

LA MIRADA ENCARNADA. METODOLOGÍAS SITUADAS EN EL ANÁLISIS DE IMÁGENES DE MUJERES ARTISTAS SOBRE EL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN PERÚ

The embodied gaze: Situated approaches to visual works by women artists on the civil war in Peru

SOFÍA ALVAREZ CAPUÑAY

Universidad Complutense de Madrid

sofiaa02@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0005-0460-8317>

RESUMEN

Este artículo explora diversas metodologías para desarrollar una investigación artística desde un enfoque feminista, situado y encarnado. Se centra en las reverberaciones de la violencia del conflicto armado interno (CAI) peruano en las prácticas de mujeres artistas contemporáneas. A través de una mirada que entrecruza el estudio de las imágenes, el trabajo de campo y la creación artística, se propone como forma de conocimiento el pensar con imágenes. La epistemología crítica feminista de Donna Haraway, el concepto del lugar de enunciación de Djamila Ribeiro, la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui y la idea de qué es lo que quieren las imágenes de W. J. T. Mitchell articulan un marco teórico que permite abordar las imágenes como entidades vivas, afectivas y políticas. Desde este, se examinan los modos en que las artistas —Sandra Gamarra, Rosalía Tineo, Alejandra Ballón, el colectivo Alfombra Roja y las fotógrafas Liz Tasa y Tadeo Bourbón— traducen, reinterpretan o evocan testimonios sobre las violencias de género ejercidas durante y después del CAI. El artículo también reflexiona sobre cómo la investigación artística —anclada en el cuerpo, la imaginación y la intuición— puede constituir una vía crítica y sensible para reconstruir memorias desde una ética de escucha y cuidado.

Palabras clave: feminismo, prácticas artísticas contemporáneas, conflicto armado interno en Perú, memoria, mujeres indígenas, pensar con imágenes

ABSTRACT

This article explores various methodologies for developing artistic research from a feminist, situated, and embodied perspective, focusing on the reverberations of violence from the Civil War in Peru in the practices of contemporary women artists. Through an approach that intertwines image studies, fieldwork, and artistic creation, the article proposes thinking with images as a form of knowledge. The feminist critical epistemology of Donna Haraway, Djamila Ribeiro's concept of the place of enunciation, Silvia Rivera Cusicanqui's sociology of the image, and W. J. T. Mitchell's idea of the desire of images together form a theoretical framework that allows for an understanding of images as living, affective, and political entities. From this perspective, the article examines how artists — Sandra Gamarra, Rosalía Tineo, Alejandra Ballón, the Alfombra Roja collective, and photographers Liz Tasa and Tadeo Bourbón— translate, reinterpret, or evoke testimonies about gender-based violence during and after the Civil War. The article also reflects on how artistic research —anchored in the body, imagination, and intuition— can constitute a critical and sensitive path for reconstructing memory through an ethics of listening and care.

Key Words: feminism, contemporary artistic practices, civil war in Peru, memory, indigenous women, visual thinking

Investigar el conflicto armado interno (a partir de ahora CAI) peruano desde metodologías provenientes de la práctica artística y con perspectiva de género implica acercarse a imágenes que duelen, que incomodan y que, muchas veces, han sido silenciadas. Especialmente, si estas nos hablan de las violencias ejercidas hacia los cuerpos de mujeres indígenas, campesinas y racializadas. Durante el conflicto y en el postconflicto, mujeres artistas e investigadoras peruanas se manifestaron frente a este contexto a través de performances, piezas textiles, pinturas, grabados, fotografías, videoarte, poemas, películas, novelas, artículos, ensayos, trabajos de grado o máster, tesis doctorales, entre otras. En estos, retrataron cómo afectó la violencia a los distintos grupos de mujeres involucrados en el conflicto.

