado, sí, pero al mismo tiempo el cuerpo es la bisagra que articula esta norma con el factor psíquico, es un espacio de disputa, es en el cuerpo de cada uno que se disputan la norma y las regulaciones.

A continuación, realizaré el análisis visual de la serie *Cadáveres* atendiendo a los dos ejes de lectura señalados. Cada eje propone revisar un conjunto de obras reunidas en torno a temas específicos que le corresponden. He planteado las temáticas a partir de la observación inicial de las 19 pinturas —en las cuales pude advertir tópicos recurrentes— y también considerando los temas que tradicionalmente se asocian a la representación del cuerpo (principalmente femenino) en el arte. Así, bajo el eje de cuerpo, sexo y género he planteado tres temas: cuerpo, belleza y canon; cuerpo y maternidad; y, cuerpo y erotismo. Mientras que bajo el eje de cuerpo y raza he planteado dos temas: cuerpo, raza y evangelización; y cuerpo, raza y experiencia vivida.

Cabe señalar que las 19 obras que conforman la serie son diversas y se han generado a partir de la experiencia personal de la artista, de experiencias como la maternidad, la conformación de su familia, su relación con sus padres, el episodio de la muerte de su padre, su relación con la pintura y el arte en su etapa inicial o de juventud (antes de emigrar de Perú a EE. UU.), su relación con el amor romántico, la acumulación de su bagaje visual en sus años tempranos en Cusco, también de sus posturas frente a sucesos que vio o que sabía que le ocurrían a sus amistades, entre otras experiencias. No obstante, considero que a lo largo de la serie estas experiencias y vivencias no dejan de debatir y reflexionar sobre las implicancias de habitar un cuerpo femenino no-blanco. Estas obras, además, confrontan estas experiencias vividas por la artista con las representaciones del cuerpo que el arte occidental canónico ha presentado y que han replicado la normativa y regulaciones que categorías como

sexo, género y raza colocan sobre los cuerpos. Por ello, decidí realizar esta división en los ejes y temas mencionados para llevar a cabo el análisis de la serie.

El análisis se ejecutó de la siguiente forma: se realizó una descripción de cada una de las obras, se explicó la iconografía presente en ellas, se señalaron los datos brindados por la artista sobre las piezas —datos obtenidos a través de una entrevista que le realicé en octubre de 2020 y de diversas fuentes escritas— que informan las motivaciones o problemáticas que quiso abordar en ellas; y, finalmente, realicé un análisis comparativo sobre cómo cada grupo de obras seleccionado aborda el tema propuesto, indicando también cómo la forma en la que estas obras abordan dichos temas se acerca o difiere a la forma en la que tradicionalmente el arte occidental los ha presentado o debatido, pues una de las estrategias que utiliza Velarde en el desarrollo de esta serie, como ya se ha mencionado, es la apropiación —entendida aquí también como intertextualidad— para situarse frente al arte canónico occidental y sus discursos. Con este análisis se piensa desarrollar el objetivo central de esta tesis que es analizar qué enuncian las representaciones del cuerpo (en función al sexo, género y raza) en la serie *Cadáveres*.

1.1 Eje cuerpo, sexo y género

En este eje se analiza la representación del cuerpo femenino en un conjunto de obras que he agrupado bajo los temas de cuerpo, belleza y canon; cuerpo y maternidad; y, cuerpo y erotismo.

1.1.1 Cuerpo, belleza y canon

En este acápite analizaré las obras *Yo misma soy* (2004), *Vigilándote* (2004), *Pin up wanna be* (2005), *Venusina* (2009), *Old bitch* (2009) y *A mi vida* (2011).



Figura 17. *Yo misma soy*, Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, 2004, The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#0>



Figura 18. *Vigilándote*, Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, 2004, The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#2>

Yo misma soy (2004) es la primera pintura que la artista realizó como parte de la serie *Cadáveres* en el año 2004. Este es un autorretrato, en la obra Velarde se encuentra elevando los brazos a ambos lados de la cabeza con los codos flexionados. Tiene las manos abiertas y las palmas coinciden con los tornillos que se utilizan para montar el cuadro a la pared, por lo que como efecto visual el espectador podría tener la impresión de que el cuerpo está clavado a una superficie por las manos. Tiene también las piernas abiertas, ha elevado los muslos, las rodillas se dirigen sutilmente hacia adelante y los pies están arqueados hacia adentro, por lo que el cuerpo parece estar en un delicado equilibrio.

La posición de brazos y piernas produce que los músculos del cuerpo se estiren y nos permite observar cierta tensión en ellos. Podemos ver también detalles como tendones y huesos que se marcan en distintas zonas de su cuerpo. Por ejemplo, los tendones se hacen visibles en la parte interior de antebrazos y muslos, mientras notamos la insinuación de la clavícula, de los huesos a la altura del pecho o de las costillas en el costado izquierdo del cuerpo.

El cuerpo parece abrirse al espectador, no obstante, las luces y sombras develan

ciertas zonas mientras cubren otras. Al ingresar la luz desde el lado superior derecho quedan bajo las sombras, por ejemplo, la zona pélvica, los genitales y la zona inferior de los glúteos y de los muslos.

Podemos señalar que esta representación tiene una intención de mostrar o exponer el cuerpo a quien lo observa, por el hecho de presentar los brazos y piernas abiertas y de señalar con verismo ciertos detalles anatómicos; no obstante, observamos también la fuerte expresión del rostro que devuelve la mirada al espectador. Si nosotros observamos el cuerpo representado, este a su vez nos observa con el ceño marcado, una mirada fija y un rictus en la boca, con una expresión dura en el rostro.

Ahora bien, con respecto al fondo del cuadro podemos señalar que Velarde ha realizado, en distintas partes del mismo, dibujos de cuerpos femeninos desnudos los cuales tienen una escala mucho menor a la escala del cuerpo de la artista. Estos cuerpos pequeños son acéfalos y se encuentran partidos por la mitad, presentándose las partes superiores e inferiores separadas, como unidades independientes. Estos pequeños cuerpos llevan en el pecho, vientre y/o a la altura del sexo —según corresponda a cada parte— la representación de un ojo.

En el registro inferior del cuadro, donde se reúnen estos pequeños cuerpos en mayor número, podemos observar que tras ellos aparecen de manera otros cuerpos femeninos en la misma escala, pero que, a diferencia de los primeros, están vestidos. Estos llevan faldas ligeras, shorts y alguno sujeta un pequeño bolso, estos cuerpos tienen la cabeza representada también a diferencia de los primeros. Algunos llevan accesorios como lazos, sombreros o gorras, también pendientes, según sea el caso. Todos estos pequeños cuerpos son estilizados, sus rostros y sus formas corporales recuerdan a muñecas como Barbie o a las ilustraciones de las *pin-up*. Las poses de estos cuerpos —el movimiento en brazos y piernas— son gráciles, podrían percibirse incluso como sensuales.

Los cuerpos pequeños señalados contrastan con el cuerpo de la artista pues estos son idealizados, mientras que en la representación del cuerpo de Velarde observamos que las formas y detalles anatómicos no se encubren o subliman. La presencia de los ojos, y el hecho de que los cuerpos estén segmentados en dos, nos permite pensar, en el primer caso, en la constante vigilancia y mirada puesta sobre el cuerpo femenino y, en el segundo caso, en cómo la mirada masculina ha reducido los cuerpos de las mujeres a las partes “eróticas” que es lo

que suele consumir. La mirada masculina se centra en las partes que la satisfacen, por lo que los senos, el vientre, el sexo o las piernas, serían una sinécdoque de la “mujer”.

En el mismo registro inferior, en el espacio que se genera entre estos pequeños cuerpos y la zona púbica del cuerpo de la artista, está representada un ave con las alas desplegadas y la cabeza torcida, sosteniendo con las patas un pene bicéfalo. En su pecho se observa una herida roja abierta, el color rojo resalta ya que en la pintura predominan el blanco y el negro. Esta ave puede recordarnos a la iconografía del espíritu santo que en el arte acompaña las escenas de la anunciación a María, en este caso Velarde nos presenta un ave agonizante en cuya herida se insinúa la forma de un espermatozoide.⁵⁵

En la parte central del fondo encontramos representados, nuevamente de forma tenue, —en dirección diagonal ascendente de derecha a izquierda— un conjunto de vicuñas estilizadas, vicuñas como las que dibujaba la artista cuando era niña.⁵⁶

Finalmente, en el tercio superior del fondo del cuadro están representadas las partes inferiores —las piernas— de los pequeños cuerpos antes mencionados, en medio de arterias que salen del cuerpo de una segunda ave que se sitúa justo sobre la cabeza de la artista. Un ave que se encuentra con los ojos cerrados y el pico abierto como si estuviera emitiendo un sonido. En este mismo sector superior, también es posible reconocer la imagen tenue de un caballo, otro de los motivos que encontramos en la pintura temprana de Velarde.⁵⁷

Esta obra es significativa para la artista y para nuestro estudio, porque con ella retorna al ejercicio de la pintura. Está pintada en dos capas, por lo que aquellos elementos que he señalado en la descripción como “tenues” son los dibujos que corresponden a una primera

⁵⁵ Pienso que el hecho de que el ave sostenga un pene bicéfalo y se insinúe un espermatozoide en la herida puede aludir al sexo y la concepción mediada por el sexo, en contraposición a la idea de “virginidad” asociada a María y a una concepción sagrada mediada por el espíritu santo. Al mismo tiempo el ave está herida, por lo que puedo pensar que se ha interrumpido la posibilidad de esa “concepción”. Esta obra se produce muchos años antes del nacimiento de la primera hija de la artista.

⁵⁶ Como se ha mencionado Velarde ilustró desde niña diversas publicaciones de sus padres. Las vicuñas fueron uno de los motivos que dibujó a temprana edad, al respecto señala: “Mi madre estaba escribiendo el cuento *Mi tayta vicuña* y me pidió que lo ilustrara. Yo no sabía cómo eran y ella me dijo que eran como perros con cuello largo; así, ayudada por su descripción, las dibujé. Recién después vi cómo eran” (Velarde citada en Wiesse 2012).

⁵⁷ Alfonsina Barrionuevo (2017), madre de la artista, señala que, cuando era niña, Kukuli tuvo un periodo en el que pintó caballos: “A Kukuli se le dio por un tiempo dibujar caballos primero y pintarlos después en todas las poses posibles, comenzando con frecuencia por la cola. El primer dibujo lo hizo a los ocho años de edad. El siguiente con un arcángel batallando con el dragón a los 11 años más o menos. Después vinieron los caballos y jinetes de la Apocalipsis bien concebidos para una niña de su edad. Un regocijo verla pasar de unos a otros”.

capa que posteriormente fue cubierta:

en *Yo misma soy*, en la parte de atrás, en la primera capa, están todos los dibujos que le gustaban a mi papá, luego lo pinté de blanco [...] y, en el segundo layer que [dejaba ver un poco del primero, realicé] dibujos nuevos, dibujos que no había hecho nunca antes, tratando de salvar esa distancia entre los dibujos de mi niñez y lo que yo soy ahora. (Velarde 2020, entrevista personal)

La artista señala que en la obra superpuso una capa de pintura sobre otra, colocando los dibujos que realizaba a edad temprana en un primer momento, que eran los dibujos que le gustaban a su padre, y luego situando encima su autorretrato y dibujos que expresaban su “yo” maduro. Indica que en esta obra no solo representó su cuerpo sino “lo que significaba mi vida hasta ese momento” (Velarde 2020, entrevista personal), en alusión a su vida familiar, la influencia de sus padres en su formación y a su carrera artística hasta ese entonces: “después que terminé esa pintura, me di cuenta que había otras cosas que me gustaría pintar conmigo y así es como surgió la serie *Cadáveres*” (Velarde 2020, entrevista personal).

La obra *Vigilándote* (2004) es otro autorretrato que data del mismo año que *Yo misma soy* (2004), esta también presenta el cuerpo de la artista de tamaño natural, en posición frontal y desnudo. En este autorretrato, a diferencia del anterior, el cuerpo tiene las extremidades estiradas: los brazos caen lánguidos hacia los lados del cuerpo y las piernas se extienden hacia la base del cuadro a penas separadas entre ellas. La cabeza rompe la dirección de la línea vertical que el cuerpo marca al inclinarse hacia el lado izquierdo.

El cuerpo está cubierto con una serie de dibujos entre los que predominan los motivos vegetales, zoomorfos (como peces y arañas), volutas y mandalas. El vientre está remarcado con el dibujo de una figura ovalada ubicada en el centro, dentro de la cual se pueden observar dos figuras con forma de aves y dos flores de cantuta (flor andina). En el pecho a partir del color (que se hace de un rojo más intenso) se insinúa el corazón de donde salen venas o arterias.

La luz ingresa por el lado superior derecho del cuadro lo que genera que la sombra cubra el brazo derecho y la pierna derecha, también cubre la vulva y la parte interna de ambos muslos. Los colores que predominan en el cuadro son el rojo y los ocre, que están presente con mayor intensidad a la altura del corazón, en las venas o arterias que salen de él, así como en la vulva y en el interior de los muslos. De igual manera, se genera una mancha roja que va desde el corazón hacia los genitales, podríamos pensar que es una mancha de sangre que

marca la zona.

Nuevamente en este autorretrato advertimos que el cuerpo representado observa al espectador. La expresión que tiene en el rostro es seria, incluso demandante, parece interpelar a quien lo observa. La artista señala que realizó esta obra pensando en los linchamientos racistas que se practicaban en EE. UU. en la llamada “era de los linchamientos” que se prolongó hasta mediados del siglo XX, pero cuyo apogeo se dio entre 1890 y 1930 (Tolnay citado en Bermúdez 2018). En palabras de la artista esta obra habla “sobre los lynchings, sobre el racismo en los Estados Unidos y cómo la víctima del racismo —que puede ser negro, que puede ser marrón— sabe lo que está pasando, esa es otra constante en mi trabajo” (Velarde 2020, entrevista personal).

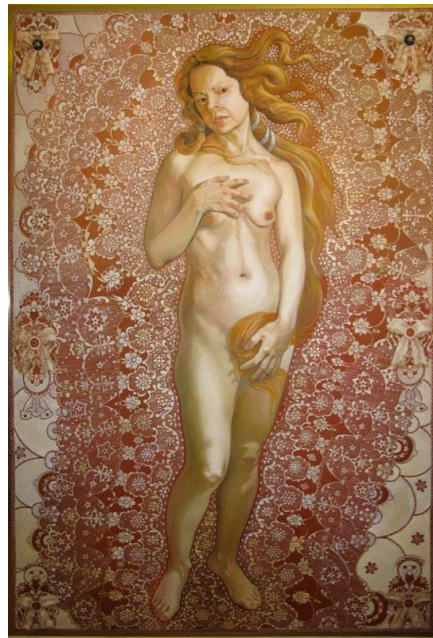
Los linchamientos referidos eran actos públicos que contaban con la participación de una comunidad, eran en extremo violentos y tenían como víctimas a personas afroamericanas que eran acusadas de un delito, en lugares donde la “ley” funcionaba y debieron ser las autoridades las encargadas de investigar y sancionar las supuestas faltas. Estos actos no siempre eran espontáneos, algunos se anunciaron con anticipación y ni la población ni las autoridades hicieron algo por impedirlos (Tolnay citado en Bermúdez 2018), por el contrario, concurrían con gran interés a observar, incluso llevando niños y niñas:

En ciertas ocasiones, los periódicos anunciaron anticipadamente la hora y el lugar de los linchamientos y se contrataron trenes especiales para la “excursión”, los empleadores algunas veces liberaron a los trabajadores antes de hora para que pudieran concurrir al evento, los padres enviaron notas a la escuela pidiendo a los docentes que dejaran salir a sus niños antes de tiempo para que pudieran asistir. (Litwack 2000, 5)

El autor sostiene que la historia del linchamiento “es mucho más que el simple hecho de colgar a un negro del cuello. Es la historia de formas de torturar y de mutilar lentas, metódicas, sádicas y a menudo ingeniosas”. Relata que, la ejecución podía ser por fuego (en cuyo caso el atizador podía ser aplicado a los ojos y a los genitales, y luego todo el cuerpo era sometido a las llamas) y que también podía ser por ahorcamiento. En cualquiera de los casos se procedía al desmembramiento y a la distribución de partes del cuerpo de la víctima a la multitud que observaba con gran satisfacción: daban dientes, orejas, dedos, uñas, huesos y trozos de carne carbonizada (5). Fueron miles los linchamientos de hombres y mujeres

afroamericanos que se realizaron en EE. UU., en específico en el sur⁵⁸. Los linchamientos también tuvieron como víctimas a asiáticos, indios americanos y mexicanos⁵⁹, aunque hubo un ensañamiento particularmente feroz contra los afroamericanos y afroamericanas⁶⁰, la mayor parte de los asesinados.

Es bajo este marco que podemos acercarnos a la obra *Vigilándote* (2004) de Velarde. La artista señala que en la obra la víctima “sabe lo que le están haciendo”, considero que, en ese sentido, se entiende por qué representa un cuerpo violentado que observa con los ojos muy abiertos, que mira al espectador y confronta. Estimo que esta ha sido la estrategia que la artista utiliza para hacer de la víctima un cuerpo-sujeto inquietante.



⁵⁸ Sobre las cifras de linchamientos en el sur Litwack (2000, 4) señala: “En el sur de los Estados Unidos, a fines del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, dos o tres negros por semana fueron colgados, quemados vivos en hogueras o bien asesinados sin mayor alharaca. En la década de 1890, los linchamientos se llevaron un promedio de 130 vidas cada año, el 75 por ciento negros. Los números declinaron en las décadas siguientes pero el porcentaje de víctimas negras se elevó al 90 por ciento. Se ha estimado que 4.742 negros murieron linchados a manos de multitudes entre 1882 y 1968.

⁵⁹ Anzaldúa (2016, 46-8) narra cómo tras la guerra de 1846 entre Estados Unidos de Norteamérica y México, gran parte del territorio mexicano pasó a manos estadounidenses y cerca de cien mil mexicanos quedaron del lado estadounidense. Ellos fueron despojados de sus tierras y cuando, cerca de 1915, un grupo de resistencia mexicano-americano robó un tren, surgieron grupos de “justicieros” anglos que lincharon chicanos, estos asesinaron a familias enteras.

⁶⁰ Litwack (2000, 4) explica: “El linchamiento no era un fenómeno nuevo. Por muchas décadas había sido un medio de justicia extralegal en el lejano oeste y en el medio este. La mayor parte de las víctimas fueron hombres blancos, además de un cierto número de indios, mejicanos, asiáticos y negros. Pero en la década de 1890 el linchamiento y la tortura sádica devinieron en un ritual público exclusivo del sur, siendo las principales víctimas hombres y mujeres de color negro”.

Figura 19. *Pin up wanna be*, 2005, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#8>

Figura 20. *Venusina*, Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#24>

En este eje he considerado también la obra *Pin up wanna be* (2005), en esta pintura Velarde se ha representado a sí misma como una *pin-up*. Las *pin-ups* fueron imágenes muy populares de mujeres sexys, con grandes curvas (senos y glúteos voluminosos), la cintura estrecha, las piernas largas, que tenían el maquillaje y peinado muy cuidados y que vestían usualmente con poca ropa, ropa que marcaba su silueta y en ocasiones dejaba ver su ropa interior. La expresión que estas *pin-ups* tenían en el rostro era, comúnmente, de alegría, de inocencia, de picardía o de insinuación.

Se les conoce con el nombre de “*pin-ups*” pues estas imágenes se difundieron en calendarios, revistas o a manera de posters, por lo que podían ser colgadas en una pared. Se popularizaron durante la Segunda Guerra Mundial cuando las revistas que contenían imágenes de las *pin-ups* fueron enviadas a los soldados norteamericanos en el frente de batalla.⁶¹ Sobre lo que significaron estas imágenes en el contexto de la guerra, Expósito (2020) señala que estas eran usadas para alimentar las fantasías de las tropas, ya que “excitaban la virilidad de los soldados” y debían ayudar a mantener su “moral sexual” en alto (232). Eran también la promesa de la “recompensa a la masculinidad heroica tras la guerra”, pues a cada hombre en batalla le esperaba una mujer al regresar a casa (a EE. UU.) (232), una mujer que bajo el modelo de la *pin-up* se supone sexy, voluptuosa, pero, además, dispuesta para la vida doméstica.

A través del cine la *pin-up* se hizo de carne y hueso (Pérez 2000, 169), los productores llevaron el modelo de mujer y de lo femenino encarnado en la *pin-up* a la realidad a través de sus actrices. La belleza y atractivo de estas marcó su notoriedad social, (Expósito 2000, 219), cumplir con el canon de belleza y el modelo de lo femenino que marcaba la *pin-up* les

⁶¹ Pérez (2000) menciona al respecto que entre 1942-45 se imprimieron cerca de seis millones de copias de la revista *Esquire* donde se reproducían imágenes de las *pin-up* para ser distribuidas entre los soldados norteamericanos a ultramar (168). De igual forma, la revista militar estadounidense *Yank* lució en sus portadas a las *pin-up*, principalmente en los años cuarenta, esta revista se repartía a los marines de las bases repartidas en distintas partes del mundo (Expósito 2020, 231-32). Los soldados pintaron las imágenes de las *pin-ups* sobre sus aviones o tanques también en el contexto de la guerra, lo que se bautizó como *nose art*.

habría servido para tener reconocimiento y éxito.

Las *pin-ups* también están vinculadas a la publicidad, aparecieron en cualquier anuncio publicitario después de los años cincuenta (Pérez 2000, 71). Finalmente, están vinculadas también a la mujer-objeto sexual de playboy, donde nuevamente se reproduce a las *pin-ups* de carne y hueso, explotando cada vez más su cuerpo y el acceso sexual a él.

Se ha debatido el sentido de las *pin-ups*, afirmándose, por un lado, que eran representaciones de mujeres modernas, liberadas y con ejercicio libre de su sexualidad. No obstante, Expósito (2000) señala que la *pin-up* es parte de un contra movimiento frente al feminismo —que se difundió a inicios del siglo XX— pues se opone a la figura que este había encumbrado: una mujer autónoma, fuera del espacio doméstico, que busca expresarse en igualdad, dueña de su sexualidad y deseo, por fuera de la voluntad de un sujeto masculino (representada de formas diversas como *vamps*, *garçonnes*, *flappers* o mujeres fatales). Por el contrario, la *pin-up* según la autora, sería el prototipo de una feminidad que reúne en una sola imagen el modelo de la mujer seductora, sexy, con sex-appeal, pero también el ideal de la mujer de buenos sentimientos y ama de casa; esta mujer se presentaría como una mujer “de un alma pícara pero inocente y pura” (218). Es decir, es una imagen que condensó, las ideas de esposa, madre, sexo y casa (230), aunque su sexualidad o sexidad se aceptaban en tanto eran o se ofrecían a otro, a un hombre.

En *Pin up wanna be* (2005) Velarde, siguiendo el modelo *pin-up*, se representa en una pose seductora. Se encuentra de perfil, apoya su cuerpo en la punta del pie izquierdo, mientras levanta y dobla la pierna derecha hacia atrás. Inclina el torso hacia adelante y lo voltea hacia el frente, de manera que el rostro nos observa. Esta postura permite que sobresalga la zona de los glúteos y que se muestre la redondez de sus formas. Levanta el brazo izquierdo y lleva su mano a la cabeza, gesto que permite también levantar el busto. El brazo derecho se dirige hacia adelante y con la mano hace un gesto rebuscado pues los dedos anular y medio se separan ampliamente y se curvan.

En el rostro, la artista lleva maquillaje, este delinea las cejas, acentúa las pestañas y resalta los labios con color rosa. Velarde hace el gesto de dar un beso. El peinado que lleva es propio del estilo pin up, la parte delantera del cabello presenta volumen (a manera de tupé), tiene un lazo de color rosa que vuela al viento y sujeta parte del cabello mientras el resto cae en ondas. De igual forma, una tela transparente y vaporosa de color rosa la cubre a manera

de falda, una falda pequeña que se eleva por acción del viento dejando ver los glúteos.

A la altura de los senos la artista ha colocado papel semitransparente y lo ha sujetado con cinta adhesiva negra. Sobre este, ha dibujado unos senos redondos y con mayor volumen que los suyos propios (que se ven debajo considerablemente más pequeños). Del mismo modo, a la altura de las piernas, ha colocado otro bloque del papel semitransparente y sobre él ha dibujado unas piernas más largas y voluminosas que las suyas y que están usando zapatos de tacón. Un pequeño perrito con un lazo igualmente rosa en el cuello se encuentra en la parte inferior derecha del cuadro y completa la escena.

En esta obra se hace explícito el deseo y la acción de realizar “arreglos” o “mejoras” que hace la artista sobre su cuerpo. El cuerpo de la artista no calza con los volúmenes, proporciones y formas del cuerpo de las *pin-ups*, que ostentaban un modelo deseable tanto para los hombres como para las mujeres, para estas porque eran sus modelos, las mujeres querían ser como ellas por ser íconos de sensualidad y belleza. Así, la artista también quiere ser, “*wanna be*”, como ellas.

Otra de las obras que voy a utilizar para el análisis en este eje es *Venusina* (2009), en la cual Velarde se representa a sí misma como la Venus de Boticelli. Boticelli fue un pintor florentino del *Quattrocento*, que realizó entre los años 1484-1486, aproximadamente, una de las obras más conocidas y difundidas de la historia del arte, esta obra se titula *El nacimiento de Venus*. En esta obra Boticelli representó a la diosa Venus, que según la mitología nació cuando Saturno cortó los genitales de su padre, el dios Urano, que van a parar al mar cubriéndolo de semen (Didi-Huberman 2005, 44-9). La obra representaría lo que sucede posteriormente que es la llegada de Venus, sobre una concha, a la isla de Citera. En la escena que pintó Boticelli se observan en el cuadro acompañando a Venus a Céforo, dios del viento, a Aura, la diosa de la brisa, y a la Primavera.

De esa obra de gran formato de Boticelli, Velarde solo ha tomado la imagen central y más representativa, la Venus. En el cuadro originalmente el artista representa a la diosa desnuda, con una larga cabellera rubia que cubre sus genitales, mientras con la mano derecha se cubre un seno, postura observada también en las esculturas romanas de las “Venus Púdicas”.

La Venus de Boticelli es descrita por Didi-Huberman (2005) como un desnudo admirable de características escultóricas: “cincelado por su propio dibujo” (19), cuya escala

(tamaño natural) y colorido (témpera magra extremadamente fina, pálida como una piedra), no hacen más que evocar el relieve “de una antigua estatua”. Y añade que el cuerpo de Venus asemeja un mármol frío y liso al que se le hubiera añadido un “raudal de cabellera dorada”, el verdiazul vitrificado de los ojos y toques de encarné en las extremidades, mejillas y labios (19-20). Esta Venus estaría relacionada a la *Venus caelestis*, es decir, a la venus celestial asociada al amor sacro (en contraposición a la *Venus naturalis* asociada al amor profano).

En *Venusina*, Velarde se representa como la Venus, coloca su cuerpo en solitario sobre un fondo cubierto por diseños ornamentales, con formas vegetales, líneas y puntos, y en el marco ha pintado seis lazos de tela brocada. El cuerpo de esta Venusina está rodeado por una línea punteada que parece recortar la silueta del fondo (como una figura para recortar), que parece aislarla del fondo recargado al cual solo la cabellera en movimiento parece adaptarse. Esto nos recuerda lo que indica Didi-Huberman (2005) sobre la Venus de Botticelli “el dibujo de su contorno es de una nitidez particularmente cortante, una nitidez que ‘arrebata’ el cuerpo desnudo a su propio fondo pictórico” (19).

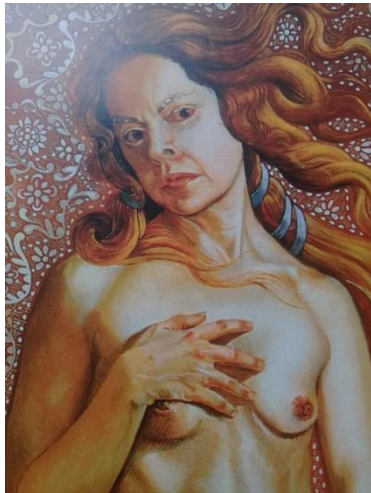


Figura 21. *Venusina* (Detalle), Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#24>

Figura 22. *El nacimiento de Venus* (Detalle), Sandro Botticelli, Temple sobre lienzo, ca. 1484-1486.
Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_\(Botticelli\)#/media/Archivo:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_nacimiento_de_Venus_(Botticelli)#/media/Archivo:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)

Velarde se representa como la Venus, pero son evidentes las diferencias entre ambas. En el rostro de la artista —diferente al de Venus en estructura y formas— son evidentes las

líneas de expresión rodeando su boca, así como en su frente, lo que brinda la sensación de poseer una expresión tensa o de cierta incomodidad, lo que se contrasta con el rostro de Venus que es completamente terso y cuya expresión es serena, incluso pensativa o de ensoñación. También podemos observar que, en el rostro de Venusina, en las cejas, las pestañas y la nariz, principalmente, se presentan rastros de un polvo blanco que la artista se ha echado al rostro. También notamos que las manos de Venusina presentan detalles anatómicos como venas o pliegues en los nudillos, lo mismo sucede en el cuello donde podemos observar cómo se marcan los tendones, o en sus pezones que muestran la textura de la piel; esto no sucede en la representación de la Venus, cuyo cuerpo parece, como ya se ha indicado, liso como un mármol.

Es posible añadir que las proporciones corporales también son distintas entre ambos cuerpos, el cuerpo de Venus es mucho más estilizado, su cuello es largo mientras sus hombros parecen caer hacia abajo dando aun mayor sensación de alargamiento al cuello, su cuerpo completo parece más alargado y sinuoso que el de la artista, su piel es más clara, su cabellera más rubia, sus senos más redondos. Respecto a la obra Kukulí señala que la Venus de Boticelli:

es el epítome de belleza occidental, europea, etc. Y ese epítome es el contraste con el que nuestra belleza se vuelve fealdad, entonces desde ese punto de vista la Venus de Boticelli es un elemento cultural estético occidental que nos afecta en nuestra aceptación o en nuestra realización de nuestra propia estética. (Velarde 2020, entrevista personal)

En esta obra Velarde pretende que su cuerpo se parezca al de Venus e intenta calzar en un modelo de belleza que es completamente distinto a la realidad de su cuerpo. La artista señala que el cuerpo representado en la pintura “está tratando de ser Venus de Boticelli. Está tratando de serlo, ese momento tan trágico y patético de tratar de ser quien no eres” (Velarde 2020, entrevista personal).



Figura 23. *Old bitch*, Óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.
Fuente: ICPNA (2013). Catálogo Exposición



Figura 24. *A mi vida*, Óleo sobre plancha de aluminio, 2011, The Cadavers series.
Fuente: ICPNA (2013).

En *Old bitch* (2009) la artista se representa desnuda, sentada al ras de una superficie, tiene ambas piernas dobladas hacia el pecho y muy juntas, con las manos se toma la cabeza mientras sus brazos se apoyan sobre sus rodillas. El cuerpo está recogido sobre sí mismo. Nuevamente en esta obra se ha prestado atención al detalle anatómico, el rostro cobra protagonismo y se pueden observar en él, por ejemplo, las líneas de expresión en la frente, bajo los ojos y enmarcando la boca; también observamos los ojos redondos muy abiertos y brillantes. En la parte inferior del cuadro los pies se pueden observar en primer plano y, un poco más abajo, podemos observar la representación de Chuspi, una perrita que le perteneció a Kukuli y que vivió con ella por casi dieciocho años. Se puede observar que Chuspi está tendida de costado, tiene los ojos cerrados, las patas flexionadas, su cuerpo tiene un extraño color gris amarillento y se encuentra sobre una tela. El fondo del cuadro es oscuro, pero se logran distinguir diseños ornamentales. Sobre la obra Velarde ha señalado:

I am talking about my dog. She died at 19 [...]. I got her when moved to a squatter building in the South Bronx in New York, we lived there for 6 years and warmed up our winters with each other, and two kerosene heaters... Then moved to Philly and she adopted Doug, and we

were happy. My Chuspi, here she is in her burial, and my sadnes.⁶²

En la obra *A mi vida* (2011) Velarde se representa así misma embarazada. Esta obra es un desnudo de cuerpo entero donde la artista se representa en posición frontal, levantando el brazo izquierdo para colocar la mano detrás de su cabeza mientras lleva la mano derecha hacia su cadera. Tiene la pierna izquierda flexionada y coloca todo su peso en la pierna contraria, lo que da como resultado una pose rebuscada, pose usualmente utilizada por las mujeres cuando modelan o posan frente a alguna cámara para resaltar los volúmenes de su cuerpo, en especial sus caderas o busto.

En esta obra podemos observar que los pezones del cuerpo muestran un color marrón muy oscuro. Nuestra mirada se dirige también hacia la gran barriga abultada que indica un estado avanzado de gestación y podemos observar asimismo los pies hinchados de la artista (como las mujeres embarazadas suelen tenerlos). Esta obra fue pintada en el año 2011 cuando Kukuli estaba embarazada por primera vez y tenía 48 años de edad. La artista señala que esta pintura surgió cuando al observarse, aparte del hecho de estar feliz por el embarazo, pensó que nunca se había visto mejor físicamente hablando, se encontraba a sí misma hermosa, entonces decidió pintarse en una de las posiciones estereotipadas usadas por las mujeres para presentar un cuerpo hermoso.

Y comencé a pintar con la idea de que ese cuerpo era hermoso y que estaba adoptando una pose propia para mostrar un cuerpo hermoso, sabiendo que la pose tenía una connotación sexual, pero el cuerpo no, y esa contradicción en la obra me parecía maravillosa. Y también se puede leer como un desafío, como: “No me importa si no encuentras mi cuerpo hermoso, porque yo me encuentro hermosa a mí”, era enunciar: “Esto es hermoso, este es el cuerpo de una mujer hermosa y estoy hermosa, y no me importa lo que piense el ojo masculino”. (Velarde 2018c, 282)

El fondo del cuadro es de color rojo intenso que recuerda al arte colonial, contiene también una iconografía religiosa vinculada a los dos modelos femeninos más significativos para el mundo católico: la virgen María y Eva. En la parte superior y detrás de la imagen de Kukuli aparece un árbol, podemos ver su follaje y a los frutos en él. En la parte media, encontramos también dos corazones de manzana, lo que indica que se ha comido del fruto del árbol prohibido —más de una vez—, y también distinguimos dos aves: una asemeja una

⁶² Información obtenida del Instagram personal de la artista. Post del 20 de noviembre de 2018. <https://www.instagram.com/p/BqZ-xz4AMZK/>

paloma y la otra un pavo real. La paloma la reconocemos por simbolizar al espíritu santo que, según el relato bíblico, participa de la concepción de Cristo, y el pavo real está vinculado a la diosa griega Hera.

Encontramos también en el registro inferior del fondo flores y una serpiente que es pisada por la artista, esto nos recuerda a la iconografía religiosa de la “Inmaculada Concepción” donde la virgen es representada pisando a la serpiente que representa el pecado. Estos elementos nos refieren a ideas católicas que presentan a María como ser inmaculado, “sin pecado concebida”, y a la concepción misma de Cristo también sin mácula. Para el catolicismo María es la figura femenina que redime el pecado cometido por Eva, y es un modelo de feminidad obediente y virginal para las mujeres, de las que se espera la misma obediencia y una conducta sexual controlada que sirva solo para la reproducción. En el cuadro, hay una disputa frente a este modelo, se ha mordido la manzana.

- *Análisis comparativo*

Representar un cuerpo desnudo en el arte occidental ha sido pretexto para la expresión de un canon de belleza⁶³ y/o para la demostración de maestría o pericia de un artista en el trabajo de la anatomía⁶⁴ (Pérez 2000, 36), principalmente en la tradición “clásica” del arte. Por el contrario, pienso que en *Cadáveres* Velarde a partir de la representación de su cuerpo desnudo apela a la indagación personal (de la apariencia de su cuerpo, así como de su “identidad”) y aborda problemáticas que conciernen a los cuerpos femeninos no-blancos mientras desplaza la demanda de la belleza impuesta sobre ellos.

Lo señalado se puede observar en una obra como *Yo misma soy* (2004) donde, por ejemplo, la artista indaga sobre su identidad. En ella representa su imagen en diálogo con otras de menor escala dentro del cuadro que cumplen la función de señalar quién fue y quién es en el momento en el que pinta la obra, se contraponen así sus dibujos de infancia y su autorretrato de adulta. También se contrastan imágenes de cuerpos estilizados con el suyo

⁶³ Pérez (2000) indica “La identificación entre desnudo y belleza ha perdurado hasta nuestros días desde el establecimiento de los cánones de representación; a pesar de que el arte durante este siglo ha disociado esta relación, permanece latente en la memoria colectiva de la población occidental. Cualquiera que sea el modo de expresión o el tiempo y lugar en que se manifiesta, el arte ha recurrido siempre al cuerpo humano para traducir [...] su concepción de lo Bello” (52).

⁶⁴ El desnudo femenino en el arte también ha contribuido a movilizar el erotismo, pero de este tema nos ocuparemos más adelante.

propio que es mostrado con los rasgos que son considerados “no deseables” en un cuerpo femenino (flacidez, líneas de expresión, grasa corporal, senos pequeños, etc.). En este sentido, la artista representa su cuerpo buscando el verismo no para exaltar su capacidad técnica sino para mostrarse con honestidad:

no estoy haciendo un retrato para decirle al mundo, “mira que linda soy”, estoy haciendo un retrato para verme como realmente soy. No estoy exagerando ni estoy ocultando, para mí es importante la honestidad del dibujo [...]. Es muy fácil encubrir, ¿no? Porque, al fin y al cabo, porque que mis dedos sean así, si hago esto un poco más largo, ¿quién va a saber? Pero nuevamente el elemento de honestidad: yo voy a saber. (Velarde 2020, entrevista personal)

Y, en el caso de *Vigilándote* (2004), la obra está vinculada a los linchamientos racistas de afroamericanos, latinos o migrantes producidos en EE. UU. El cuerpo mismo de la artista es un cuerpo latino, es un cuerpo migrante, es un cuerpo no-blanco, es un cuerpo que encarna esa vulnerabilidad frente al racismo desatado desde la colonia en América.⁶⁵

En la obra el cuerpo de Velarde aparece lánguido, como un cuerpo muerto, el color rojo y los ocres que lo cubren expresan la violencia y contrastan con los ornamentos con los que está cubierta su piel. El cuerpo devuelve la mirada, lo que es relevante pues, como se ha señalado, en los linchamientos no solo estaban presentes quienes ejecutaban el acto, sino que este se convertía en un espectáculo y muchas personas acudían a ver morir esos cuerpos, por lo que la mirada dura que devuelve el cuerpo en la obra es significativa en tanto exhibe al espectador como tal y lo vigila (pienso que lo interpela a tomar una posición). Velarde no pretende mostrar en esta obra un “cuerpo bello”, sino que su cuerpo en tanto mujer mestiza le es útil para encarnar un cuerpo violentado víctima del racismo.

Considero que ya en estas obras, así como en toda la serie, se realiza una interpelación directa sobre el orden de la belleza principalmente en dos frentes, por un lado, tensiona la asociación “cuerpo-belleza-desnudo femenino” propio de la tradición occidental del arte como expresión de una tradición androcéntrica y eurocéntrica, presentando su cuerpo no complaciente a la mirada masculina y con cánones distintos a los occidentales. Y, por otro lado, impugna la exigencia del binomio “cuerpo femenino-belleza” propio de la sociedad de consumo actual, que mantiene profundamente insatisfechas a las mujeres consigo mismas como una forma de control social sobre ellas (Nead 1991), presentándonos un cuerpo “real” y en diferentes estados que han sido abyectados del mandato de la belleza. Para comprender

⁶⁵ Y es también un cuerpo femenino que encarna la vulnerabilidad frente a la violencia patriarcal.

mejor esta dinámica a continuación voy a desarrollar primero cómo se han expresado las ideas de belleza a través de la representación del cuerpo en la tradición del arte occidental para luego señalar en qué sentidos se producen las interpelaciones al orden de la belleza en *Cadáveres*.

La representación del cuerpo desnudo en el arte como la expresión de cánones de belleza, como indica Clark (1981), está vinculado con el idealismo y la fe en las proporciones mensurables, asociados a los griegos y a su orgullo por el cuerpo (34). Orgullo relacionado con su filosofía que concebía como uno al espíritu y al cuerpo (36), por lo que en el cuerpo “bello” también se exaltaban las ideas abstractas y el carácter moral. Además, el autor precisa que al buscar la belleza física en el arte nuestro deseo “no es imitar sino perfeccionar” (25) como parte de la herencia griega que —desde Platón— afirmaba que todo tiene una forma ideal y los fenómenos del mundo sensible son réplicas más o menos corrompidas (25).