Este artículo se sitúa dentro del campo de la investigación artística con énfasis en las imágenes creadas por estas mujeres, desde donde se plantean preguntas fundamentales sobre el modo en que miramos e interpretamos estas imágenes: ¿cómo las enfrentarnos desde una mirada encarnada, situada y feminista? y ¿qué metodologías nos permiten acercarnos a las experiencias de las víctimas desde el respeto, la escucha y el cuidado? Para responder estas preguntas, en este artículo explico algunas pautas metodológicas que me han ayudado a trabajar mi tesis doctoral. A lo largo de estos años, he intentado articular teoría crítica feminista, análisis de imágenes, trabajo de campo y mi propia práctica artística.

De ese modo, las preguntas se responden bajo un enfoque que parte de dos convicciones: que el conocimiento también se produce desde el cuerpo, la intuición y la imaginación; y que la mirada parte del cuerpo, de modo que una mirada feminista y decolonial, no universal ni objetiva, nos permite reconocer quién mira, desde dónde lo hace y quién está siendo mirado. Con ello, nos hacemos responsables de nuestra propia mirada y de lo que estamos investigando. Así, he decidido escribir desde la primera persona, porque deseo realizar una aproximación más cercana. Además, he incluido matices de mi biografía para explicar de dónde surge el interés de realizar este trabajo y cómo me ha acercado a las imágenes. Quizá incluir mi propia historia pueda dar luces a otras investigadoras sobre cómo empezar una tesis doctoral en bellas artes.

Para construir este enfoque, recurro a una serie de autoras que han reflexionado sobre el conocimiento encarnado y la mirada situada; así como también a algunas que reflexionan sobre la agencia de las imágenes. Las filósofas Donna Haraway y Djamila Ribeiro, estadounidense y brasileña respectivamente, me permiten pensar el lugar de enunciación y la responsabilidad política de quien investiga. La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui propone una sociología de la imagen que observa críticamente las imágenes cotidianas desde dentro. Por otro lado, al situarnos dentro de una investigación artística, me apoyé en las ideas sobre el deseo y el poder de las imágenes del historiador del arte estadounidense W. J. T. Mitchell, quien propone una orientación para analizar las imágenes en cuestión.

Estas perspectivas convergen en lo que propongo como una mirada encarnada, es decir, que reconoce su propio cuerpo, historia, privilegios y límites.

Este artículo se organiza en cinco secciones principales. En primer lugar, se presenta el marco teórico desde el cual se construye la noción de mirada encarnada. Luego, se describe la metodología basada en el cuerpo, la migración y el trabajo de campo. A continuación, se analizan distintas capas de interpretación visual en obras de artistas peruanas que abordan el conflicto armado. Se incluye, además, mi propia práctica artística para explicar cómo esta ha retroalimentado a mi investigación. Para explicar estas dos secciones, nos centraremos específicamente en las propuestas artísticas de Sandra Gamarra, Alejandra Ballón, Rosalía Tineo, Alfombra Roja y el montaje expositivo de la exposición *Ikumi* de Liz Taza y Tadeo Bourbón. Finalmente, se propone una conclusión crítica sobre el lugar del arte en la reconstrucción de memorias.

Volver a mirar

Realizar una investigación que estudia las historias de violencia hacia mujeres indígenas campesinas generó en mí muchas dudas sobre cómo abordarla. No quería ocupar sus espacios ni desensibilizar sus experiencias ni instrumentalizar sus vivencias. Quería analizar estos casos a través de la investigación artística, lo cual suponía ubicarme en un lugar específico². Me preguntaba desde dónde estaba acercándome. Lejos de ciertas epistemologías tradicionales que privilegian la neutralidad y el desapego, buscaba una perspectiva encarnada, donde el cuerpo, la memoria y la experiencia tuvieran un rol central en la producción de conocimiento. Para encontrar respuestas, seguí los caminos que trazaron las filósofas estadounidenses Sandra Harding y Donna Haraway al hablar de la epistemología crítica feminista.

Sus propuestas, que surgieron en la segunda ola del feminismo en EE.UU. (Deharbe, 2020), critican la búsqueda de una objetividad totalizadora, absoluta, trascendente y masculinizada de la ciencia moderna. Por lo contrario, ellas defienden una práctica científica parcializada, del cuerpo y de lo que llaman “punto de vista feminista”. En palabras de Haraway:

Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas. [...] ¿Cómo ver? ¿Desde dónde ver? ¿Qué limita la visión? ¿Para qué mirar? ¿Con quién ser? ¿Quién logra tener más de un punto de vista? ¿A quién se ciega? ¿Quién se tapa los ojos? ¿Quién interpreta el campo visual? ¿Qué otros poderes sensoriales deseamos cultivar además de la visión? (1995, p. 33)

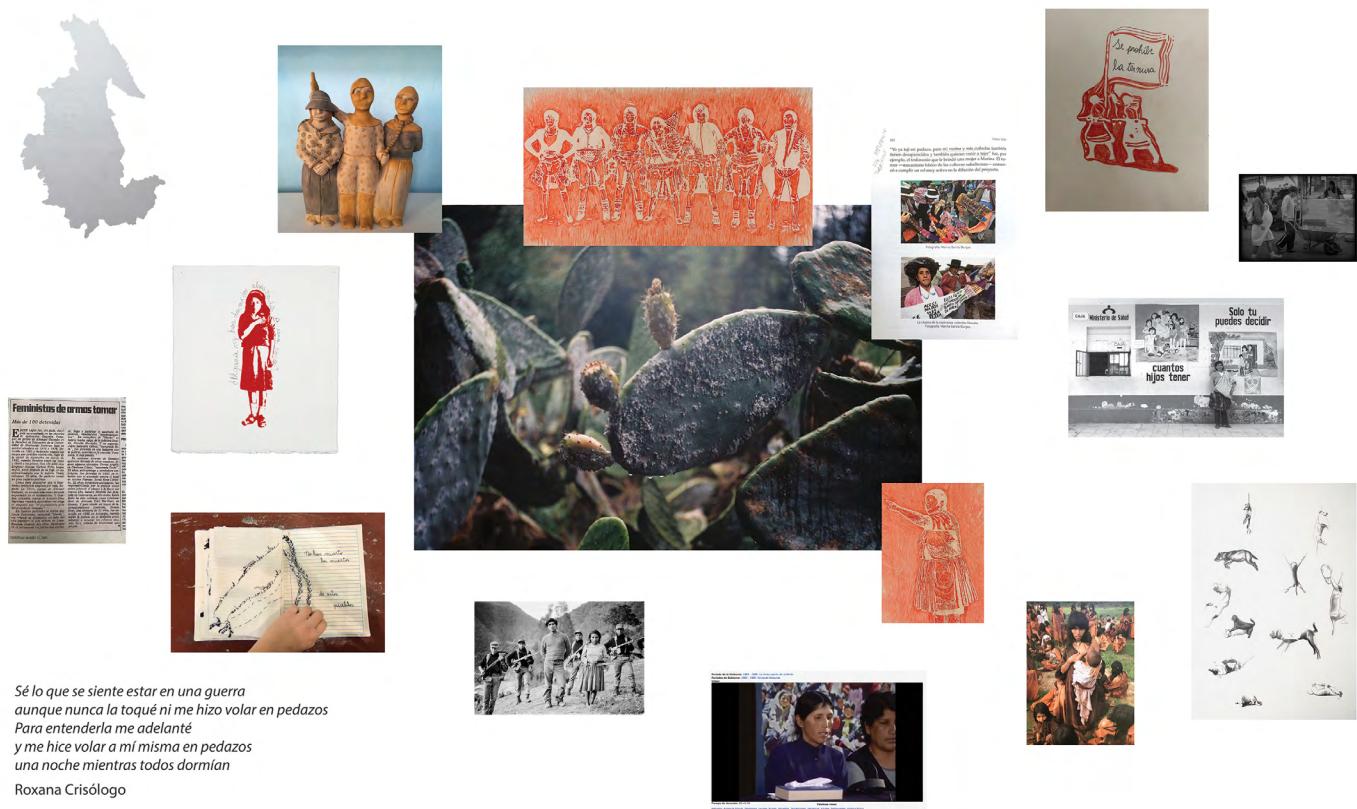
² Como parte del estado de la cuestión, incluyo una selección de trabajos académicos que pueden ser revisados, pues reflexionan sobre arte y el CAI en Perú.