El Renacimiento, que recogió esta tradición clásica, es el periodo en el que vivió Botticelli, quien hacia fines del siglo XV pintó *El nacimiento de Venus*, cuya imagen central, Venus, se ha convertido en un referente de la belleza femenina en Occidente y es una de las imágenes que Velarde interviene en *Cadáveres*. Para comprender el trabajo de Botticelli es preciso señalar que se vinculó a los neoplatónicos quienes concebían que las cosas eran imitaciones imperfectas de las ideas, por lo que el arte no debía pretender la imitación de la naturaleza que era la expresión pálida de las ideas, sino buscar a través de los signos acercarse a la perfección de las ideas. Este sería uno de los propósitos del artista al pintar *El nacimiento de Venus*, obra que según Argan (1996), no buscó una exaltación pagana de la belleza, sino la exaltación de la belleza espiritual, al mismo tiempo que planteaba una correspondencia entre el mito del nacimiento de Venus desde el agua “con la idea cristiana del nacimiento del alma desde el agua del bautismo” (269). Esto enlazaría la búsqueda de una belleza del mundo suprasensible y las fuentes clásicas de las que parte la obra, con un profundo sentimiento cristiano.⁶⁶

⁶⁶ Para comprender *El nacimiento de Venus* y la representación de Venus en dicha obra sería preciso también señalar como contexto del artista a Savonarola y sus prédicas contra la vanidad y el apetito de la carne. También tomar en cuenta que, según Clark (1981), Venus no es un desnudo clásico sino gótico y que, si el dibujo cincela a esta Venus celeste —como apego a la tradición clásica— que trasciende los sentidos, esa misma línea es ondulada (es gótica) y le brinda a su cuerpo un carácter sensual (105-6). Se puede revisar también un análisis completo de la representación de Venus en las obras de Botticelli en Didi-Huberman (2005).

No obstante, lo que aquí nos interesa es cómo esta imagen se ha convertido en un paradigma de belleza del cuerpo femenino y qué implicancias tiene en la actualidad. La modelo para esta pintura fue Simonetta Cattaneo, considerada bella en la época y “musa” de diversos artistas de Florencia, por lo que la Venus de Botticelli representa un canon de belleza que sublima la belleza de una mujer italiana real (sometida en la representación a las proporciones corporales clásicas⁶⁷ y a la línea que cincela). Se debe añadir que Botticelli pintó a su Venus años después de la muerte de Simonetta por lo que la pintura también expresaría la idealización del recuerdo, lo que resultó en la imagen de una mujer de cabellos dorados, piel y ojos claros, senos redondos y caderas amplias, con una apariencia marmórea y con un cuerpo de línea ondulante que quedó para la posteridad.

Cuando en la actualidad observamos que Botticelli, artista del Renacimiento, periodo que goza del mayor prestigio en el arte occidental, presenta en su Venus la asociación de una belleza corporal con una belleza suprasensible y la belleza de las virtudes —incluso la mayoría de personas no lo sabe y solo relaciona directamente aquel cuerpo con “belleza” — a través de un cuerpo femenino (no masculino) con determinadas características físicas (formas, proporciones y color de piel, por ejemplo), se produce un anclaje significativo en nuestro imaginario con relación a un tipo de cuerpo femenino que expresaría “la belleza”, mismo que en el siglo XX se ha debatido y más adelante veremos cómo lo hace Velarde en *Cadáveres*.⁶⁸ Esto, por supuesto, solo es posible desde una mirada contemporánea que permite nuevas lecturas sobre la tradición para atender las problemáticas del presente.

Ahora bien, como sabemos, en el siglo XX los antiguos cánones de representación se han abandonado⁶⁹ y “cada artista ha dispuesto de la libertad individual para representar el mundo a través de su mirada” (Pérez 2000, 19-20). Pero en la publicidad y los *mass media* se ha mantenido la idea de la belleza como canon, y nos han presentado diversas imágenes

⁶⁷ Clark (1981) señala que la Venus de Botticelli sigue las proporciones clásicas “las medidas cardinales de su torso siguen exactamente el esquema clásico”. Y para quienes su silueta pueda parecer muy alargada, Clark (1981) agrega “de hecho, es considerablemente menos alargada que muchas de las obras de la escultura helenística” (105).

⁶⁸ Esto por supuesto ocurre también con otras imágenes que gozan de prestigio en la tradición occidental que presentan modelos de cuerpos femeninos “bellos” y actualmente con las imágenes que nos presentan los *mass media*, que inciden en la conformación de nuestros imaginarios y de nuestras subjetividades, en este caso con relación a qué consideramos “bello”.

⁶⁹ La belleza del cuerpo asociada a sus proporciones decaería con el Romanticismo que asocia la belleza a la ausencia de regularidad, a la vitalidad, así como a “la expresión de las emociones, que tienen poco que ver con la proporción” (Tatarkiewicz 2001, 170), y plantea que la belleza es “subjetiva, relativa y una cuestión de convención” (171).

femeninas ampliamente difundidas como, por ejemplo, las *pin-up*, que encarnan y a la vez demandan un determinado modelo de belleza. Como señala Pérez (2000) en la actualidad la publicidad a diferencia del arte busca instituir un modelo de belleza único ligado a lo irreal y lo artificial “que condiciona el modo en el que miramos y juzgamos a los demás” (20) y a nosotros mismos.

Considero que en *Cadáveres* Velarde disputa el orden de la belleza sobre el cuerpo, en específico sobre el cuerpo de las mujeres, dado que la demanda del “género” para las mujeres implica no solo una serie de conductas sino también una determinada apariencia que está, además, bajo el mandato de la belleza. Si bien el orden de la belleza se instaure sobre los cuerpos en general, en nuestra sociedad patriarcal, que reclama para sí el cuerpo de las mujeres y lo consume, la demanda de la “belleza” sobre ellos se hace más insistente.

Como se ha señalado al inicio de este capítulo, el género es parte de una serie de sujeciones que conforman la subjetividad de los sujetos y a partir de las cuales estos generan una serie de posiciones. Así, desde el género el mandato de la belleza sobre las mujeres no solo es social (externo), sino que conforma nuestra subjetividad y se transforma en exigencia y autorregulación constante que ejercen las mujeres sobre sí mismas —en mayor o menor medida en cada una— buscando ingresar en dicho orden.⁷⁰ Esta dinámica se puede observar en *Cadáveres*, pues en algunas obras se señala el deseo del cuerpo de ingresar en el orden de la belleza midiéndose en función a modelos culturales de belleza femenina (*Pin up wanna be* o *Venusina*), mientras en otras el cuerpo confronta el mandato de la belleza y desde sus propias proporciones se reclama bello (*A mi vida*).

Los referentes culturales o modelos de belleza, como hemos visto, tienen en el “arte” una fuente de prestigio que ha producido imágenes canónicas del cuerpo femenino. Dicha tradición del arte occidental, como bien han dado cuenta las artistas y teóricas feministas del arte, ha sido androcéntrica, lo que significa que han sido hombres los que han realizado dichas representaciones. En ese sentido, pienso que Velarde en *Cadáveres* desplaza el propósito usual del desnudo femenino en Occidente representado desde y para la mirada masculina⁷¹,

⁷⁰ Esto en una dinámica donde “la mujer desempeña a la vez el papel de objeto visto y del sujeto que ve, forma y juzga su imagen contrastándola con ideales culturales, y ejerce una enorme autorregulación” (Nead 2013, 25).

⁷¹ Es interesante señalar que el desnudo femenino se convierte en la forma predominante en el arte recién a partir del siglo XIX. Al respecto se debatirá en el acápite dedicado a cuerpo y erotismo.

que en principio busca la complacencia con el consumo del cuerpo femenino a través de la mirada:⁷²

“El ojo masculino” está buscando una satisfacción continua con la imagen del cuerpo femenino y yo lo que estaba buscando [con mi obra] era una expresión de mi persona. [...] No estoy tratando de quedar bien frente al ojo masculino, estoy presentándome. (Velarde 2018c, 274)

Lo que planteo es que en el trabajo de Kukuli se produce un desplazamiento de la “mirada masculina” lo que produce también el desplazamiento del mandato de la belleza sobre el cuerpo femenino y, en el proceso, se irrumpe también esa tradición occidental de “perfeccionar” cuando de representar un cuerpo se trata. Esto pues en *Cadáveres* el desnudo femenino es autorretrato, es decir, entramos al terreno de la autorrepresentación, por lo que no está presente la exigencia sobre el cuerpo que genera “la mirada masculina”, sino que la artista a través del desnudo busca presentarse sin “mejorarse”, con “honestidad”, y se produce como parte de las propias exploraciones de la artista, así como le sirve también, como ya hemos visto, para abordar múltiples temáticas que le interesan.

Ahora bien, en obras como *Pin up wanna be* (2005) o *Venusina* (2009), Velarde interpela el orden de la belleza también desde la raza. Esto pues las imágenes de cuerpos femeninos bellos en la tradición occidental, no solo han sido producidas por artistas hombres, sino también europeos y norteamericanos⁷³ que, aunque con siglos de diferencia entre ellos, finalmente han construido una “belleza” para cuerpos femeninos “blancos”.

Considero que Velarde en estas obras señala cómo los cuerpos no-blancos han sido abyectados del orden de la belleza, porque pueden ser bellos, pero “nunca completamente” o “nunca tanto” como los cuerpos “blancos”. Con relación a lo señalado, también le ha interesado manifestar cómo se perciben los cuerpos no-blancos con relación a la belleza a partir de la experiencia colonial. La artista indica que la estética occidental y los cánones europeos se impusieron a partir de la Colonia en América y desde entonces nos medimos

⁷² Mulvey (1975, pp. 370-71), desde una lectura del psicoanálisis, afirmará que la exposición del cuerpo femenino en las representaciones visuales (en el caso del cine en particular) pone de manifiesto el inconsciente de la sociedad patriarcal. La mujer será la imagen y el hombre será el portador de la mirada. La mujer importa por lo que provoca en el espectador, no por lo que puede realizar por sí misma.

⁷³ Curiosamente uno de los ilustradores más representativos de *pin-ups* fue peruano, Alberto Vargas (Arequipa, 1896- Los Ángeles, 1982), quien vivió en EE. UU. y representó *pin-ups* exponentes de una belleza euronorteamericana.

desde ellos, lo que tiene resultados negativos para nosotros.⁷⁴

Basta abrir un catálogo de algún almacén o mirar alguna telenovela, para entender que aprendemos que no somos “lindos” si la piel no es clara. Por ello, parte de mi intención es buscar un sentido estético que nos devuelva la certeza de nuestra belleza. (Velarde 2018b)

En *Pin up wanna be* (2005) podemos observar la intención de un cuerpo no-blanco por encajar en un modelo de belleza representado por mujeres blancas euronorteamericanas. En esta obra el cuerpo de Velarde, al no conseguir verse adecuado al estándar que plantean las *pin-up*, busca “arreglarse”, como ya hemos visto: sobre su cuerpo dibuja unas correcciones a lápiz que alargan sus piernas y redondean y aumentan su busto. Mientras en *Venusina* (2009), el cuerpo lleva una peluca rubia y se ha cubierto con talco para verse más blanco, como la Venus de Boticelli, a la cual quiere parecerse a toda costa.

Este deseo de los cuerpos no-blancos por ingresar en el orden de la belleza no es gratuito, sino que corresponde a la historia colonial en el mundo que ha configurado en los imaginarios dos espacios: el de los cuerpos “blancos” y el de los cuerpos “no-blancos”. A los primeros se les atribuye no solo la belleza sino también valores positivos mientras que, a los segundos, que quedan fuera, se le asocian valores negativos. Y se asume que nunca ha sido diferente: “Yo soy blanco, es decir, yo poseo la belleza y la virtud, que nunca han sido negras. Yo soy del color del día” (Fanon 2009, 67). Es por esto que los cuerpos no-blancos mantienen el deseo de “querer ser”, “*wanna be*”, como los cuerpos blancos pues esto les permitiría ser percibidos de forma favorable y acceder a una mejor posición en el mundo, cuando es la naturalización de estos imaginarios lo que se debería cambiar.⁷⁵

Finalmente, me interesa también señalar cómo la artista en *Cadáveres* recupera para el cuerpo aquellos estados que en la tradición occidental han sido abyectados del orden de la belleza, me refiero al cuerpo envejeciendo y al cuerpo embarazado. Respecto al primero, puedo señalar que Velarde ha referido que empezó *Cadáveres* para observar el envejecimiento de su cuerpo y aceptarse en ese proceso (Velarde 2017b), por lo que notamos

⁷⁴ Al respecto Pérez (2000) señala “En varios estudios psicológicos entre varias etnias, todas consideraban la raza blanca como la más bella de todas. [...] [Estas] tienden a infravalorar el atractivo de su propia raza. Esto por lo que respecta a la piel, pero al analizar las preferencias sobre el color del pelo, ojos, tez, etc., el ideal de belleza se encuentra siempre en los tonos más claros: ojos claros: pelo rubio, tez blanca” (69).

⁷⁵ En la actualidad tanto en el arte como en los *mass media* se presentan también cuerpos no-blancos como “bellos”, no obstante, aún está anclada la asociación de la belleza a las personas blancas.

en estas pinturas un evidente interés por registrar la impronta del tiempo en su cuerpo.

Según Le Breton (2002b) el cuerpo que envejece suprime “los valores centrales de la Modernidad: la juventud, la seducción, la vitalidad, el trabajo” (142), yo podría añadir también la belleza. Por ello, aceptar el proceso de envejecimiento es lo que no saben hacer las personas en el mundo contemporáneo, que sienten miedo frente a dicho proceso. Según el autor, si antes se envejecía pensando en obtener mayor reconocimiento con la edad, ahora se piensa solo en las desventajas y se asocia el envejecimiento a la precariedad y a la fragilidad humana (143).

Y para entender en particular el miedo de las mujeres a envejecer sería interesante remitirnos a Beauvoir (2015). La autora reflexiona sobre cómo los hombres exigen juventud en las mujeres, pues tener para sí el cuerpo de una mujer joven les ayudaría a “olvidar que toda la vida está habitada por la muerte” (246). No obstante, la vejez y la muerte siempre acechan y pronto las mujeres pierden su belleza y encanto frente a lo que el hombre se horroriza. Según la autora, en el hombre también asusta la decrepitud, pero al no ver un hombre a otros hombres como carne, como cuerpos destinados a él, siente una solidaridad abstracta frente a su envejecimiento, mientras que la vejez en el cuerpo de una mujer le despierta un odio mezclado con miedo (248-9). Esta sería una de las razones de que se valore y gratifique la juventud en las mujeres en nuestra sociedad, por lo que está íntimamente ligada a la belleza y por lo que las mujeres están profundamente renuentes a envejecer.

En el arte, las representaciones paradigmáticas de desnudos femeninos asociados a la belleza han presentado mujeres jóvenes, con pieles lozanas y cuerpos firmes; por el contrario, Velarde en *Cadáveres* nos brinda autorretratos de su cuerpo que está envejeciendo, pues para la artista su edad conforma parte de quién es, su cuerpo expresa su edad y es lo que nos presenta en su pintura. Pienso que una de las obras de la serie que aborda el tema en específico es *Old bitch* (2009), donde se puede pensar que existe un juego de palabras en el título, pues mientras Velarde señala que la obra trata sobre su duelo frente a la muerte de Chuspi, su mascota, la representación de su cuerpo, un cuerpo de 47 años, muestra sin esconder o, nuevamente, sin encubrir, que también está envejeciendo, que también es presa del tiempo.

Otros cuerpos que no están asociados a la belleza canónica son los cuerpos femeninos embarazados. La maternidad es una demanda social y es observada de manera positiva, principalmente en las sociedades latinoamericanas que son profundamente católicas y que

colocan como modelo de esta condición a la virgen María. No obstante, en el arte canónico occidental no se ha representado el cuerpo embarazado desnudo como un cuerpo “bello”. Ocurre que, así como se observa positivamente la maternidad, no ocurre lo mismo con el cuerpo embarazado (González 2018, 14; Nead 2013, 57).

Velarde presenta en *A mi vida* (2011) su cuerpo de 48 años de edad embarazado. Realiza este autorretrato pensando que se ve hermosa y, como señala, sin importarle si para el espectador su cuerpo embarazado es bello. La postura que adopta es la misma que las mujeres hermosas utilizan para presentar sus formas corporales “bellas”, sabiendo que el cuerpo que tiene, para quien observa el cuadro, no lo es; pero pensando de sí misma que era hermosa:

En el cuadro donde estoy embarazada, hice el torso un día antes de dar a luz. Y me gusta la actitud porque es la posición de la mujer objeto (está punto de dar a luz, pero posando: con un brazo en la cabeza y otro en la cadera), pero es una contradicción porque para el ojo masculino el cuerpo de una mujer embarazada es un *turn off*, pero para mí es lo más bello que se ha visto mi cuerpo. El ojo masculino puede verse ofendido porque se le está ofreciendo una belleza y se le niega ver una belleza al mismo tiempo. (Velarde 2014)

Pienso que en esta serie se recupera así para el cuerpo aquellos estados que la sociedad de consumo y la belleza le demandan ocultar, temer y cambiar. Esto se produce al presentar el trabajo de Velarde un cuerpo “real”, en sus propias proporciones, con sus rasgos fenotípicos propios, envejeciendo, embarazado, conforme consigo mismo —no sin lucha—, que solo pretende ser con honestidad.

1.1.2 Cuerpo y maternidad

En este apartado analizo obras de la serie *Cadáveres* que se vinculan a la maternidad, estas son: *Santa Chingada: the perfect Little woman* (2004), *Mater admirabilis* (2009), *Milky dreams* (2009), *La pietá* (2009), *A mi vida* (2011) y *Las mercedes de la virgen*.



Figura 25. *Santa Chingada: the perfect little woman*, Óleo, acrílico, vinil, pan de oro sobre acero, 2004, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#5>

Figura 26. *Mater admirabilis*, Acrílico sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#25>

En *Santa chingada: the perfect little woman* (2004) Kukuli Velarde interviene la iconografía religiosa de la virgen María para generar una iconografía propia: la Santa Chingada. En esta obra la artista se ubica de pie en el centro de la composición y presenta su cuerpo semidesnudo cubierto a penas por un gran manto verde, manto que por su color nos podría recordar a la Virgen de Guadalupe⁷⁶. Esta Santa Chingada nos remite a “La chingada”, que es una expresión muy usada en México y una figura que Octavio Paz contrapone a la Virgen de Guadalupe como dos modelos de maternidad para las y los mexicanos (Paz 1998, 35).

En la imagen se observa que en el centro del pecho la artista presenta un corazón dorado incrustado por 8 clavos del cual brota sangre, lo que nos remite a las representaciones iconográficas de La dolorosa (que presenta el corazón atravesado por 7 espadas), advocación vinculada al dolor de María ante el sufrimiento de Cristo. Podemos ver también los senos desnudos de la artista quien con la mano derecha se sujeta el seno derecho del cual brota un chorro de sangre como si de un chorro de leche se tratara. El vientre de la Santa Chingada

⁷⁶ Que, si bien originalmente tiene un manto azul, en las representaciones posteriores se presenta también azul verdoso. Ver Arroyo et al. (2012).

se encuentra abultado, es decir, está embarazada, y debajo de este vientre podemos notar un cinturón de castidad sobre la zona el pubis.

La artista ha inclinado sutilmente el rostro hacia la derecha y dirige la mirada, con los ojos entornados, hacia la parte superior del cuadro. En la boca advertimos la presencia de un bocado o freno (instrumento que se utiliza en la boca de los caballos para dirigirlos) por lo que se produce una deformación en el gesto de la boca de la artista que se encuentra entre abierta y estirada por acción de dicho artefacto.

El cabello se esconde tras el manto verde que rodea la silueta de la artista, este manto le cubre la espalda, la cabeza y la zona inferior del cuerpo desde los muslos. En la parte posterior de la cabeza de la artista encontramos una orla dorada con diseños ornamentales, de la cual salen haces de luz. Este elemento, trabajado en pan de oro, es el halo que acompaña a las representaciones sagradas católicas como santos, ángeles, vírgenes, Cristo o Dios padre e indica su carácter sagrado.

La imagen de Velarde está rodeada por cinco angelotes o *puttis*, tres se encuentran en la parte superior del cuadro. A la altura del pecho de la artista observamos a dos de ellos que se encuentran jalando el bocado, cada uno de un lado. El tercero se encuentra por encima de estos y porta una máscara que coloca a la altura del rostro de Velarde, esta máscara muestra el mismo rostro de la artista, pero con una expresión distinta, de exagerada o forzada felicidad, como se puede deducir al observar los ojos exageradamente abiertos y el rictus en la sonrisa que deja ver los dientes.

Finalmente, en la parte inferior, los dos angelotes restantes portan una filacteria en la cual se alcanza a leer la siguiente inscripción: "...esposa, madre, *servant*, *slave*, mártir". Es significativo que todos los angelotes tengan una expresión inocente en el rostro, incluso divertida, y que posean un falo exageradamente grande.

La imagen está rodeada por unos alambres con cuchillas de acero, que recuerdan a la concertina que se utiliza en cercos de seguridad en prisiones, campos de detención o fronteras, por ejemplo. En el fondo del cuadro predominan las tonalidades amarillas y naranjas, lo que podemos asociar a los fondos dorados utilizados en la pintura medieval que simbolizaban el espacio sacro.

En *Mater admirabilis* (2009) encontramos que sobre un fondo rojo se ha representado lo que podría ser un retrato familiar. En el centro del cuadro aparece la madre de la artista,

Alfonsina Barrionuevo, que se encuentra en posición frontal, con el rostro ligeramente doblado hacia la izquierda, no obstante, dirige la mirada al frente y observa al espectador mientras sonríe. Ella porta una rica vestidura que esconde la silueta de su cuerpo y la transforma en una suerte de estructura piramidal o triangular.

Sobre el lado derecho de Alfonsina, Kukuli se ha representado a sí misma de niña, y sobre el lado izquierdo aparece su hermana Vida también de niña. Ambas portan vestidos sencillos de color blanco, cada una lleva el cabello peinado en dos trenzas, ellas son figuras aladas que se reclinan sobre la figura materna abrazándola y vuelven los rostros hacia el espectador.

Vida tiene en el rostro una expresión que podría interpretarse como una expresión de tedio, mientras que Kukuli tiene una expresión más vivaz, con los ojos muy abiertos y la insinuación de una sonrisa que refleja picardía o una actitud traviesa. Las tres mujeres representadas en la imagen juntan sus manos a la altura del pecho de la madre de Velarde. En el registro inferior del cuadro, que ocupa un tercio del total de la imagen, encontramos representados en primer plano cuatro jarrones a manera de ánfora que llevan flores rojas.

Observamos que la artista representa en este cuadro a su madre a la manera de las vírgenes de la pintura colonial. Las representaciones pictóricas de la virgen María producidas por la escuela cuzqueña, en sus diversas avocaciones, principalmente hacia fines del siglo XVII y durante el siglo XVIII, se caracterizaron por enfatizar el ornato de las vestimentas utilizando la técnica del brocateado,⁷⁷ siendo los motivos más usados las rosetas, la flor de liz, la rocalla, entre otros. Dicha técnica contribuyó a la planimetría característica de la representación de estas vírgenes, donde los detalles de los volúmenes de la vestimenta y del cuerpo de las mismas no son de gran interés para los pintores, pues su interés está colocado en el ornamento.

Con respecto a lo ampulosas que resultaban las siluetas de estas vírgenes se ha señalado, por un lado, que se representaban así porque los maestros que realizaban estas

⁷⁷ Sobre la técnica del brocateado en la pintura cusqueña, Belda (2013) señala: “Se trata de una pintura cubierta con diseños de oro, generalmente para mostrar lujosas prendas de vestir, siendo los pintores de la Escuela de Cuzco los que favorecieron esta técnica que simula los relieves del brocado o damasco, de ahí su nombre de brocateado. Esta técnica es un añadido como ornamentación que se realiza al final de cada obra. Cuando nos referimos a la palabra brocateado, cabe mencionar que no siempre la aplicación ornamental es dorada, sino que también se pueden encontrar plata, e incluso el uso de otros pigmentos, como por ejemplo el blanco, para la realización de las puntillas de los ropajes” (23).

pinturas tenían como modelo a las vírgenes para vestir (vírgenes que tenían talladas solo ciertas partes del cuerpo y a las que se les colocaba la vestimenta en tela real encima) y que por lo tanto repetían en la pintura el amplio volumen de la vestimenta y la tela real⁷⁸ (Mujica 2002). Y, por otro lado, se ha señalado también que la silueta triangular de estas vírgenes era el resultado de la asociación que los maestros indígenas hacían entre la virgen María y los cerros o montañas sagradas⁷⁹. De igual forma, se ha señalado que la usual presencia de flores o jarrones u otras estructuras en las pinturas afirma que efectivamente para realizar sus representaciones los pintores observaban a las vírgenes escultóricas que se encontraban en altares o retablos frente a las cuales los fieles colocaban este tipo de arreglos florales.

El fondo de este cuadro es de color rojo, uno de los colores preferidos y más usados por la Escuela Cuzqueña, junto a este color en el cuadro se muestran como protagonistas el azul y el amarillo.

⁷⁸ Mujica (2002) indica: “Imágenes de imágenes -pinturas de esculturas- que transformaban a las vírgenes talladas en figuras triangulares planas con rostros estereotipados y trajes cubiertos con pedrerías o finos ornamentos *brocateados* en oro” (21). Y en Mujica (2021) se señala: “Algunas de estas pinturas virreinales son, en realidad, imágenes de imágenes, es decir, pinturas de esculturas: retratos de las efigies de vestir que obraban portentos milagrosos desde sus retablos, capillas o iglesias en el sur andino” (párr. 3).

⁷⁹ Gisbert (2003) vincula a María con el cerro de Potosí en particular. De hecho, en el arte colonial encontramos representaciones del cerro de Potosí del cual emerge el rostro de la virgen, por lo que se hace, en esos casos específicos, evidente esta asociación. La autora señala: “El culto a la Madre Tierra [...], sin duda, anterior al incario, debió ser uno de los escollos fundamentales para la cristianización pues estaba arraigado desde tiempos muy antiguos en una sociedad eminentemente campesina. Es necesario leer a Alonso Ramos Gavilán, agustino que vivió en Potosí y Copacabana, para comprender el proceso de sincretismo. Él nos dice: ‘María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo’, y añade [...] ‘es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María’” (62). Gisbert indica que estos símiles permiten imaginar a María “como monte de piedras relucientes, o monte de reluciente metal”. Y menciona: “De ahí a identificar a María como el cerro de Potosí hay un solo paso” (62).



Figura 27. *Milky dreams*, Óleo y acrílico sobre plancha de aluminio, 2009. The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#26>

Figura 28. *La pietá*, Óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#29>

En *Milky dreams* (2009) observamos otra representación vinculada a la maternidad. Esta es una instalación que consta de un cuadro propiamente y de una serie de niños que son piezas sueltas que se disponen entorno al cuadro al momento de montarlo en una pared, niños que podríamos asociar con ángeles pero que tiene alas de mariposas y colas de sirenas. El cuadro, que es la pieza central, muestra el autorretrato de Velarde quien se encuentra sentada sobre una roca con los brazos colocados en una postura lista para sujetar, sujetar como lo haría una madre a su niño que va a amamantar, no obstante, el hijo/a no existe. Las piernas de la artista se transforman hacia el final en una cola de sirena y de su espalda salen alas de colores.

La artista inclina el rostro hacia el lado izquierdo y dirige la mirada hacia abajo, hacia ese vacío que enmarcan sus brazos. El cuerpo de la artista y la roca en la que se sienta tienen una apariencia mármorea y el blanco predomina en esta representación, lo que genera un contraste con el intenso colorido que se presenta en las alas que le ha colocado la artista a su imagen.

El fondo del cuadro está dividido en dos secciones. La parte superior, que ocupa las dos terceras partes del cuadro, es oscura y sobre él encontramos representaciones de gotas blancas que parecen caer copiosamente. En la parte inferior, que ocupa un tercio del total, a

partir del blanco ha representado un espacio que asemeja una densa niebla, lo que brinda un efecto de irrealidad o ensoñación a la imagen.

Respecto a esta obra Velarde señala que la realizó aproximadamente a los cuarenta y cinco años pensando en cómo hubiera sido tener un bebé pues hasta ese momento no había estado embarazada. La artista señala que no había pensado en tener hijos hasta después de los cuarenta años; no obstante, indica que la maternidad o la posibilidad de ser madre no era una preocupación que la inquietara demasiado, ni se reprochaba el hecho de no serlo hasta ese momento, precisa:

Creo que la hice a los 45, pensando en cómo hubiera sido tener un bebé. [...] En realidad, a mí nunca me llamó la atención tener hijos y creo que empecé a pensar acerca de ello ya después de los 40, porque esa pintura es, creo, de cuando tenía 45 años. Me embaracé a los 48, entonces debe haber sido a los 45, pero no era una preocupación que me quitara el sueño, “¿por qué no yo?”. Nunca sentí una necesidad, esa pintura más bien corresponde a, me pregunto “¿qué hubiera sido?”, y la imagen se me presentó y me pareció dulce. (Velarde 2020, entrevista personal)

En la obra *La pietá* (2009), observamos que la artista se ha apropiado de una iconografía religiosa para producir una imagen propia. La *pietá* es una iconografía que surge en Europa durante los siglos XIII y XIV, aproximadamente, y que representa a la Virgen María sosteniendo en su regazo el cuerpo de Cristo muerto. Aunque no encontramos referencia en el texto bíblico a esta acción, la *pietá* como tema se adoptó muy pronto en el mundo cristiano y en el arte europeo, una de las representaciones más emblemáticas de esta iconografía es la escultura realizada por Miguel Ángel en el Renacimiento.

En esta obra, Kukuli Velarde pintó una imagen de la *pietá* a la manera de Miguel Ángel (Crimmins 2018), en la que tanto María como Cristo son ella misma. En la obra observamos a Velarde sentada, con un vestido rojo y manto blanco, ambos brocados, ambos ampulosos, con pliegues y volumen, sosteniendo con sus manos, y sobre su regazo, un cuerpo muerto que es ella misma. Este cuerpo muerto está semidesnudo, solo conserva el calzón que aquí cumple la función del paño de pureza, sus piernas se sostienen sobre las piernas separadas de la otra figura, su espalda cae hacia atrás y su cabeza es sostenida por una de las manos de Velarde, mientras su brazo derecho cae colgado como muestra de que es un cuerpo inerte.

Podemos observar que este cuerpo lleva en su pierna derecha el tatuaje de un corazón con el nombre de “Doug”, que es el nombre del esposo de la artista. En esta obra la artista ha

pintado un marco dorado con representaciones de pájaros, hojas y flores, marco del que curiosamente sobresalen un pie de su representación viva y uno de los pies de la representación de su cuerpo muerto, así como sobresale parte del manto que cubre a su yo vivo. Velarde indica que en esta obra pintó “una metáfora del dolor y la autocompasión, a través de la Virgen María y Jesús muerto” (ICPNA 2013, 26)



Figura 29. *Las mercedes de la virgen*, Óleo sobre plancha de aluminio, 2012, The Cadavers series. Fuente: ICPNA (2013).

En *Las mercedes de la virgen* (2012) observamos que la artista se ha representado a manera de la Virgen de las Mercedes. Ella se encuentra entronizada en el centro de la composición, su cabello largo se desliza sobre sus hombros, y luce una fina y rica vestimenta compuesta por un vestido y un manto, ambos blancos y con ornamentos dorados que asemejan el brocateado de la pintura colonial. Velarde cubre con el brazo derecho a un personaje masculino que es su esposo, Doug Herren, representado aquí como San Pedro Nolasco (fundador de la Orden de la Merced) y, con el brazo izquierdo, a una niña, su hija llamada Vida, que nació en el año 2011, por lo cual debió tener aproximadamente un año cuando Velarde pintó este cuadro.

Tanto su esposo como su hija son amamantados por ella, podemos observar gracias a la abertura del vestido los senos de la artista de donde ambos se están nutriendo. En el fondo del cuadro observamos nubes, rosas y un halo que rodea la cabeza de la artista, signo de santidad.

Velarde cuenta que observó esta iconografía de la Virgen de las Mercedes en el Convento de la Merced de la ciudad de Cusco, donde existe una pintura del siglo XVIII en la que San Pedro Nolasco es amamantado por uno de los pechos de la virgen mientras el niño Jesús es amamantado por el otro. Velarde ha señalado que le parece interesante que la imagen señalada “no fue considerada blasfema ni herética” (Velarde en ICPNA 2013, 48). Velarde reflexiona sobre cómo los criterios de lo que es correcto o no al momento de representar iconografía religiosa cambian de acuerdo a la época. Con esto haría alusión a la representación explícita de los senos de la virgen y al hecho que un hombre mayor se encuentre bebiendo directamente de ellos.



Figura 30. *San Bernardo y la virgen*, Alonso Cano, 1656, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/san-bernardo-y-la-virgen-alonso-cano/757b3a84-03e7-4242-b7eb-fc76cef548ee>

Figura 31. *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco*, Anónimo, Siglo XVIII, Museo Histórico Regional del Cuzco.

Fuente: <http://52.183.37.55/artworks/6395>

En esta obra encontramos una maternidad vinculada al sustento, pues dar de lactar es alimentar o nutrir, en este caso a su familia, compuesta por su hija y por su esposo. Esta es una idea central de lo que implica la maternidad en Occidente y Kukuli se coloca en ese rol sin disputar el sentido mismo del rol materno como sustento, según lo que señala la artista lo que le interesa es cómo una imagen como esta puede escandalizar o sorprender a un espectador, que incluso podría pensar que la artista ha alterado la iconografía.

Considero que Velarde es consciente del rechazo que puede generar esta imagen en

un espectador conservador contemporáneo pues esta iconografía muestra explícitamente los senos de la virgen y se genera un contacto de estos con una figura masculina adulta, lo que podría dar pie a una idea de erotización en la imagen. Sin embargo, esta iconografía existe, de hecho, encontramos algunas representaciones de esta en la pintura colonial americana y también en el arte europeo, y no solo vinculadas a San Pedro Nolasco, otro de los santos asociados a la lactancia mística es San Bernardo de Claraval.

- *Análisis comparativo*

En este conjunto de obras podemos observar cómo la artista aborda la maternidad en diálogo y debate con la figura modelo de la maternidad en el Occidente cristiano: la virgen María. Este modelo se ve interpelado por la artista que devela aquello de sublimación que contiene, que lo aleja de lo real, y a su vez denuncia cómo este modelo actúa sobre las mujeres de manera regulatoria. Con este fin, interpela también desde su experiencia propia de materner.

Pienso que en los cinco cuadros analizados Kukuli abre el debate con los supuestos de una maternidad ideal, deseada socialmente e impuesta a los cuerpos de las mujeres como mandato. No obstante, si bien en los cuadros de Velarde se señala aquello de opresivo, exigente, sufriente e ideal que atraviesa la maternidad desde la imposición social, al mismo tiempo se expresa, que fuera de la convención, se puede desear y descubrir la maternidad en la experiencia concreta. Así, en estas obras están representados desde los deseos y expectativas de la artista en tanto mujer que piensa cómo sería estar embarazada, hasta la representación de su experiencia en dos cuadros realizados cuando finalmente queda embarazada y cuando su hija ya ha nacido.

Ahora bien, Gaubeca (2005, 10-13), (en diálogo con Mayayo) realiza una breve revisión de las representaciones de mujeres más difundidas en el arte occidental. Imágenes que expresan y a la vez alimentan diversos estereotipos sobre las mujeres en la sociedad. Ella señala que existen dos modelos de mujer ubicados en extremos opuestos que se mantienen a lo largo del tiempo dentro de las representaciones artísticas. Por un lado, se encuentra la mujer virtuosa y, por otro lado, la mujer infame (que es, actúa y piensa por fuera de la norma).

La autora indica que ya en el mundo griego se representa, por un lado, a las mujeres en el ámbito doméstico, en la casa, y como madres procreadoras, al cuidado de los futuros

ciudadanos, guerreros, etc. Y, por otro lado, se representa a las ménades o a las Amazonas, vinculadas al caos, a la naturaleza, a lo animal. Para el caso romano señala algo similar, que existían las representaciones de las mujeres honorables (esposas legítimas o concubinas habituales del amo) y de las mujeres públicas, las que participaban del circo, del teatro, las prostitutas, las adúlteras, etc.

Y, sitúa en la Edad Media, a las encarnaciones de estos modelos opuestos en las figuras de la virgen María y Eva. La virgen María encarna la virtud y la virginidad (pues es madre siendo virgen) y Eva, por el contrario, representa el pecado (un objeto para el pecado)⁸⁰. A partir de la colonización en tierras americanas estas dos figuras femeninas establecidas como modelos de conducta difundieron en nuestro continente, las imágenes y el arte contribuyeron enormemente en esta difusión.

En este conjunto de obras que están vinculadas a la maternidad en la serie *Cadáveres* Velarde interviene iconografía religiosa, se apropia de ella y la resignifica para mostrar cómo el modelo mariano ha difundido una serie de regulaciones e imposiciones sobre el cuerpo femenino que han permeado en la subjetividad de las mujeres y han influenciado su manera de vivir la maternidad teniendo siempre altas exigencias que cumplir con relación a esta.

En *Santa Chingada* y *Mater admirabilis*, Velarde hace alusión al nivel de santidad al que se eleva el rol materno en nuestra sociedad, pero se exige y demanda de las mujeres para alcanzarlo no solo la sumisión y el sufrimiento sino incluso la anulación de sí misma en tanto sujetos. La artista cuenta que *Santa Chingada* es una iconografía que trabaja en 1992 a raíz de la siguiente experiencia:

Santa chingada surgió como una visualización de la mujer que es capaz de sacrificarse al punto de desconocer su mérito para existir y eso me vino porque yo tenía un par de amigas en Nueva York, ambas peruanas, no sé si eso tiene algo determinante, pero ambas peruanas. Y una de ellas se casó muy joven en Lima, el esposo se vino a Nueva York y la dejó con un hijo y él iba todos los años a visitarle y ella soñando con el momento de poder vivir con él en Nueva York. Y después de 18 años él la lleva a un departamento, donde él vivía y un día él divide el departamento y le dice “no, es que podemos hacer más dinero si alquilo el otro lado”. Otro día que la veo me dice “no era para eso, ha traído una mujer de Lima, a la cual le va a dar la residencia”. Mi amiga era ilegal. Yo le digo “¿le va a dar a ella la residencia? Tú tienes un hijo de 18 años, has estado casada con él”, se había casado con ella en Lima [...]. [Y ella me dice] “Y está viniendo con su hijo de cinco años y él le va a dar la residencia”. Y yo no podía entender cómo ella podía sufrir una humillación tan grande. Bueno, la situación se desarrolló de una manera totalmente *undignified*, sin dignidad. Porque las dos se peleaban

⁸⁰ Gaudeca (2005) cita a Chiara Furgon para señalar que desde la doctrina de la iglesia las mujeres no son necesariamente un sujeto pecador, “sino un modo de pecar ofrecido al hombre” (13).

de puerta a puerta, pero ella seguía ahí y la otra también. Un día voy a visitarla, después de meses, con esa mujer estuvo como 5 meses y ella y yo despotricábamos contra él cada vez que la veía y yo la apoyaba moralmente “qué horrible” y que esto, que el otro y más allá. Y un día que voy a visitarla y me abre la puerta y tiene puesto un negligé y yo la miro y la veo nerviosa. “Ay Kukuli” y veo detrás de ella a su esposo, entonces yo la miro [...] y le digo “mucho suerte”. Y me fui y nunca más la volví a ver.

Me chocó tanto que ella lo hubiera perdonado, ella lo perdonó, entonces ella fue una de las razones por la que hice *Santa Chingada* [...]. Entonces yo dije las mujeres para ser consideradas buenas tienen que sufrir demasiado, si la mujer no sufre no es buena, en cambio el hombre bueno es el hombre heroico, es el hombre con suerte, pero la mujer tiene que eliminarse como persona para acceder a la admiración. No te van a admirar por lo inteligente que eres. Entonces hice *Santa Chingada*, le escribí un verso para ella y cuando estaba pintando dije cómo se vería *Santa Chingada* y me entusiasmó la idea de ponerle mi cara y eso fue lo que hice, entonces de esa manera fue avanzando la serie. (Velarde 2020, entrevista personal)

Santa chingada: the perfect Little woman surgió como una pieza de cerámica en 1992 pero la artista ha recurrido a la misma iconografía en oportunidades posteriores y ha pintado una *Santa Chingada* también para la serie *Cadáveres*.