- Libros: *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú* de Vich, V. (2015); *El arte desde el pasado fracturado peruano* de Milton, C. (2018); y *Los cajones de la memoria* de Ulfe, M. (2011).
- Tesis de maestría y doctorados: *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpillerías para la memoria* [Trabajo de fin de máster, Universidad Pontificia Católica del Perú] de Bernedo, K. (2011); y *Arte, mujer y propaganda política: Narrativas y reconfiguraciones de género en el PCP-SL* [Trabajo de fin de máster, Universidad Pontificia Católica del Perú] de Guerrero, V. (2015).
- Artículos: Por una resemantización decolonial del rojo, en *Investigaciones en Arte y Diseño*, de Ballón, A. (2018); y *Fotografía, temporalidad y memoria: Yuyanapaq. Para Recordar* (2003) y *Uchuraccay* (2018) de Franz Krajnik, en *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, de Wurst, D. (2022).

Todas estas preguntas nos hablan de la importancia de la mirada al momento de investigar y no solo orientan la producción científica, sino también el acto mismo de mirar imágenes y producir sentido a partir de ellas. Responderlas nos obliga a posicionarnos como creadoras de conocimiento. Por esa razón, uno de los puntos más importantes para internarse en la investigación artística es preguntarse cuál es nuestro lugar de enunciación. Llevando esta idea a la producción de conocimiento desde América Latina, podemos observar que se complementa con la propuesta de la filósofa y activista Djamila Ribeiro, quien articula el concepto de lugar de enunciación como una herramienta crítica para cuestionar la supuesta universalidad de la experiencia blanca, masculina y occidental. Según Ribeiro:

Figura 1. Montaje visual de investigación, Alvarez Capuñay, S. 2024. [Edición digital].

[...] el lugar que ocupamos socialmente nos hace tener experiencias distintas y otras perspectivas. La teoría del punto de vista feminista y el lugar de enunciación nos hace refutar una visión universal de mujer y de negritud, así como hace que hombres blancos, que se creen universales se racionalicen, entiendan lo que significa ser blanco como metáfora de poder. (2020, p. 96).



Esta propuesta ayuda a ubicar nuestros discursos y a ser conscientes del de los demás para realizar una investigación desde una perspectiva feminista. Así como también nos hace entender que no hay una identidad de mujer universal³. Para

³ Para la filósofa decolonial argentina María Lugones en su artículo *Colonialidad y género* (2008), el término universal de 'mujer' es racista, pues oculta a los cuerpos de las mujeres "colonizadas". Esta universalización del término ha sido trabajada desde la mirada de mujeres blancas y europeas y se refiere a las "hembras burguesas blancas heterosexuales". Por ello, la interseccionalidad nace a partir de los pensamientos y sentires de "las mujeres de color" que no se ven como víctimas del sistema, si no como protagonistas de los feminismos del sur: los feminismos decoloniales.

hablar del concepto de mujeres, necesitamos de la interseccionalidad: incluir las categorías de raza, género, clase y sexualidad. Aplicarlas a nosotras mismas nos ayuda a reconocer nuestro lugar de enunciación. Al tratarse de una temática que implica estudiar el impacto del CAI en los cuerpos de personas vulnerables, he intentado hablar desde el respeto y la cautela. Mi lugar de enunciación es el de una mujer peruana, migrante, mestiza, cisgénero, heterosexual, de clase media. A pesar de ser peruana, no tengo la misma historia de las mujeres que investigo. Me separa el privilegio de no haber vivido las violencias a las que ellas se vieron sometidas. Menciono esto no como un ejercicio identitario, sino para delimitar los alcances y límites de mi mirada, especialmente cuando me aproximo a los cuerpos de mujeres que han vivido experiencias de violencia que yo no he atravesado.