Es importante la asociación que genera la artista a través de esta pieza entre las ideas de mujer-madre-esposa-sirvienta-esclava-mártir. Considero que hay una reflexión que atraviesa los paradigmas de la maternidad en Occidente, que se han representado en el arte, que implica, como ha señalado Gaudeca (2005), un modelo de mujer vinculado al ámbito doméstico, al ámbito de la procreación, al ámbito de los cuidados y disociado de la esfera pública, del poder en el espacio público ya sea político, académico o económico.

Es pertinente en este punto señalar que Paz (1998) indica que la chingada en México es la madre violada, violentada, humillada. Ella sería la representación de la mujer violada por los conquistadores que va a ser madre (Paz contrapone a la chingada a la Virgen de Guadalupe que es la representación canónica de la mujer virtuosa).

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la "sufrida madre mexicana" que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre (31). [...] Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada. Ni en ella ni en la Virgen se encuentran rastros de los atributos negros de la Gran Diosa: lascivia de Amaterasu y Afrodita, crueldad de Artemisa y Astarté, magia funesta de Circe, amor por la sangre de Kali. Se trata de figuras pasivas (35). [...] La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. (35)

En ese sentido es interesante cómo Velarde hace de la chingada una Santa y la encumbra al nivel de la virgen, al espacio sacro que esta ocupa.⁸¹ Considero que Velarde, en este sentido, ubica la imposición del modelo de “la buena mujer” en tanto es “mujer, madre y sufriente”,⁸² a la invasión colonial que difundió sobre nuestros territorios el catolicismo y el modelo mariano. Pero también considero que hace referencia a la violencia sexual que los conquistadores ejercieron sobre las mujeres, habría así una violencia simbólica y una violencia física sobre los cuerpos. Paz (1998) indica “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias” (35).

En esta obra es interesante cómo la opresión y el sufrimiento del que habla Velarde se ve expresado en el cuerpo, en la obra su corazón esta atravesado por clavos tiene colocado un cinturón de castidad (pues así como es violada no puede hacer uso de su sexualidad libremente), tiene el vientre muy abultado y un bocado que tira de su rostro, estos elementos actúan sobre su cuerpo y podemos pensar en cómo en el mundo occidental, como lo han referido Quijano (1999) o Maldonado-Torres (2007, 135), la mujer ha sido reducida a su cuerpo.

Mater admirabilis (2009) es también una obra donde la artista coloca a su madre Alfonsina Barrionuevo como una virgen colonial y considero que se producen dos procesos. Por un lado, podemos pensar que la admiración ante la figura materna produce que la artista la coloque en la posición más alta que nuestra sociedad le puede dar, equiparándola a la virgen María. Pero, por otro lado, se produce también un fenómeno inverso, el modelo de la virgen

⁸¹ Respecto a la Virgen de Guadalupe y a la chingada, Anzaldúa (2016) las señala como descendientes de las divinidades femeninas mesoamericanas de la tierra y la fertilidad. Ambas serían distintos aspectos de una: “Dividieron a la que había sido completa, que poseía tanto aspectos superiores (de luz) como del inframundo (de oscuridad). Coatlicue, la diosa serpiente y sus representaciones más siniestras, Tlazolteotl y Cihuacoatl, fueron ‘oscurecidas’ [...]. Tonantsi —separada de sus representaciones oscuras [...]— se convirtió en la buena madre” (70). Esta división ya había sido efectuada por la cultura azteco-mexica y tras la conquista los españoles y la iglesia continuaron dividiéndola, desexualizando a Guadalupe, “convirtiendo a la virgen de Guadalupe-virgen María en vírgenes castas y a Tlazolteotl-Coatlicue-la chingada en putas” (70-1). Lo referido por la autora refuerza la idea de la división de dos modelos opuestos de la feminidad propagado desde la conquista.

⁸² Si hablamos de la situación de la mujer a partir de la colonización en América, es interesante lo que señala María Emma Manarelli (1993) sobre cómo se concebía su identidad en términos legales y sociales siempre como un ser para otro. Manarelli expresa que en los documentos oficiales se hablaba de las mujeres como esposa, hija, doncella, monja, siempre en orden a su vínculo con el poder patriarcal, en tanto hija, esposa, o al servicio de la iglesia. De esa forma, también se hace énfasis en el hecho de que su identidad pasa por su condición de doncella o casada (209-210). Su identidad pasa por su cuerpo, por su actividad sexual y por “ser para otros”.

María, que es ideal y perfecto, se hace humano en la imagen de una madre real, en este caso en la madre de Kukuli.⁸³

En el caso de la obra *La pietá* (2009) la artista ha señalado que se representa el dolor y la autocompasión. Me parece importante que en esta obra tanto la figura de la virgen María como la de Cristo sean la propia Kukuli, porque contrario a lo que sucede en la obra de Miguel Ángel, en la cual la virgen sostiene a su hijo muerto, en esta obra Velarde no está para nadie más sino para sí misma. Ella sostiene su cuerpo, muestra compasión por sí misma y su propio cuerpo, cobija su cuerpo y lo observa con una expresión que denota tristeza, incluso comprensión y absolución. Es sugerente que los personajes desborden el marco, que puede percibirse como un paso hacia lo real, fuera del estatus sacro de los personajes originales del cuadro y se puede pensar en dolores y pasiones más reales o, en todo, caso mundanas.

También quiero señalar que en obras como *Milky dreams* (2009), *A mi vida* (2011) y *Las mercedes de la virgen* (2012) hay un correlato. En *Milky dreams* (2009) la artista ha señalado que expresa las ideas que vinieron a ella al pensar cómo hubiera sido ser madre, ya que en el momento en el que pintó la obra aún no había tenido hijos, por lo que esta obra se torna en una expresión de deseos y ensoñación, y la imagen se convierte en una iconografía muy personal de la artista (pienso que la idea de imaginar y fantasear se expresa en las alas de mariposa de colores y en las colas de sirena que presentan los personajes).

Dos años después, en el 2011, la artista pinta *A mi vida*, una obra en la que se presenta a sí misma embarazada a los 48 años de edad. La artista señala que pintó el torso de ese desnudo un día antes de dar a luz (Velarde 2014). En esta obra, como ya se ha indicado, Velarde muestra su cuerpo que para ella es bello, aunque para los otros no lo sea, y no esconde tampoco lo duro que puede ser para el cuerpo el proceso físico del embarazo al representar sus pies muy hinchados, por ejemplo: “Se pintó un día antes de dar a luz, en tamaño real, con la barriga peluda a punto de estallar y los pies hinchados” (Wiesse 2012). Pero considero que también hay un debate con la maternidad ideal mariana, que es una maternidad inmaculada, pasiva y sumisa, mostrando en el fondo del cuadro corazones de manzanas que han sido

⁸³ También me parece interesante que las niñas, las hijas, se apoyen en esta suerte de pirámide que es la madre. Legarde (2005) señala al respecto que “Con sus cuerpos, las mujeres arrullan y acunan otros cuerpos: en los brazos, en el regazo, al estar sentadas, para dormir o calmar, parara alimentar o para viajar. La criatura ronda el cuerpo de la madre durante un buen tiempo, se desplaza por él, lo repta, lo usa, es su vehículo, su transporte y su sosiego, su fuente de alimento” (382).

comidas, que nos acerca a una maternidad producto del sexo y desafiante mostrando su cuerpo y sus formas como bellas aun en su transformación, no escondiéndolo.

Y en *Las mercedes de la virgen* la artista incluye la representación de su esposo Doug y de su hija Vida⁸⁴. Considero que nuevamente hay una libertad para colocar figuras reales en una iconografía sacra que desplazan hacia una experiencia concreta la significación religiosa. Si las representaciones de la virgen dando de lactar a santos como San Pedro Nolasco⁸⁵ o San Bernardo existen y están vinculadas a la idea de María —y a través de ella a la iglesia— nutriendo a la feligresía de fe y mostrándose como su sustento, en la obra que presenta Velarde existe otra vinculación que es personal, íntima, familiar.

La experiencia de la maternidad pasa por muchas más aristas, lo que hace Velarde es confrontar los modelos, que no tienen en cuenta cómo maternan las mujeres en distintos momentos de su vida (edad temprana, edad madura), en distintas condiciones socioeconómicas, desde un cuerpo que se transforma y es invadido por diversos síntomas y molestias, entre muchos otros procesos que se hacen particulares en cada mujer. Como señala Legarde (2005):

Todas las culturas incluyen concepciones (representaciones, teorías, normas, creencias, valoración) dominantes sobre la maternidad. Sin embargo, las maternidades socialmente vividas, no son idénticas a las concepciones que las reproducen; adquieren particularidades definidas por características de la sociedad y de quienes participan directamente en ellas. Las maternidades socialmente vividas encuentran sus determinaciones de acuerdo con el nivel de riqueza económica y social, con el acceso al bienestar privado y público, con el ámbito rural o urbano en que ocurren, con las clases sociales, los grupos de edad, la progenitura, la conyugalidad, la filiación, el parentesco, la relación laboral, o el prestigio de quienes se ven involucrados en ella. Las maternidades reales se definen también por el tipo de grupo doméstico o de institución pública que las contiene, con el tipo de actividades y saberes que involucran, con las concepciones que les dan cuerpo, y la ritualidad que marca sus pasos a lo largo de la vida de las mujeres. (250)

⁸⁴ En este cuadro la intención es debatir la iconografía religiosa, cómo esta puede cambiar con el tiempo y cómo las concepciones morales de cada época regulan lo permitido para mostrar y no mostrar con relación al cuerpo. Sabemos que en algunos periodos no solo se ha mostrado los senos de la virgen en cuadros sobre la lactancia, sino los cuerpos desnudos de Cristo o Adán (recordemos las representaciones que realizó Miguel Ángel en la capilla Sixtina), mientras que en otros momentos de mayor conservadurismo esos cuerpos han sido cubiertos necesariamente.

⁸⁵ “Cardaillac nos habla de la hermandad del santo mercedario con Jesucristo en su descripción de *La lactancia de san Pedro Nolasco* de Ignacio Chacón (1663) que se encuentra en el monasterio de la Merced en Cusco: “el lienzo [...] es el ejemplo perfecto que ilustra el comentario que presentamos más arriba [sobre la hermandad entre ambos]. La Virgen amamanta en su pecho derecho a un anciano barbudo que es el propio Pedro Nolasco y en su pecho izquierdo, al niño Jesús. Tiene a los dos abrazados con un gesto de gran ternura. Mantiene al niño Jesús sentado en su pierna izquierda, mientras el santo, arrodillado, se apoya en la pierna derecha para poder beber la leche de María” (Cardaillac 2012, 21-2).

1.1.3 Cuerpo y erotismo

Las obras que se analizarán en este apartado son *Yo misma soy* (2004), *Vigilándote* (2004), *Las tentaciones de Santa Rosita* (2007), *Love me, Diosito, love me* (2009), *Pin up wanna be* (2005), *Oh shit!* (2005) y *Venusina* (2009). Voy a presentar las obras *Las tentaciones de Santa Rosita*, *Love me, diosito, love me* y *Oh shit!*, pues las pinturas restantes ya han sido descritas previamente.

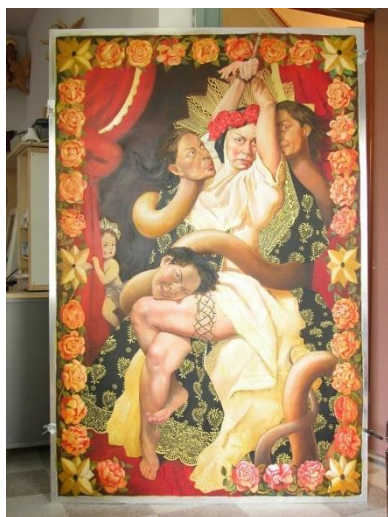


Figura 32. *Las tentaciones de la Rosita*, Acrílico y óleo sobre plancha de aluminio, 2007, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#19>

Figura 33. *Love me, diosito, love me*, Acrílico y óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#22>

En *Las tentaciones de Santa Rosita* (2007) observamos que la artista se ha representado como Santa Rosa de Lima. Santa Rosa fue una santa limeña que vivió entre 1586 y 1617, fue una beata, es decir, vivió entre el claustro y la sociedad. Las beatas como Santa Rosa, buscando acercarse a la divinidad, meditaban, ayunaban y se dedicaban a la lectura⁸⁶, lo que pronto generó sospecha del Santo Oficio que sometió a interrogatorio a

⁸⁶ Se dice que incluso algunas de las beatas abandonaban sus casas, lo que generó recelo en la iglesia, además del hecho de que estas mujeres decían tener visiones y comunicación directa con Cristo o Dios. Respecto a Santa Rosa se sabe que también cultivó la poesía y que escribió un texto que cayó en manos del Santo Oficio y que fue enviado a España para su examinación (Guibovich y Wuffarden 1995, 27-28).

varias de ellas en la ciudad de Lima (Guibovich y Wuffarden 1995, 27).⁸⁷ Santa Rosa realizaba caridad y asistencia a los enfermos, tenía visiones místicas y también realizaba penitencia corporal, los pasajes biográficos de la santa relacionados a los castigos que se autoinfligía son los que más se conocen y han llegado hasta nosotros.

Si bien la iconografía que presenta Velarde en el cuadro no es virreinal (es una traducción moderna de las penitencias de Santa Rosa), están presentes elementos que sí lo son, por ejemplo, el uso del brocateado en el manto de la santa o la orla de flores que rodea el marco del cuadro. En la obra podemos observar a la artista como Santa Rosa, vestida con la indumentaria dominica (orden a la que pertenecía la santa) y con una corona de rosas alrededor de la cabeza, elemento que la caracteriza.

En la obra Velarde se encuentra sentada de perfil, tiene las manos levantadas, cruzadas y atadas, también podemos advertir que su túnica se levanta lo que nos permite ver sus piernas cruzadas en una postura rebuscada y observamos que lleva en uno de sus muslos un ligero de espinas que se introducen en su piel hasta que brota sangre, este recuerda a los cilicios actuales que utilizan los fieles para la penitencia y para combatir las tentaciones (entre ellas las sexuales). Rodean al cuerpo de la artista unas serpientes que tienen a su vez el propio rostro de la artista y cuyas expresiones faciales son de burla, disfrute perverso y locura. Un pequeño niño en el margen izquierdo del cuadro observa lo que sucede agarrado del cortinaje rojo que enmarca la imagen.

En la obra *Love me, Diosito, love me* (2009) la artista se apropia de la imagen del *San Sebastián* (1456-1459) pintado por Mantegna, artista del Renacimiento. En la obra Velarde se presenta como dicho San Sebastián: con el cuerpo desnudo, cubierto solo con un paño de pureza semitransparente, con las manos detrás del cuerpo atadas a una columna y con múltiples flechas atravesando distintas partes de su cuerpo. Esta iconografía hace alusión a la forma en la que habría muerto este santo mártir⁸⁸, quien fue un militar romano y cristiano

⁸⁷ Sobre el contexto de efervescencia religiosa en la época en que Santa Rosa vivió, así como los usos políticos y sociales de la imagen de la santa, ver Flores et al. (1995).

⁸⁸ Respecto a la iconografía del San Sebastián, Caballero (2008) señala “La categoría social del personaje hizo que durante la Edad Media adquiriera tintes de caballero medieval, de ahí que se extendiera un modelo iconográfico en el que figuraba ataviado con lujosas vestimentas y atributos. [...] Sin embargo, [...] tuvo un mayor predicamento aquella [iconografía] en la que se enfatizaban las condiciones del martirio” (106). Por otro lado, Fernández (2017) señala que las representaciones del santo como un joven desnudo sufriendo el martirio fue muy utilizada “La propia colocación del mártir permitió a los artistas estudiar el cuerpo humano tensionado por una posición forzada, así como expresar todo lo relacionado con el dolor, la agonía y el éxtasis”. Finalmente, se debe señalar que desde el Renacimiento San Sebastián fue retratado como un bello muchacho

que vivió en el S. III d. C. El santo fue acusado ante el emperador Diocleciano por su fe quien lo obligó a escoger entre esta y la milicia, al elegir permanecer en su fe fue condenado a muerte.

En esta obra, si bien Velarde se presenta padeciendo el martirio bajo las flechas a la manera de San Sebastián, introduce también en la imagen los atributos de otras santas mártires de la iglesia. Un ángel porta una bandeja con un par de ojos que hacen alusión a Santa Lucía (S. IV d. C.) y otro ángel porta una bandeja con un par de senos cortados, que son el atributo de Santa Águeda (S. III d.C.). Ambas santas tuvieron que defender su fe cristiana y su virginidad, por lo que fueron sometidas al martirio por órdenes de hombres poderosos.

Se observa también un tercer ángel que lleva una copa en medio de la que podemos observar una lengua cortada. Un cuarto ángel observa horrorizado por entre sus dedos pues ha llevado una mano a su rostro para cubrirse. Los ángeles que participan de la escena expresan rechazo frente a lo que ven. El cuerpo de Velarde está sobre una hoguera y bajo sus pies Leviatán abre la boca amenazante. En la parte superior del cuadro, sobre la cabeza de Velarde, podemos observar una filacteria que lleva la inscripción “Love me Diosito... Love me”.

Respecto a esta obra la artista ha señalado que, nuevamente, quiere evidenciar aquello que las imágenes nos hacen (Velarde 2020, entrevista personal), en este caso las imágenes religiosas y cómo los modelos de conducta que se impartieron desde la Colonia señalan que el sufrimiento es el requisito para ser bueno, en este caso el sufrimiento del cuerpo para ser bueno ante Dios. Y cuenta la siguiente anécdota:

Tuvimos una fiesta en la casa y se los mostré a las amistades y uno de ellos, que es mi vecino, que es artista también, tratando de ensalzarla me dice “está muy bien, qué bien se ve la pintura y me parece super interesante que siendo San Sebastián hayas utilizado el cuerpo de un adolescente, de un muchacho”. Yo me reí y le dije “Steve, ese es mi cuerpo”. Y él se sintió terrible, pero [...] a mí me pareció super divertido y lo cuento muchas veces. Yo no tengo cuerpo voluptuoso, [...] la mayor parte del tiempo no necesito usar sostén y él pensó que era el cuerpo de “un muchacho joven” [...]. Y el otro día en Instagram alguien me escribe “es un trans” y le digo “no, es mi cuerpo”, y la persona qué habrá sentido [...]. Pero para mí la honestidad es importante, no me voy a poner pecho para que no venga alguien y diga “es el cuerpo de un varón”, no me importa. Creo que si hay algo redimible en mi trabajo es eso, que yo no hago el trabajo para nadie, no me importa lo que piense la gente, lo que me importa es

cuya desnudez cobraba protagonismo, esto permitió que una interpretación homoerótica de su figura se fuera imponiendo en los círculos cultos italianos (Moreno y Bastarós 2017, 3).

mi propia satisfacción. (Velarde 2020, entrevista personal)

Son interesantes las asociaciones del cuerpo de Velarde con el cuerpo de un muchacho o de una persona trans, motivadas porque el cuerpo presentado no es un cuerpo “voluptuoso” como señala la artista (en el primer caso) y porque presenta los senos cosidos sobre el pecho (en el segundo caso). En la iconografía de Santa Águeda están presentes los senos cortados (como atributo de su martirio); no obstante, en la obra de Velarde el cuerpo que se asume como San Sebastián tiene los senos cosidos, dado que un cuerpo masculino es ocupado por un cuerpo femenino. Ese cuerpo que para la mirada no es fácil de ingresar en el orden del sexo y del género, ese cuerpo que fluye, es un cuerpo abyecto.



Figura 34. *Oh shit!*, Acrílico, óleo y rotulador sobre acero, 2005, The Cadavers series.

Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#10>

En *Oh shit!* (2005) observamos que la artista se ha representado a sí misma en el baño de su casa. En la obra Kukulí aparece con la falda alzada y sentada en un inodoro, tiene un polo verde que deja ver sus hombros y una falda negra con diseños de color rojo en el borde, esta falda asemeja una pollera. Tiene en el rostro una expresión de satisfacción. Acompaña la escena su mascota, que repite su imagen 4 veces y se presenta con alas de mosca. Hacia el lado izquierdo podemos observar un mueble de baño hacia el lado derecho un pequeño muro que marca la separación con la ducha y en el fondo del cuadro predominan colores como el amarillo naranja, verde y rojo.

- *Análisis comparativo*

En este acápite me referiré a la relación que se establece entre la representación del cuerpo femenino desnudo y el erotismo en *Cadáveres*. Considero que es importante analizar la serie atendiendo al erotismo pues en el siglo XX se ha alimentado un debate respecto a esa posibilidad del “desnudo” —entendido como un género en el arte— de contener el erotismo privilegiando una “contemplación” desinteresada de sus formas, lo que brinda una perspectiva que considero de interés para comprender la representación del cuerpo desnudo en esta serie. Por ello, señalo a continuación las ideas clave asociadas al erotismo según Bataille (1997), el desarrollo de la relación “desnudo femenino-arte-erotismo”, y, finalmente, cómo se expresa y/o se desplaza el erotismo en el trabajo de la artista.

El erotismo para Bataille (1997, 20) se trata de la sustitución del estado del aislamiento del ser —discontinuo— por un sentimiento de continuidad. El ser es discontinuo, es decir, está aislado, pero busca constantemente la continuidad a través de tres caminos: el erotismo de los cuerpos, donde lo conseguiría por medio de la unión de los cuerpos; el erotismo de los corazones, por medio del ser amado; y el erotismo sagrado que tendría que ver con la continuidad en el amor de Dios. En ese sentido, la operación erótica tiene que ver con destruir la estructura cerrada del ser para lograr su disolución —continuidad— en otro (ya sea otro cuerpo, otro corazón, u “otro” entendido como “Dios”). Al mismo tiempo, esta operación del erotismo representa también una disolución de las formas de vida regulares que tenemos en tanto individualidades —discontinuas— que somos (23) para concretarse, por lo que perturba un orden.

En este acápite nos interesa el erotismo de los cuerpos —principalmente — que vincularemos a las imágenes, por lo que es pertinente mencionar cómo la actividad sexual, vinculada a esta forma de erotismo, perturba el orden del mundo que el ser humano construye. Para Bataille (1997) el mundo se constituye como “orden” a partir del trabajo y la razón de los seres humanos, y aquello que pueda perturbar este orden debe quedar fuera. El impulso sexual es uno de los elementos que perturba el orden: “una colectividad laboriosa, mientras está trabajando, no puede quedar a merced de la actividad sexual. Así [...], ya desde el origen, la libertad sexual debió de ser afectada por un límite, [...] [por la] prohibición” (53); no obstante, este impulso no se puede suprimir por completo, por lo que amenaza desde fuera. El erotismo entonces participa de una dinámica en la que existe una prohibición frente a la

que se abre la posibilidad de la trasgresión (40).

Tras lo señalado, podemos observar que se presentan distintos elementos relacionados al hablar de erotismo: la búsqueda de la continuidad en el otro, la perturbación del orden del mundo, la prohibición y la amenaza de la trasgresión. Esta asociación de ideas es importante para poder hablar de la relación “cuerpo desnudo-arte-erotismo”.

Ahora bien, Clark estableció en el siglo XX una forma precisa de entender el desnudo en el arte. El autor afirmó que existe una diferenciación entre *nakedness* y *nude*, el primero se refiere a la *desnudez* en la que el cuerpo ha sido despojado de sus ropas y sugiere el embarazo o la vergüenza ante esa situación, mientras que el segundo describe el *desnudo* que no produce asociación de ideas embarazosas y nos sugiere, por lo contrario, un cuerpo desnudo armónico, pletórico, seguro de sí mismo. Este “desnudo” (*nude*), en tanto “forma”, sería un invento de los griegos en el siglo V a.C. (Didi-Huberman 2005, 23).

El “desnudo” como género pensado de esta forma tendría dos funciones: por un lado, la de contener el cuerpo, transformar su materia en “forma” y, por otro lado, contener —evitar— el erotismo (Nead 2013, 73). La primera idea aplicada a la representación del cuerpo de las mujeres operaría así: el “desnudo femenino” debería controlar y regular el cuerpo sexual femenino (19), un cuerpo desbordado y caprichoso, sobre el cual el hombre podría actuar —dado que en Occidente los artistas han sido hombres— convirtiéndolo por medio del arte en cultura (26).

Con respecto a la segunda idea, sobre contener el erotismo, se presenta un problema. Según Nead (2013, 28-9), Clark reconoce que al observar un “desnudo” se presenta “el deseo de estar unido a otro ser humano” como inevitable —que podemos pensar como el deseo de “continuidad” en el otro en términos de Bataille—, es difícil que ante el desnudo los deseos o “instintos” no aparezcan. Por ello, si bien se debe aceptar que estos no pueden ser desplazados del todo, ni en la creación ni en la contemplación de un desnudo, el desnudo triunfaría cuando logra controlar ese riesgo potencial.

Con respecto a *Cadáveres*, la artista indica que ella no realiza desnudos para gustar al espectador o para satisfacerlo, que trabaja sus autorretratos para mostrarse o presentarse, siempre con honestidad, incluso, para satisfacción propia con el resultado. La representación del cuerpo en *Cadáveres* aborda temas que debaten los mandatos sociales sobre el cuerpo de las mujeres y los efectos de la colonización sobre los cuerpos no-blancos, así como responden

a experiencias personales y autobiográficas. No obstante, la artista indica que cuando presentó la serie *Cadáveres* en una exposición en Lima en el 2012, las personas le comentaban que los desnudos que esta contiene les parecían muy sexuales o sensuales, estas personas se sentían inquietas frente a esas imágenes:

Siempre me ha parecido interesante cómo se lee el cuerpo de la mujer en una obra. Cuando realicé una exposición en Lima en el año 2012, llevé cerámicas [...] y pinturas tanto de influencia colonial como otras sin dicha influencia. Lo que me parecía interesante, para el caso de mi trabajo en pintura —porque tengo cuadros de tamaño natural de mí misma desnuda— es que cuando conversaba con la gente, ellos encontraban este trabajo muy sexual o sensual, con una carga dirigida a perturbar al espectador, esa era la apreciación que tenían los espectadores. Y yo no estaba haciendo un cuadro de mí, desnuda, para chocarles, para que la gente diga: «Uy, mírala, está sin ropa». Eso no me pasaba por la mente. Yo no veo el cuerpo desnudo de una mujer en una obra de arte desde el punto de vista del «ojo del hombre». (Velarde 2018c, 274)

Considero que de lo señalado por Velarde se desprenden algunas ideas importantes. La primera es que, como se ha indicado, la desnudez en el arte no puede ser nunca completamente “desnudo”, pues los “impulsos sexuales” siempre pueden ser movilizados —ese deseo de unirse a otro cuerpo, deseo de “continuidad” del que habla Bataille—, aunque se trate de ocultarlos o contenerlos. Una segunda idea sería que la artista no está buscando presentar un cuerpo sensual o que movilice el erotismo en el espectador, pero no porque persiga realizar con sus autorretratos un “desnudo” en los términos de Clark como “forma artística ideal”, o porque quiera someter y contener su cuerpo en la “forma”, sino porque en su obra el desnudo es autorretrato, por lo que ese cuerpo no es un objeto a ser representado, sino la expresión de sí misma, en tanto sujeto, que le permite también vincularse a los otros y reflexionar desde lo colectivo.

Ahora me parece importante entonces mencionar cómo el “desnudo femenino” se ha representado en la tradición occidental androcéntrica y luego señalar el giro que le han dado en el siglo XX las artistas mujeres cuando consiguen ser ellas los sujetos que producen la representación del desnudo y no los “objetos representados” como desnudo. Considero que este marco nos ayudará a tener más luces sobre cómo se vincula el cuerpo al erotismo en *Cadáveres*.

Clark (1981, 78) afirma que el desnudo femenino en el arte occidental fue considerado más atractivo y “normal” que el desnudo masculino recién a partir del siglo XVII. Otro tanto indica Nead (2013, 81-83), para quien es solo desde el siglo XIX que el desnudo femenino

empieza a ser la forma dominante en el arte europeo. Además, comenta que en estas representaciones se expresarían los cambios en la concepción de la feminidad en la época — de la consolidación de la burguesía en Europa— que vincularon la dependencia económica y la pasividad a las mujeres. A nosotros ha llegado como “natural” la predilección por el desnudo femenino en el arte y esa preferencia ha sido comúnmente justificada por los críticos y escritores por el hecho de que el cuerpo de las mujeres posee evidente “integridad formal y atractivo sexual” lo que motiva a los artistas a su representación.

Esta profusión del desnudo femenino estuvo también vinculada al levantamiento de la prohibición de usar modelos desnudas en el estudio del natural en las academias y estudios en distintos países europeos alrededor del siglo mencionado (en algunos antes). Como en Occidente los artistas han sido hombres, los desnudos femeninos fueron producidos por hombres y estos han dicho más sobre ellos que sobre las mujeres representadas. De igual forma, la proliferación del tema cimentó la idea de que la mujer en el arte es el objeto pasivo frente a la vitalidad creadora masculina (Nead 2013, 83-93).

Frente a esto, ha sido importante que en el siglo XX las artistas feministas irrumpieran esa tradición a partir de la autorrepresentación, lo que les permitió a partir de su cuerpo expresar sus experiencias en el mundo antes omitidas, así como sus subjetividades. Sostengo aquí que la autorrepresentación ha sido una estrategia crucial para las mujeres y los cuerpos no-blancos, porque los coloca como sujetos “que genera las imágenes” para darles voz a sus relatos y problemáticas. No obstante, como se ha señalado al inicio de este capítulo, pienso que esto no debe entenderse desde el esencialismo que consideraría que las artistas deben expresar algo inherente a las mujeres o transparentar un femenino esencial y universal. Sino que podrían expresar una multiplicidad de experiencias en atención o disputa con el “género”, además de mostrar estas en articulación con la raza, clase, edad, nacionalidad, etc.

Desde estas ideas quiero pensar que, frente a diversas representaciones del cuerpo femenino desnudo producidas por artistas hombres, que en su mayoría han reducido a la mujer a su cuerpo y a su sexualidad, buscando su complacencia y la complacencia del sujeto espectador hombre, en *Cadáveres* el desnudo le sirve a la artista para expresar sus propias experiencias y demandas. Pienso también que en la serie se niega constantemente esa complacencia con las formas del cuerpo femenino a quien observa y, aunque no puede suprimirse del todo el erotismo que moviliza un cuerpo desnudo, pienso que Velarde tensiona,

desplaza e incluso juega con este erotismo, desde un cuerpo (su cuerpo) que nunca es cuerpo-sujeto completamente pasivo.

En *Yo misma soy* (2004) Velarde se representa con el cuerpo desnudo abriendo brazos y piernas y, según ha señalado, se dispone “a ser diseccionada por cualquier ojo cómplice de siglos de cosificación femenina” (ICPNA 2013, 26). En la obra el cuerpo tiende al verismo no importándole complacer a ese ojo que cosifica. De igual forma, se presentan también cuerpos representados en una escala reducida que están fragmentados: por un lado, la parte del pubis y las piernas y, por otro lado, la parte de los senos y los brazos, y en cada una de ellas se presenta un ojo. Pienso que así Velarde hace explícita la conciencia que tiene sobre cómo la mirada masculina está constantemente sobre el cuerpo de las mujeres y, en especial, sobre aquellas partes que les puedan dar complacencia erótica. Pienso que en la obra *A mi vida* (2011) también hay un desafío a esta mirada masculina pues la artista muestra su cuerpo desnudo en una pose seductora, pero ofrece un cuerpo embarazado, que usualmente no es pensado como un cuerpo bello ni erótico y observa fijamente con una expresión desafiante. Pienso que el verismo en la representación del cuerpo en *Cadáveres* —que lo alejan de la idealidad de la “belleza” —, le permite a la artista tensionar el eros que, según Didi-Huberman (2005), se complace en mancillar la belleza (114-5), aunque no solo a la belleza. El verismo es uno de los recursos que utiliza, pero no es el único.

Pienso que en *Cadáveres* el eros se desplaza también porque, si bien la mayor parte de las obras nos presentan un cuerpo desnudo, dicho cuerpo está en actividades o en medio de escenas muy particulares, lo que contribuye al deslizamiento de su carga erótica. Esto se puede observar en una obra como *Milky dreams* (2009), donde el cuerpo con el torso desnudo al sostener en brazos el vacío desconcierta al espectador. En obras como *Nakaq' archangel* (2006) y *Love me, Diosito Love me* (2009), por ejemplo, pienso que se logra “distraer” al eros que moviliza el cuerpo desnudo al conseguir la escena en conjunto descolocar e intrigar a quien mira.

También puedo mencionar que en la serie la representación del cuerpo constantemente devuelve la mirada al espectador de manera desafiante. Esto le sustrae la pasividad que podría esperarse de un desnudo femenino (misma que expresan múltiples Venus reclinadas con actitud de quietud y entrega en el arte occidental). Como ejemplos podemos mencionar obras como *Yo misma soy* (2004), *Vigilándote* (2004) o *Nakaq'*

archangel (2006). En esta última, el cuerpo de la artista desplaza la erotización porque está decapitada y devuelve una mirada acusadora a quien está observando la escena de manera cómplice.

Considero que la artista también desplaza la complacencia que podría obtener el espectador con su cuerpo desde la ironía o el humor, como, por ejemplo, en la obra *Santiago mataindios* (2009), donde el cuerpo de Velarde, desnudo y recostado, le dice al Santiago que está sobre ella montado en su caballo “¡Como jodes Santiaguito!” (cabe resaltar que la carga erótica de este personaje masculino se quiebra porque el caballo sobre el que se encuentra es un caballo de juguete o de carrusel). Sucede algo similar en *Superuvian* (2005) donde la artista —aunque no está desnuda— se representa como una super heroína y aparece en traje corto. En la obra ella está en aprietos escuchando sin ser vista los comentarios de odio de gente que la implican y exclama: “MIERDA”, frontalmente, lo que nos involucra en la situación más allá de su cuerpo.

Finalmente, puedo señalar que en obras como *Las tentaciones de Santa Rosita* (2007), *Love me Diosito Love me* (2009) y *Oh shit* (2005), podemos encontrar que el cuerpo está vinculado al disfrute, juega con su carga erótica y/o incluso puede provocar al espectador. Es pertinente advertir que dos de estas obras se apropian de la iconografía religiosa y que la última se presenta como imagen abyecta.

En *Las Tentaciones de Santa Rosita* (2007), una madona atada, con una liga de espinas, mira directamente al espectador, a la vez que serpientes con cabezas de mujeres rodean su cuerpo. Un borde de rosas la enmarca. Cristianismo incrementado con un poco de S & M. En *Love Me Diosito, Love Me* (2009), Velarde misma se pinta como un santo martirizado, atravesado por fechas, parado sobre fuego [...]. De nuevo, flores enmarcan la composición. La belleza ornamental y la decoración exuberante de las flores y las telas en las pinturas contradicen las insinuaciones de carácter sexual y los sobretonos de violencia del tema. (Copeland 2013, 132-3)

Con estas obras Velarde alude a la relación compleja que el catolicismo ha establecido con el cuerpo. La iglesia ha señalado constantemente que el cuerpo es un territorio susceptible de pecado por ser presa de sus necesidades, entre ellas las sexuales. Siguiendo a Bataille (1997) podemos señalar que el erotismo está vinculado a las prohibiciones, que no hay erotismo sin estas (40). En ese sentido, las prohibiciones que marca la iglesia respecto al cuerpo —y a través de él a la actividad sexual— exaltan la erotización del mismo.

De igual forma, si bien el cuerpo ha sido constantemente rechazado por la iglesia, la

experiencia mística de algunos santos y santas narra la unión con Cristo como un placer que se siente a través del cuerpo. Así, para la experiencia mística el cuerpo se haría necesario y protagonista.⁸⁹ Los santos luchan constantemente contra las tentaciones, realizan ayuno, guardan castidad y someten a su cuerpo a penitencia, no obstante, la mayoría de místicos expresan la experiencia de contacto con Dios a través del éxtasis (como el que se produce en la relación amorosa de dos cuerpos), así la unión mística ha sido simbolizada por un placer sensual (Cardaillac 2012, 5-14).

En *Las tentaciones de Santa Rosita* (2007) Velarde alude a las penitencias que la santa realizaba para alejar las tentaciones de sí misma y acercarse más a Dios. La artista realiza una traducción moderna de una de estas penitencias y se presenta padeciendo un dolor físico, pero al mismo tiempo insinuante frente al espectador, presentando una suerte de relación entre la penitencia, el placer sugerente y la invitación al espectador. En el cuadro, la postura tan rebuscada de las piernas nuevamente genera un desplazamiento en la complacencia que podemos tener con la escena, debido a la extrañeza. La artista contorsiona así las piernas porque tiene ganas de ir al baño y, evidentemente, no puede (Wiesse 2012).

En *Love me Diosito love me* (2009) si bien el cuerpo se presenta desnudo con apenas un semitransparente paño de pureza, en *serpentinata*, lo que remarca sus curvas sensuales y enuncia cierta carga erótica, la expresión en su rostro es un tanto vacía, es distinta a la expresión de un éxtasis místico o al menos es distinta a la expresión que el propio Mantegna le brinda a su San Sebastián (que es la imagen de la que Velarde se apropia para producir esta obra). De igual forma, el ruego de ese cuerpo en espanglish “Love me, Diosito, love me” le resta solemnidad al cuerpo martirizado y tensiona el eros a través del humor.

Finalmente, en *Oh shit!* (2005) podemos observar una escena abyecta del arte, es decir, una escena que muestra una acción que es considerada “íntima” y, por lo tanto, que no se debe mostrar o representar para la mirada de los espectadores: la artista está en el baño, sentada sobre el inodoro y parece estar en un trance místico (con aquello de satisfacción que esto implica). Esta satisfacción es complacencia propia de la artista.

⁸⁹ Esto no debe confundirse con el erotismo de lo sagrado que planteaba Bataille (1997) que implica la disolución del ser más allá de la realidad inmediata, donde la muerte que acaba con nosotros y con nuestro cuerpo —en tanto seres discontinuos— devela la posibilidad de la continuidad en unión con lo divino o lo sagrado. En este orden de ideas el cuerpo no sería necesario para concretar el erotismo sagrado, o lo sería en tanto para el sacrificio.

1.2 Eje cuerpo, raza y colonialidad

En este eje se analiza, en un conjunto de obras de la serie, la representación del cuerpo femenino no-blanco bajo los temas de cuerpo, raza y evangelización; y cuerpo, raza y experiencia vivida.

1.2.1 Cuerpo, raza y evangelización

En este punto analizaremos las obras *Santa Chingada: the perfect little woman* (2004), *Nakaq archangel* (2006), *Las tentaciones de Santa Rosita* (2007), *Love me, diosito, love me* (2009) y *Santiago Mataindios* (2009). A continuación, presentaré *Nakaq' archangel* y *Santiago mataindios*.



Figura 35. *Nakaq' archangel*, Óleo y tinta dorada sobre aluminio, 2006, The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#16>

Figura 36. *Santiago mataindios*, Acrílico y óleo sobre plancha de aluminio, 2009, The Cadavers series.
Fuente: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#28>

En *Nakaq archangel* (2006)⁹⁰ se presenta a un arcángel arcabucero de pie, portando una espada en la mano derecha y la cabeza decapitada de Velarde en la mano izquierda. El

⁹⁰ Naqak hace alusión a las leyendas andinas de los pishtacos, quienes serían asesinos que degüellan personas para utilizar su grasa corporal. Estas historias se remontan a la época de la conquista española, cuando los indígenas pensaban que los españoles usaban la grasa de las personas para sus remedios e, incluso, para engrasar las campanas de las iglesias. Y sobre el sincretismo de la imagen del arcángel arcabucero en el arte colonial se puede consultar un texto como Mujica (1996).

arcángel viste ropas bellamente ornamentadas, con mangas abullonadas, puños de encaje y un lazo en el pecho, tiene sombrero adornado con plumas de colores, lleva también medias finas con lazos. Contrasta con el cuerpo decapitado de la artista que se encuentra semidesnudo, cubierto solo con el paño de pureza, ella está de rodillas frente al arcángel, con las manos juntas en actitud de oración o ruego. En esta obra Velarde ha intervenido de la iconografía cusqueña del arcángel arcabucero y ha hecho que este la decapite.

En el *Santiago mataindios* (2009) la artista se apropia de una iconografía virreinal peruana conocida como Santiago mataindios, esta surgió en el siglo XVI cuando tras las primeras victorias de los conquistadores en territorio inca, tropas incaicas logran reagruparse y buscan tomar el cuzco por asalto, estos sitian la ciudad y se produce así un enfrentamiento del cual los españoles salen victoriosos. Ellos señalan que lograron vencer porque el Santiago (patrono de España) apareció en la contienda y combatió del lado español a los indios no cristianos (Estenssoro 2005, 114). Surgió así una iconografía que representaba a este santo montando su caballo, con la espada desenvainada, arremetiendo contra los indios que caían heridos a sus pies.