Además de plantearnos desde dónde vemos, podemos preguntarnos qué es lo que estamos mirando. Al encontrarnos dentro de la investigación artística, hablamos, sobre todo, de imágenes. Para orientarme en mi investigación, he seguido los pasos de dos pensadores: por un lado, la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y por el otro, el historiador del arte estadounidense W. J. T. Mitchell. A pesar de sus diferencias geopolíticas y epistemológicas —una desde el horizonte decolonial andino y el otro desde del campo anglosajón del pensamiento visual—, ambos proponen formas de relación con las imágenes que desbordan la mirada representacional propia de la modernidad y que otorgan agencia a las imágenes.

Rivera Cusicanqui habla sobre la importancia de observar con ojos críticos aquello de lo que ya se participa. Esto implicaría tomar distancia, desfamiliarizarse de lo conocido y del hábito. De esta forma, se crea un nuevo modo de ver, donde la “interpretación individual” debe estar atenta a las experiencias inmediatas de lo vivido o, según Cusicanqui, lo que Charles Wright Mills llama “los grandes problemas de la época”. Me conecté con Rivera Cusicanqui por su ímpetu y aliento a mirar con perspectiva crítica las imágenes que nos rodean. Para entender mejor su pensamiento, ella propone hacer una diferenciación entre la antropología y la sociología:

La antropología es una sociología aplicada a una sociedad o grupo ajeno mientras que la sociología es una antropología aplicada a la propia sociedad. Desde el punto de vista de lo visual, la sociología de la imagen sería entonces muy distinta a la antropología visual, en tanto que en ésta se aplica una mirada exterior a lxs otrxs y en aquella él/la observadora se mira a sí misma en el entorno social donde se desenvuelve (Rivera, 2015: 21).

Siguiendo esta línea, quise observar el entorno en el que crecí y me di cuenta de que esas imágenes están mucho más cerca de mí de lo que pensaba. El CAI fue registrado por muchos fotoperiodistas y documentales. Crecer en los años 90 en Perú, fue observar estas imágenes desde muy pequeña en la prensa y la televisión. A pesar de que muchas no están dentro de lo que consideramos prácticas artísticas, sí forman parte de esta investigación y de este “pensar con imágenes” (Figura 1 y Figura 5).

En ese sentido, resulta pertinente seguir los pasos de W. J. T. Mitchell cuando se pregunta ¿qué quieren las imágenes? Mitchell plantea que la experiencia huma-

na ha recurrido históricamente a las imágenes para sostener prácticas relacionadas a la espiritualidad, la idolatría y el fetichismo. Es decir, los seres humanos han subjetivado las imágenes ancestralmente y les han dado un valor simbólico fuera del lógico racional moderno que dice que no tienen agencia. Sin embargo, incluso hoy, las imágenes siguen teniendo un poder animista sobre nosotros. Mitchell señala, por ejemplo, lo difícil que resulta destruir el retrato de una madre, o cómo los historiadores de arte hablan de las imágenes como si tuvieran sentimientos, voluntad o carácter.