En este cuadro Velarde presenta a Santiago vistiendo una túnica roja intensa, una capa que presenta dinamismo (se mueve por acción del viento), con sombrero, sosteniendo con la mano derecha una espada y con la mano izquierda un palo que es parte de la estructura del caballo sobre el cual monta. Es interesante notar que el caballo blanco que acompaña a Santiago es el caballo de un carrusel (de los juegos mecánicos), pues tiene en la espalda el agarre que no conecta a la estructura del carrusel y tiene en la parte inferior del vientre la estructura típica donde deberían descansar los pies.

En el registro inferior del cuadro podemos observar el cuerpo de Kukuli Velarde tendido entre las patas del caballo, ella levanta las manos y la rodilla en señal de rechazo o para contener el ataque. La artista tira la cabeza hacia atrás y la dobla hacia el lado derecho como para alejarse del peso que parece venirle encima. Una filacteria se encuentra cerca de uno de los hombros de la artista y en ella se lee: “¡Como jodes Santiaguito!”

- *Análisis comparativo*

En este apartado se reflexiona sobre cómo en la serie *Cadáveres* Velarde señala a la religión católica y a la evangelización como factores que contribuyeron a impartir una serie

de modelos y normas sobre los cuerpos en América Latina que perduran en la actualidad y que oprimen a los sujetos. Considero que en sus obras se plantea también cómo la religión y la evangelización justificaron la invasión europea y el ejercicio de la violencia sobre los cuerpos no-blancos. Finalmente, creo que es fundamental cómo la artista brinda un papel importante a las imágenes coloniales en el proceso de evangelización, imágenes que confronta en su trabajo exponiéndolas como cómplices del proceso de conquista y de la violencia ejercida durante la Colonia. La artista ha señalado:

yo pienso que la religión católica ha sido un arma de destrucción [...]. Mi opinión es que, cuando llegaron los españoles, la adoctrinación de la población fue una de sus armas más poderosas. (Velarde 2020, entrevista personal)

Es pertinente anotar que Dussel (1994) plantea que una vez “descubiertos” los territorios americanos y conquistados los cuerpos de sus habitantes se produjo la llamada “conquista espiritual” (69). Dicha conquista implicó controlar el imaginario de los conquistados y reemplazar sus formas de ver y concebir el mundo por las europeas. Esta conquista reclamó que los indígenas incorporen a los dioses de los vencedores a su imaginario, mientras que el “imaginario” del vencido debería ser destruido, pues se concebía al mundo del indígena como perverso (70). Se introdujo así la idea de una Europa civilizada, católica y blanca, frente a la cual el mundo indígena era inferior, negativo y, desde la lectura católica, demoníaco o perverso (70), por lo que su evangelización y pronta conversión eran imprescindibles. En este escenario las imágenes tuvieron un papel fundamental como menciona Gruzinski (1994)

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo (12).

El autor menciona que el proceso colonizador “apresó al continente en una trampa de imágenes” (12), estas debían contribuir, principalmente la iconografía religiosa, a propagar modelos de comportamiento y de virtud, propagar la fe cristiana y aportar así a la salvación de las almas de los indígenas americanos.

En obras como *Santa Chingada* (2004), *Las tentaciones de Santa Rosita* (2007) o *Love me, Diosito, love me* (2009), Velarde se apropia de iconografía religiosa y la resignifica

para develar cómo esta infundió un mensaje cristiano que demandaba de los cuerpos la obediencia, sumisión, castidad y penitencia para ser un buen indígena converso, indígena sobre el cual recaía, constantemente, la duda sobre su fe e, incluso, en momentos tempranos de la colonización, la duda sobre su propia humanidad.

En las obras señaladas, se observa cómo el sufrimiento espiritual y de los cuerpos es el requisito central para ser un buen cristiano, el buen cristiano tendría que emular el sacrificio o dolor de María, Cristo y los santos. En el caso de las mujeres, estas debían seguir el modelo mariano, esto implicaba hacer suyos los valores asociados a la virgen como la obediencia, la virginidad, la maternidad, valores que debían dirigir su conducta. El modelo mariano demandaba también la renuncia de las mujeres al ejercicio de su sexualidad, que quedaba bajo observancia de la iglesia la cual pedía una consagración a la castidad, salvo para la función concreta reproductiva. Esto se puede observar en *Santa Chingada* donde Velarde se presenta como una virgen y porta un cinturón de castidad, así como en el alambrado que la rodea parece aprisionarla y condenarla a la pasividad. En esta imagen, además, se señala cómo este modelo de mujer encubre la opresión de la mujer, al colocar en la representación una máscara contenta frente al rostro real sufriente.

Las representaciones de los santos y de los pasajes de su vida fueron también fundamentales en el arte colonial pues, como señaló el concilio de Trento, “se obtienen grandes frutos de todas las sagradas imágenes [...] porque los milagros realizados por Dios a través de los santos y sus saludables ejemplos son puestos bajo los ojos de los fieles, a fin de que por ellos den gracias a Dios y conformen su vida y costumbres a imitación de los santos, y sean estimulados a adorar y amar a Dios y a practicar la piedad” (Wuffarden, 2009, 23).

En las obras señaladas que hacen uso de la iconografía de la virgen, de San Sebastián o de Santa Rosa de Lima, Velarde muestra a los cuerpos de las mujeres atravesados por clavos, atravesados por flechas, con cinturón de castidad, con miembros cercenados, atados, sufriendo penitencia. Si bien esta es la iconografía asociada a la vida ejemplar de los santos, en el trabajo de Velarde se devela aquello de opresivo que contienen las demandas de la religión que se imponen sobre los cuerpos. Esto se hace explícito cuando sobre la cabeza del San Sebastián Velarde coloca la inscripción “Love me, Diosito, love me”, que evidencia que todos los sufrimientos que se deben pasar para obtener el amor de Dios “El sufrimiento del

santo está hablando sobre lo necesario que es el sufrir para ser bueno o buena” (Velarde 2020, entrevista personal).

Por otro lado, en obras como *Nakaq archangel* (2006) y *Santiago mataindios* (2009) la artista hace explícito el papel cómplice de la religión en el proceso de conquista en América. En la primera imagen Velarde representa a un arcángel degollador y en la segunda imagen al Santiago que mata indígenas. Aquí podemos pensar sobre cómo en el proceso de conquista la justificación de las atrocidades cometidas por los españoles fue la evangelización. Cuando el vaticano y la corona española en 1573 reconocieron formalmente a los indígenas como humanos se esgrimió también la importancia que tenía la labor evangelizadora para convertir sus almas al cristianismo. Esto fue fundamental porque fortaleció la idea del derecho de los españoles sobre las tierras y el trabajo indígena a cambio de su evangelización y la salvación a sus almas que esta traería (la encomienda de los primeros años fue un mecanismo que explotaba esta dinámica).⁹¹

Como señala Mendoza (2014), muy pronto surgió la “ética insensata” que consiste en el desplazamiento de la culpa del colonizador, que ejerce la violencia y asesina, hacia el propio colonizado (139). Así, los conquistadores no tendrían la culpa de asesinar a los indígenas, sino que los indígenas tendrían la culpa de desatar la violencia del colonizador al ser infieles y oponerse a la evangelización.⁹²

Bajo estas ideas podemos comprender una iconografía como la del Santiago mataindios que surgió en el siglo XVI. Esta respondería a las narraciones que los españoles referían sobre cómo el apóstol Santiago había combatido a su lado contra los indígenas infieles en Cusco para que estos no logren recuperar su ciudad. Si los indígenas son infieles se justifica que se ejerza la violencia sobre ellos para someterlos y evangelizarlos.⁹³ En la

⁹¹ La evangelización fue la justificación más importante de la presencia de los españoles y de sus actos de violencia en tierras americanas en los primeros años de conquista. Fernando de Aragón gestiona frente al Papa Alejandro VI para que emita —como lo hace en 1493— las bulas por las cuales se le concedía a la corona española la posesión sobre las tierras americanas “descubiertas” con la condición de evangelizarlas. Con este hecho se inscribe sobre el proceso colonizador una suerte de legalidad basada en un derecho otorgado por Dios a los españoles a instancias de extender la fe católica en el “nuevo mundo”.

⁹² “Ligado al objetivo de conversión que la Iglesia autorizaba, el proyecto de colonización se convertía en una licencia para matar. Proyectando la culpabilidad del asesino hacia el asesinado, los objetivos de la conversión le brindaban al colonizador un bálsamo protector que reafirmaba la superioridad euro-cristiana mientras constituía a las los amerindios como eternamente muertos, eligiendo ellos mismos existir fuera de los confines de la salvación. ‘Rechazando’ la posibilidad de la vida eterna, los amerindios se supone repudiaban el estatus del ‘verdadero humano’” (Mendoza 2014, 140).

⁹³ Estenssoro (2005) señala que la presencia del Santiago y de la virgen María ayudado a los españoles

obra de Velarde, el Santiago tiene a sus pies los cuerpos de varios indígenas que yacen muertos. El santo es increpado por Kukuli Velarde, que se representa como un indígena más entre las patas del caballo del santo, y le dice: “¡Cómo jodes, Santiaguito!”.

En *Nakaq' archangel* (2006), un arcángel ha decapitado a Kukuli. Ella señala que

el arcángel que está tan presente en la iconografía de la pintura colonial y en mi casa había cinco de ellos cuando yo iba creciendo. Y había uno hecho por Vivero, artista cusqueño que es extraordinario [...]. Había uno que él había hecho que tenía la cara de enojado y me daba miedo verle cuando yo estaba creciendo, me parecía que no era muy bueno. Ahora, tiempo después, ya como adulta, seguí pensando que evidentemente esto no era muy bueno, porque era un ángel, era un ángel armado y a quiénes ayudaron los santos y las vírgenes en la colonización, en los milagros, ¿a quiénes aparecen ayudando? Y los arcángeles, ¿para quién utilizan las lanzas y los arcabuces? Entonces me pareció lógico ponerme ahí representando a todos nosotros en nuestra historia. (Velarde 2020, entrevista personal)

El arcángel guerrero se hace cómplice del proceso de colonización, así como el Santiago mataindios. Velarde se representa a sí misma como una indígena que cae bajo la violencia colonial, pero incluso asesinada parece desafiar a su verdugo y al espectador.

1.2.2 Cuerpo, raza y experiencia vivida

En este apartado se analizará obras como (2009), *Vigilándote* (2004), *Pin up wanna be* (2005), *Venusina* (2009) y *Superperuvian* (2005). Presentaremos *Superuvian*.

a detener el asedio a la ciudad de Cusco que pretendían recuperar generaba en el imaginario colectivo una legitimidad. Se presentaba a Dios como juez supremo y, como señala Estenssoro, él no hubiera permitido una injusticia, por lo tanto, la causa de los conquistadores se hace justa y es justo que los incas no recuperen el Cusco, que los españoles sigan en el poder. El conquistador, a su vez, ve justificada su labor guerrera (con la presencia del Santiago y de la Virgen validándolos); la iglesia se muestra como garante del pacto evangelizador y los indios son la masa por evangelizar.



Figura 37. *Superuvian*, Acrílico sobre plancha de aluminio, 2005, The Cadavers series.
Tomado de: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#12>

En *Superuvian* (2005) la artista se presenta a sí misma como la heroína de un cómic. Recordemos que durante el siglo XX surgieron las historietas gráficas norteamericanas conocidas como cómics, estas desarrollan historias fantásticas y tienen como protagonistas a diversos superhéroes, y se han popularizado llegando incluso a la televisión y al cine. Estas historias suelen tener como protagonistas a superhéroes hombres que salvan al mundo y, en muchas ocasiones, a una mujer en peligro. De igual forma, es usual que estos superhéroes sean norteamericanos (hombres blancos).

Recordemos que cuando Velarde llega a EE. UU. hacia finales de los años 80 realizó algunas ilustraciones de Conan el bárbaro y consiguió que DC comic le compre algunos dibujos. También es interesante señalar que la artista a inicios de los años 90 vivió en el Bronx en un edificio tomado por artistas, probablemente esa experiencia está vinculada a esta obra, incluso aquí aparece Chuspi perrita que adoptó en ese momento y con la que se dio calor en el edificio de ocupas sin calefacción que habitó (Velarde en ICPNA 2013, 137).

En la obra podemos observar a Velarde en medio de dos paredes, ella está descendiendo sostenida por una cuerda y se ha detenido colocando una pierna sobre la pared y apoyando el cuerpo sobre la otra, lo que genera una postura en tensión que implica la fuerza y la habilidad física. La artista tiene en el rostro una expresión de alerta y mira hacia abajo con los ojos muy abiertos, en el globo de texto podemos ver que la artista dice “MIERDA”. En la parte inferior del cuadro encontramos 4 globos de texto que corresponderían a personas

que no aparecen en el cuadro de la imagen, pero sí sus comentarios, estos están en inglés y podemos entender que son principalmente quejas.

Uno de ellos dice “Nuestra ciudad, plagada de pobreza, no proporciona una base económica sobre la cual crecer. ¡Liberemos a la ciudad de este cáncer! ¡no importa a dónde vayan! mientras se vayan!”. Otro indica “¡Sí! cuanto más pobres son los residentes de la ciudad, menos educados y, en última instancia, más sucios y más criminalizados. Necesitamos más riqueza. ¡No más artistas hambrientos y habitantes de la sección 8!”. Esto puede remitirnos a los comentarios de los vecinos del edificio de ocupas que ella habitó en sus años de estudiante. En el cuadro, Chuspi, quien la acompaña, dice “Mi presencia aquí es completamente casual”⁹⁴, lo que le da un toque de humor a la representación. El traje de la artista es blanco y rojo, los colores de la bandera peruana y la hebilla de su cinturón es el escudo peruano, Velarde no era solo una artista ocupa sino también peruana, es decir, latina.

- *Análisis comparativo*

Finalmente, en este acápite quiero señalar que en obras como *Vigilándote* (2004), *Venusina* (2009) o *Pin up wanna be* (2005) se aborda la experiencia vivida de la colonialidad a través de la vulnerabilidad a la que están arrojados los cuerpos no-blancos y la auto-imagen negativa que estos generan de sí mismos. Maldonado-Torres (2007) señala que la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno y que se fundamenta en la idea de raza (131). Y, si bien el colonialismo (hechos históricos) precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo hasta la fecha en múltiples ámbitos de la vida como en la “auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos”, y en muchos otros aspectos de nuestra experiencia. El autor indica que respiramos la colonialidad cotidianamente (131).

La colonialidad surgió con la denominada conquista de América, a partir de ese momento, nacieron nuevas identidades basadas en la idea de raza: blancos, indios, negros, mestizos, etc. (esto también lo señala Quijano 2014). Y, a través de ellas, se produjo un ordenamiento social donde algunas identidades denotaban superioridad frente a otras. Esta superioridad se justificó en los grados de humanidad atribuidos a estas nuevas identidades. Entre más claro es el color de piel de un cuerpo este se acerca más a poseer una humanidad

⁹⁴ La traducción de los textos presentes en este cuadro son traducción propia.

completa (Maldonado-Torres 2007, 132). Como los cuerpos no-blancos están más lejos de esa humanidad, son ante todo cuerpo. Estas ideas, señala Maldonado-Torres (2007), contribuyeron a identificar no solo el progreso sino también la misma idea de “sujeto de derechos” con algunos cuerpos, mientras a otros les fueron negados. Esto también justificó la actitud imperial genocida frente a los sujetos colonizados y racializados, quienes son vistos como dispensables (136).

Así quiero entender una obra como *Vigilándote*, en la que Velarde se representa a sí misma como un cuerpo linchado, como uno de los tantos “cuerpos de color”, en especial cuerpos afroamericanos, linchados públicamente en EE. UU. entre los S.XIX y XX, sobre todo, en el momento posterior a la abolición de la esclavitud en Norteamérica. En la obra el cuerpo de Velarde observa y, como ella señala, “sabe lo que le están haciendo”.

Esta degradación del cuerpo no-blanco, al que no se le reconocen derechos e, incluso, humanidad y que, por lo tanto, es sujeto de vulneración constante, es el cuerpo del colonizado, del esclavizado, pero también es el cuerpo linchado tras la independencia de EE. UU. y tras la abolición, solo por ser negro y para indicarle “su lugar” (Litwack 2000, 3). Es también el cuerpo que en el siglo XXI puede ser asesinado por policías blancos en plena vía pública sin contemplación.⁹⁵

El cuerpo de Velarde, si bien no es un cuerpo afroamericano, es un cuerpo no-blanco, es un cuerpo migrante, es un cuerpo que, en la experiencia en este mundo bajo estructuras coloniales, podría ser vulnerable en cualquier momento. En la obra *Vigilándote*, el cuerpo linchado confronta, nos está mirando, es consciente de lo que le están haciendo y confronta.

La experiencia vivida de la colonialidad, es la denominada colonialidad del ser, según señala Maldonado-Torres (2007). Esta se vincula a “los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida” (130). Y tiene que ver con cómo la estructura de dominación basada en la idea de razas que impusieron los colonizadores es vivida por los sujetos no-blancos e interiorizada por ellos incluso en la actualidad.

En ese sentido, observo que en obras como *Venusina* (2009) o *Pin up wanna be* (2005) Velarde muestra cuerpos femeninos y no-blancos que quieren ser algo que no son, que quieren encajar en modelos de belleza que corresponden a cuerpos blancos y que quieren

⁹⁵ El último de estos casos ocurrido en Estados Unidos de Norteamérica y que generó diversas protestas contra el racismo y la brutalidad policial fue el asesinato del ciudadano estadounidense afroamericano George Floyd ocurrido en el 2020.

incluso blanquearse la piel. La obra *Venusina* surgió, según relata la artista, porque estando ella en Lima quiso realizar un video cuyo protagonista fuera su esposo Doug y, al no estar él presente, colocó un anuncio en el diario solicitando un modelo blanco y llegó un muchacho que se había echado talco en el rostro:

cuando iba a hacer el video de mi esposo, desgraciadamente mi esposo no podía venir al Perú [...]. Entonces puse un anuncio buscando modelos de raza blanca y vino un muchacho que se había echado talco en toda la piel, se había echado talco en toda la piel y me rompió el alma, me pareció tan... Qué fuerte, ¿no? Y sentí que eso era lo que hacíamos siempre. Eso cuando te laces el pelo si lo tienes ondulado, esas cremas para aclararte la piel, ese negar a tu propia raza. Ese deseo de encajar en una realidad de a quien no les interesas, porque eso también lo he visto tantas veces. Entonces decidí hacer esa *Venusina*, mi Venus se ha pintado la piel de blanco, tú ves sus cejas, en sus pestañas, y se ha puesto la peluca, está tratando de ser Venus de Boticelli. Está tratando de serlo, ese momento tan trágico y patético de tratar de ser quien no eres, esa es una de las cosas que me angustian, que me duelen, que me preocupan y de lo que quiero hablar. (Velarde 2020, entrevista personal)

Considero que Velarde en *Venusina* (2009) y *Pin up wanna be* (2005) ha expresado cómo viven los sujetos no-blancos el complejo de inferioridad que, como consecuencia histórica, es producto de la colonización. Al respecto Fanon (2009) señala que hay una zona del no ser que es la zona que habita el negro, aquí pienso en la zona del no ser que habita el no-blanco. Esta zona está vinculada a la carencia de sí mismo como completud, a la vulnerabilidad y a una posición de inferioridad en el mundo. Esta situación no es natural, el complejo de inferioridad según señala Fanon (2009) se produce tras un doble proceso, responde a una realidad económica (entiendo que de carencia a la que son empujados estos cuerpos) y a que ellos han interiorizado la inferioridad que los colonizadores han decretado para ellos (44).

En ese sentido, Fanon (2009) señala que la colonización no solo conlleva condiciones históricas y objetivas, sino la actitud de los sujetos ante esas condiciones (94). Entiendo que hablamos sobre cómo esos procesos históricos han permeado en la subjetividad de los sujetos no-blancos y cómo han afectado su auto-percepción y su relación con los otros.

Pienso que, a partir de obras como *Pin un wanna be* (2005) y *Venusina* (2009), se podría debatir aquello que la colonización les ha hecho a los sujetos y cómo genera en los cuerpos no-blancos el complejo de inferioridad. Cómo la voz del colonizador se interioriza en el colonizado y este se ve a sí mismo carente y busca parecerse al colonizador a través de

procesos como adoptar su lengua, sus costumbres o cambiar su apariencia para asemejarse al colonizador en un proceso de blanqueamiento.

dicho de otro modo, yo empiezo a sufrir por no ser un blanco en la medida que un hombre blanco me impone una discriminación, hace de mi un colonizado, me arrebató todo valor, toda originalidad, me dice que yo parasito el mundo, que tengo que ponerme lo más rápidamente posible, a la altura del mundo blanco..... entonces intentaré simplemente hacerme blanco, es decir obligaré al blanco a reconocer mi humanidad. (Fanon 2009, 102)

Finalmente, una obra como *Superperuvian* (2005), si bien se centra en la discriminación sobre los artistas y los ocupas en New York, se cruzan en el cuerpo de la artista, también su procedencia geográfica, es una latina, por ello su personaje utiliza los colores de la bandera peruana en su traje, así su cuerpo en la viñeta está visto como marginal, por los comentarios que se pueden observar, como parte de los cuerpos de la precariedad y vulnerabilidad que se deben expulsar del vecindario o de las calles.

Conclusiones

Si bien el cuerpo fue representado constantemente y de múltiples formas en diversos períodos y geografías, bajo diferentes técnicas, en diversos materiales, bajo distintos estilos y cánones, así como fueron múltiples los estereotipos que contenía su representación. En esta tesis se afirma que fue en el siglo XX que se empezó a cuestionar, desde el arte, el cuerpo como materia pasiva y se pensó en él como el lugar en el que se inscriben significaciones socio-culturales, que está regulado y normado por las categorías de identidad como el sexo, género o raza, que pretenden naturalizar para ciertos sujetos determinadas posiciones en el mundo, pero que a su vez es también territorio de disputa frente a estas.

En esta tesis se sostiene que la serie pictórica *Cadáveres* (2004-2012) de la artista peruana Kukulí Velarde forma parte de ese conjunto de obras que, en particular desde la segunda mitad del siglo XX, han desestabilizado las formas tradicionales de representar el cuerpo en el arte Occidental. Pues, en primer lugar, hasta el siglo XX el sujeto productor del arte en Occidente, era hombre, blanco, euronorteamericano, situación que cambió, cuando irrumpieron en la escena nuevos sujetos productores de arte, entre ellos artistas mujeres, artistas latinos, artistas del denominado tercer mundo, artistas afroamericanos, artistas de las diversidades sexo-genéricas, en suma, artistas que han trabajado desde su *locus* de enunciación planteando el cuerpo bajo sus propias narrativas, experiencias de vida, deseos, fantasías y demandas por la reivindicación. Y, en segundo lugar, porque estos artistas han brindado imágenes de un cuerpo atravesado por el género, la sexualidad, la raza, la edad, entre otras categorías de identidad que ha abierto espacios para otras corporalidades — abyectadas del gran arte o representadas de forma exotizada o fetichizada—, otras formas de representarlas y nuevos repertorios.

Por lo que planteo como primera conclusión de este trabajo que Velarde se expresa en la serie *Cadáveres* a partir de su lugar de enunciación, desde un lugar geopolítico y corpolíticamente situado, desde el cual disputa en su obra los discursos coloniales y patriarcales que el arte canónico occidental ha impuesto sobre los cuerpos. Este lugar de enunciación se entiende como el lugar epistémico desde donde habla la artista. Está constituido por los legados culturales que tiene la artista, por el territorio desde donde estos emergen, así como desde la corporalidad que habita, que constituyen el encuadre de la visión

de la realidad que esta tiene. No obstante, si bien se plantea que la artista produce su obra desde su lugar de enunciación, en tanto mujer, mestiza, latinoamericana, migrante, entiendo que “mujer”, “femenino” o “mestizo” no deben tomarse desde el esencialismo que establece que un sujeto entendido como mujer debe realizar un tipo particular de arte o que deba abordar temas específicos propios de su “condición de mujer”, o que al ser una “artista mujer” le corresponda acompañar ciertas demandas y lo mismo en función a la raza. Lo que señalo es que, la artista desde un conjunto de experiencias que atraviesan su historia personal y su cuerpo, produce su trabajo desde en un conjunto de identificaciones con el sexo, género y raza, que pueden ser conscientes, así como parte de sus procesos subjetivos, que pueden ser menos conscientes, pero que generan como resultado un conjunto de imágenes que disputan pre-concepciones, estereotipos, modelos inscritos sobre el cuerpo femenino no-blanco y al mismo tiempo negocian con ellos.

Ahora bien, Velarde trabaja en la serie *Cadáveres* a partir de la autorrepresentación, desde su propio cuerpo y genera un conjunto de obras que parten de las experiencias y vivencias personales de la artista. No obstante, en estas observé que es constante el debate sobre las implicancias de habitar un cuerpo femenino y mestizo. Por lo que en esta tesis se analizó aquello que enuncian las representaciones del cuerpo en la serie con relación al sexo, género y raza. Con relación a aquello que las imágenes de *Cadáveres* señalan en función al cuerpo, sexo y género, concluyo que la artista en la serie debate las demandas sociales que se han impuesto sobre el cuerpo femenino, las expectativas sociales que se inscriben sobre él. La artista confronta las obras de arte canónicas del arte occidental, así como la iconografía religiosa que se ha representado en él, para desmontar los pre-supuestos con relación a la apariencia y la conducta que las mujeres deberían adoptar (como consecuencia de su destino biológico). Así, considero que Velarde desde la autorrepresentación de su cuerpo, que no calza en los cánones de belleza representados en el “gran arte”, que se resiste a la mirada masculina que erotiza el cuerpo femenino, y desde ese cuerpo que es consciente que para ser considerada una buena mujer debe ser madre, sirviente y mártir, la artista consigue posicionarse frente a estos mandatos y regulaciones sociales y representar un cuerpo con honestidad, en resistencia y desafiante.

Con relación a aquello que las imágenes de la serie *Cadáveres* dicen sobre el cuerpo y la raza, concluyo que la artista debate la raza como construcción no solo cultural y social

sino histórica y que encuentra en la colonización de América el momento en el que los cuerpos no-blancos van a ser sometidos a un discurso que los coloca como inferiores frente a los cuerpos blancos, en una supuesta relación natural justificada en las diferencias biológicas. Como consecuencia la violencia sobre estos cuerpos se verá también justificada, por lo que en sus obras Velarde se coloca a sí misma en tanto cuerpo no-blanco, bajo la espada de un santo o un arcángel colonial, pero también como un cuerpo linchado en Norteamérica a causa del racismo. Finalmente en este eje nos habla también de la experiencia vivida de los cuerpos no-blancos, que han interiorizado, incluso en la actualidad, los discursos de discriminación y racismo, influenciando esto en la auto-percepción que tienen de sí mismos y generando en ellos un complejo de inferioridad.

Considero que en la serie es fundamental la disputa con las representaciones canónicas del arte occidental, con las imágenes de los mass media producidas en el siglo XX, así como con el arte colonial. Por lo que concluyo también que a través de *Cadáveres* la artista busca develar lo que estas imágenes le han hecho y le hacen a los sujetos, las regulaciones que ejercen sobre ellos y sus cuerpos y las naturalizaciones que han ayudado a cimentar.

Finalmente, sostengo que la apropiación y la autorrepresentación son las estrategias visuales que utiliza Velarde en esta serie tanto para intervenir imágenes ya existentes en el arte y debatirlas (apropiación), como para presentar un cuerpo que busca ser más honesto y hablar desde la experiencia vivida (autorrepresentación).

Lista de referencias

- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Argan, Giulio. 1996. *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo Da Vinci*. Madrid: Akal.
- Barrionuevo, Alfonsina. 2017. Kukulí y sus sueños de colores. *Perú mundo de leyendas* [blog]. 29 de octubre. <https://perumundodeleyendas.blogspot.com/2017/10/>
- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Belda, Bárbara. 2013. “La técnica de la brocatería en las pinturas de la escuela cuzqueña”. Tesis de Maestría, Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/39559/TESINA.pdf?sequence=1>
- Beauvoir, Simone. 2015. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bermúdez, Ángel. 2018. “La brutal y casi olvidada ‘era de los linchamientos’ de negros en Estados Unidos”. BBC News. 25 de abril. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43745735>
- Brea, José Luis. 2005. “Los estudios visuales. Por una epistemología política de la visualidad”. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, coordinado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal.
- Briones, Claudia. 2007. “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”. *Tábula Rasa* (6): 55-83.
- Butler, Judith. 1991. “Imitación e insubordinación de género”. 87-113. <http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/imitacion-e-insubordinacion-de-genero.pdf>
- . 2002. *Los cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. http://www.lauragonzalez.com/TC/El_genero_en_disputa_Buttler.pdf
- Caballero, Sonia. 2008. “Sobre la iconografía de San Sebastián y una escultura del Círculo de Alejo de Vahía en la Iglesia Parroquial de Fontiveros (Ávila)”. *De arte* (7):105-12.
- Cabanillas, Virgilio. 2015. “Mi primaria en los 70”. *El cuaderno de Virgilio*. 12 de junio. <https://peruanticuario.wordpress.com/2015/06/12/mi-primaria-en-los-70/comment-page-1/>

- CAESAR. 2021. "Artist Biography". *Webcite*. Accedido 15 de enero.
<https://www.webcitation.org/5ujjuxFWO?url=http://www.pablomarcosart.com/bio.asp>
- Cardaillac, Louis. 2012. "Erotismo y santidad". *Intersticios Sociales* (3): 1-31.
<https://www.redalyc.org/pdf/4217/421739491004.pdf>
- Clark, Keneth. 1981. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Forma.
- Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Copeland, Colette. 2013. "Patrimonio. Kukuli Velarde". En *Patrimonio. Kukuli Velarde*, editado por ICPNA, 132-3. Lima: ICPNA.
- Crimmins, Peter. 2018. 'Freedom is very intoxicating' says artist behind 'The Complicit Eye'. *WHYY*. 26 de noviembre. <https://whyy.org/articles/freedom-is-very-intoxicating-says-artist-behind-the-complicit-eye/>
- Curiel, Ochy. 2012. "Género, raza, clase y sexualidad: debates contemporáneos". Conferencia presentada en la Universidad Javeriana, Colombia.
<https://www.urosario.edu.co/Subsitio/Catedra-de-Estudios-Afrocolombianos/Documentos/13-Ochy-Curiel---Genero-raza-y-sexualidad-Debates-.pdf>
- Chadwick, Whitney. 1993. "Las mujeres y el arte". *Debate Feminista* 7: 257-66.
<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1993.7.1656>
- Danto, Arthur. 1999. *Después del fin del arte de, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Dávila, Arelene. 2021. "Lo latino indica raza y marginalidad". Entrevistada por Aldeide Delgado. *Artishock*, 25 de enero. <https://artishockrevista.com/2021/01/25/arlene-davila-latinx-entrevista/>
- Delgado, Mónica. 2019. "Los Andes: un lugar para no vivir. Totalidades contradictorias en las películas Los Perros Hambrientos y Yawar Fiesta de Luis Figueroa". Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/11205/Delgado_cm.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.

- Dussel, Enrique. 1994. "La conquista espiritual ¿Al encuentro de dos mundos?". En *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*, 67-80. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Edwards, Susan. 1992. "Acknowledgments". En *Remerica! Amerika 1942-1992*, editado por Hunter College of The City University of New York. New York: Hunter College of The City University of New York. https://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC35_scans/35.1992Tribunal.RemericaAmerika.pdf
- Estenssoro, Juan Carlos. 2005. "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II". En *Los incas, reyes del Perú*, editado por Natalia Majluf, 93-173. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Expósito, Mercedes. 2020. *De la garçonnette a la pin-up*. S/c: Titivillus.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fernández, Ricardo. 2017. "San Sebastián, protector contra la peste, en el patrimonio cultural navarro". *Diario Navarra*. 13 de enero. <https://fitero.yourconceptgroup.com/wp-content/uploads/2017/01/20170113-Tudela-y-Ribera-Diario-2-pag-64.pdf>
- Ferrer, Ana. 2021. "Under Developement in Progress 500+ years". *Ana Ferrer*. Accedido el 3 de enero. <https://www.anaferrer.com/underdevelopement-500--yrs.html>
- Flax, Jane. 1995. *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra.
- Flores, José, Ramón Mujica, Luis Eduardo Wuffarden, y Pedro Guibovich. 1995. *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Gaubeca, Itxasné. 2005. "Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardia del siglo XX". Tesis de Maestría, Universidad de Chile.
- Geertz, Clifford. 2001. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gisbert, Teresa. 2003. "Del Cusco a Potosí: La Religiosidad en el Sur Andino". En *Barroco peruano*, vol. 2, 61-97. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, Yeimy. 2018. "La Violencia Estética en el Cuerpo Femenino como Expresión de la Identidad de las Mujeres: Un estudio desde las representaciones sociales

- construidas por un grupo de mujeres madres del Cantón de Palmares, durante el año 2017-2018”. Tesis Licenciatura, Universidad de Costa Rica. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic-sr/tfg-l-sr-2018-04.pdf>
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guibovich, Pedro y Luis Eduardo Wuffarden. 1995. “Esplendor y religiosidad en el tiempo de Santa Rosa de Lima”. En *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, 3-51. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán / Lima / Bogotá / Quito: Envió editores / Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- ICPNA. 2013. *Patrimonio. Kukuli Velarde*. Lima: ICPNA.
- Kristeva, Julia. 1997. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, compilado por Desiderio Navarro, 1-24. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba. <https://vdocuments.mx/kristeva-bajtin-la-palabra-el-dialogo-y-la-novela.html>
- . 2006. *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI.
- Lamas, Marta. 1986. “La antropología feminista y la categoría ‘género’”. *Nueva antropología* VIII (30):173-198.
- . 2000. “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual”. *Cuicuilco* 7 (18):1-24.
- Lamus, Doris. 2012. “Raza y etnia, sexo y género: El significado de la diferencia y el poder”. *Reflexión Política* 14 (27): 68-84. <https://www.redalyc.org/pdf/110/11023066006.pdf>
- Le Breton, David. 2002a. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 2002b. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Legarde, Marcela. 2005. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F: UNAM.
- Libros peruanos. 2021. “Alfonsina Barrionuevo”. *Libros peruanos*. Accedido 12 de enero. <http://www.librosperuanos.com/autores/autor/4216/Barrionuevo-Alfonsina>
- Litwack, León. 2000. “Perros de presa”. En *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/23.-Perros-de-presa.pdf>

- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género". *Tábula Rasa* (9): 73-101.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 127-67. Bogotá: Iesco / Pensar / Siglo del Hombre Editores.
- Mannarelli, María Emma. 1993. *Pecados públicos. La ilegitimidad en Lima. Siglo XVI*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Martínez, Jesús. 2005. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac.
- Mendoza, Breny. 2014. "Los 'fundamentos no-democráticos' de la democracia: un enunciado desde Latinoamérica postoccidental". En *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, editado por Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa, 135-42. Popayán: Universidad del Cauca.
- Mignolo, Walter. 2003. *Historias locales; diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- . 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa. <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/420.pdf>
- . 2015. *Habitar la frontera: Pensar y sentir la decolonialidad. Antología (1999-2014)*. Barcelona: CIDOB / UCAJ.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Moreno, Ignacio y Bastarós, María. 2017. *Amor diverso*. https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2017-06/Amor%20diverso_3.pdf
- Mulvey, Laura. 1975. "Placer visual y cine narrativo". *Screen* (16): 365-77.
- Mujica, Ramón. 1996. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima & México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 2002. "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco iberoamericano". En *El Barroco Peruano*, vol. 1, 1 – 57. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- . 2021. *Virgenes Urbanas*. Accedido 20 de enero. <http://www.virgenesurbanas.com/new-page>
- Nead, Lynda. 2013. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid:

Tecnos/Alianza Editorial.

Online Archive of California. 2021. Stellweg (Carla) papers. *Online Archive of California*.

Accedido el 28 de enero. <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt658039m0/>

Osorio, Camila. 2020. “Artistas sin mecenas: la historia latina que no cuentan los museos de Estados Unidos”. *El País*. 16 de noviembre. <https://elpais.com/cultura/2020-11-17/artistas-sin-mecenas-la-historia-latina-que-no-cuentan-los-museos-de-estados-unidos.html>

Paz, Octavio. 1998. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, Juan Carlos. 2000. *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Quijano, Aníbal. 1999. “¡Qué tal raza!” *Ecuador Debate* (48): 141-52.

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5724/1/RFLACSO-ED48-09-Quijano.pdf>

———. 2014. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832. Buenos Aires: CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Ramírez, Yasmin. 2021. “Sinopsis/Anotaciones”. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Accedido 24 de enero.

<https://icaa.mfah.org/s/en/item/799233#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-419%2C-1%2C3037%2C1700>

Rampley, Matthew. 2005. “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como el fin de la Historia del arte?”. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 39-57. Madrid: Akal.

———. 2006. “La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* (3): 186-211.

Rincón, Oriana, Millán, Keila y Rincón, Omar. 2015. “El asunto decolonial: conceptos y debates”. *Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura* año 3 (5): 75-95.

Rosa, María Laura. 2008. “La cuestión de género”. En *Cuestiones del arte contemporáneo*.

- Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, editado por Elena Oliveras, 153-72. Buenos Aires: Emecé.
- Said, Edward. 2002. *Orientalismo*. Barcelona: Debate.
- Segato, Rita. 2014. “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”. En *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, editado por Yuderkys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa, 75-90. Popayán: Universidad del Cauca.
- Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. 2001. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Turbet, Silvia. 1995. “Introducción a la edición española”. En *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, 7-41. Madrid: Cátedra.
- Universo Marvel. 2021. “Boris Vallejo”. *Universo Marvel*. Accedido 13 de enero. <https://fichas.universomarvel.com/autores/vallejoboris.html>
- Velarde, Hernán. 2000. “La niña de sus ojos. The appel of his eyes”. Entrevistado por Cady Abarca. https://www.youtube.com/watch?v=rYX34_putRg
- Velarde, Kukuli. 1996. “We, the colonized ones: peruvian artista Kukuli speaks about her art and Experience”, entrevistada por Ivor Miller. *American indian culture and research journal* 20(1): 1-25.
- . 2008. Entrevistada por Steve Earl Weber. Studioscopic Episode 7: Kukuli Velarde para Uwishunu Philadelphia. <https://www.youtube.com/watch?v=FchHb7qaXC0>
- . 2014. “Kukuli Velarde: ‘Todo es un desafío’”, entrevistada por Tilsa Otta. *El quezo. Diseño urbano*. 23 de febrero. <https://elquezo.webnode.mx/news/kukuli-velarde/>
- . 2017a. “Kukuli Velarde, artista lectura”. Video de YouTube, a partir de una conferencia presentada en American Museum of Ceramic Art, California. Setiembre. <https://www.youtube.com/watch?v=Azwmno2iToc&t=2260s>
- . 2017b. “Kukuli Velarde: ‘La colonización nos ha fregado a todos’”, entrevistada por Teresina Muñoz-Najar. *El Comercio*. 30 de junio. <https://elcomercio.pe/luces/arte/kukuli-velarde-entrevista-volver-encontrar-belleza-nuestra-438653-noticia/>

- . 2018a. “Kukuli Velarde Lecture”. Video de Vimeo, a partir de una conferencia presentada en el edificio del Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Utah, Salt Lake City, UT. 19 de setiembre. <https://vimeo.com/291136668>
- . 2018b. “Kukuli Velarde: muy aburrido que alguien me dijera lo que tenía que hacer”, entrevistada por Samuel Bossini. *La Santa Crítica*. 21 de noviembre. <https://lasantacritica.com/barahunda/kukuli-velarde-me-parecia-muy-aburrido-que-alguien-me-dijera-lo-que-tenia-que-hacer/>
- . 2018c. “Las posibilidades del cuerpo en el arte latinoamericano contemporáneo, de la representación al arte acción. Conversaciones con Kukuli Velarde, Sergio Zevallos y Pancho Casas”, entrevistada por Martín Jaime. *Kaypunku*, 4 (1): 264-325.
- . 2021. Isichapuitu 1997-2002. *Kukuli Velarde Web*. Accedido 20 de febrero. http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Pages/ISICHAPUITU.html
- Wiese, Patricia. 2012. “El Canto de la Kukuli”, *Ideele* (220). <https://revistaideele.com/ideele/content/el-canto-de-la-kukuli>
- Wolf, Naomi. 1991. *El mito de la belleza*. Barcelona: emecé.
- Wuffarden, Luis Eduardo. 2009. “Imágenes en defensa del dogma: El grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración”. En *De Amberes al Cusco: el grabado europeo como fuente del arte virreinal*, 23-36. Lima: Impulso Empresa de Servicios.
- Zaya, Octavio. 1999. “Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora”. En *Horizontes del arte latinoamericano*, editado por José Jiménez y Fernando Castro, 33-44. Madrid: TECNOS.