En lugar de imponernos frente a la “personalidad de las imágenes”, él nos invita a escuchar sus síntomas, a leerlas desde sus propios signos, sin buscar dominar su sentido. No obstante, Mitchell también advierte que las imágenes no poseen tanto poder como se cree, ya que por sí mismas no movilizan ni llaman a la acción a quien las mira. Por lo tanto, las considera dentro de un grupo subalterno. Entonces, si las imágenes no tienen el poder que creemos, ¿qué tienen que decirnos?:

[...] El problema está en perfeccionar y complicar nuestra estimación de su poder y de la manera en la que trabaja. Es por eso que desplazo la cuestión desde lo que las imágenes *hacen* hacia lo que *quieren*, desde el poder hacia el deseo, desde el modelo de poder dominante que se ha de contrarrestar hacia el modelo del subalterno que se ha de interrogar o (mejor) invitar a hablar. Si el poder de las imágenes es como el poder de los débiles, eso podría indicar por qué su deseo es fuerte en correspondencia: para compensar su real impotencia. (Mitchell, 2017, p. 59).

En conjunto, las perspectivas de Haraway, Ribeiro, Rivera Cusicanqui y Mitchell, aunque con sus diferencias epistemológicas, me han permitido construir una metodología que asume el acto de mirar no como un ejercicio neutral, sino como una práctica situada, afectiva y política. Tomar conciencia del lugar de enunciación me permite hablar, también, de los límites de mi propia mirada y de la dimensión corporal en esta investigación. Haraway y Ribeiro elaboran una crítica al sujeto de estudio desde la perspectiva del conocimiento situado, sus aportes sobre la mirada pueden extenderse —más allá del sujeto observado— al campo de las imágenes. Así, el concepto de una mirada encarnada, situada y ética se articula, también, con la propuesta de Rivera Cusicanqui sobre la sociología de la imagen y con la idea de descubrir el deseo de las imágenes planteada por Mitchell. En ambos casos, se reconoce que las imágenes son entidades vivas con historia, con capas de sentido que pueden interpelarnos.

Con ello, es más evidente que para entender las imágenes que analizo, necesito también entender a los sujetos que están presentes en esta: quiénes las producen, las habitan o las observan. Es de esta forma que la mirada encarnada se aplica en triple dirección: los sujetos de estudio, los cuerpos representados y las imágenes en sí mismas. Esta mirada no busca hablar por las otras, sino pensar con ellas, con sus imágenes, sus silencios y sus contradicciones.

Puntos de partida

La metodología que he usado para esta investigación no responde a un diseño pre establecido, es más bien el resultado de una práctica que se fue formando a medida que observaba, dudaba y producía. En ese sentido, el proceso investigativo ha sido tan importante como los materiales analizados. Es decir, la forma de mirar, de viajar, de recolectar información, de escribir y de crear ha moldeado el campo de estudio. A continuación, desarrollaré cómo mi proceso migratorio, la bibliografía situada, el trabajo de campo —elaboración de entrevistas y observación— y la práctica artística forman parte de la metodología de esta investigación artística.



Figura 2.
Esculturas de
barro, Tineo, R.
2019. [Arcilla de
baja temperatura
pigmentado].
Archivo personal
de la autora.

Para contextualizar esta trayectoria, es necesario volver al punto de partida: mi primer acercamiento al campo de la investigación artística. En el año 2018, cursé el Máster en Investigación y Creación Artística (MIAC) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. En este espacio, discutíamos alrededor de ciertas preguntas: qué significa investigar desde el arte, un concepto del que se empezó a hablar desde hace algunas décadas; cómo pueden insertarse los procedimientos provenientes de las prácticas artísticas en estructuras académicas más rígidas; y en qué se diferencia –o no– de los métodos empleados en las ciencias sociales y humanidades. Consideramos que este tipo de investigación no sigue, de primeras, una estructura establecida. Sus raíces son heterogéneas y su relación con la materia es muy diversa y volátil.

En clase, reflexionábamos sobre cómo incorporar lo híbrido, lo transdisciplinar, la prueba, el error, las derivas, lo inesperado, lo sensible dentro de un marco científico académico. Como comentan los investigadores Laura de La Colina y José Enrique Mateo León: “[...] es un campo de acción, reflexión, análisis y

difusión que se configura a partir de ensayos, esbozos, tanteos y borradores que siempre parece estar dispuesto a cambiar de nombre, a ensanchar sus márgenes y a modificar sus condiciones” (Mateo y Colina, 2022, p. 1054). La investigación artística es un terreno de arenas movedizas que desde lejos parece estable, pero que se transforma en cuanto se pisa. Sin embargo, si hay algo que une a quienes trabajamos en este campo, podría ser, entre otros objetivos, el deseo de pensar con imágenes.

Comencé a entender, entonces, lo complejo de una (in)disciplina sin padre ni madre, que se forma en el cruce de las prácticas artísticas, el estudio de la imagen y la reflexión estética. Precisamente, ese fue uno de los motivos por los que decidí emprender una tesis doctoral sobre la reverberación de la violencia de género en las prácticas simbólicas de mujeres artistas peruanas contemporáneas a partir del CAI en Perú. Hoy puedo decir que este trabajo ha nacido de una forma de conocimiento que abraza la observación, la vulnerabilidad, la incertidumbre, los titubeos y que –a pesar de trabajar con imágenes– reclama la presencia del cuerpo y de otros sentidos.

Como he mencionado anteriormente, el factor geográfico ha sido determinante para entender cómo se ha construido metodológicamente esta investigación. Aunque el campo de estudio está ubicado en Perú –especialmente en las ciudades de Lima, Ayacucho y Cusco–, mi trabajo como investigadora comenzó con mi proceso migratorio. Nací en Lima, pero migré a Madrid en el 2017. Esta lejanía física y afectiva alentó una forma distinta de mirar mi cotidianidad pasada y despertó en mí el deseo de llenar un vacío respecto al CAI y su impacto en los cuerpos de las mujeres. Quizá la poeta peruana Victoria Guerrero pueda decirlo mejor: “Como no te reconoces a ti en este verso de soltera que emigra de / su casa / Porque ya no tiene a donde más inmigrar / Sino es al centro exacto de sí misma / Donde alguien bate unos tambores ancestrales.” (Guerrero, 2019, p. 29).

Migrar me llevó a pensar qué era ser una mujer peruana y, rápidamente, comprendí que no se puede hablar desde una generalización. Más allá de narrar esto como un dato autobiográfico, considero que esta pregunta ha moldeado la metodología de esta investigación. Seguí dos condiciones muy claras: por un lado, construir una base bibliográfica compuesta mayoritariamente por autoras peruanas, y/o latinoamericanas; por otro, realizar viajes de trabajo de campo a Perú. Entre medias, apareció naturalmente la práctica artística. Durante los primeros años, sentí la distancia como un obstáculo para acercarme a los relatos y a las imágenes. Sin embargo, esta ausencia se transformó en energía investigativa: un hambre voraz de leer, observar, entrevistar, indagar. Necesitaba de toda la documentación escrita y publicada en Perú, porque necesitaba situar la investigación con argumentos analíticos de autores que estuvieran trabajando sobre el terreno. Esto no excluye, por supuesto, el diálogo con escritores de Europa y de Norteamérica, pero las voces *in situ* consolidan una mirada más localizada⁴. Sin

⁴Por ejemplo, en el presente artículo, incluyo a pensadores de diferentes espacios geográficos y epistemológicos, cuyas ideas son importantes para hablar de un conocimiento situado y un pensar con imágenes.

embargo, pocas editoriales españolas han publicado libros de ensayo sobre la situación política social peruana⁵, la bibliografía peruana no está publicada en línea ni llega a circular en el norte global. Este vaivén entre territorios ha permitido que no sienta la lejanía como un impedimento; más bien, me ha llevado a desarrollar una cercanía epistemológica.

Realicé dos viajes a Perú dedicados exclusivamente a la investigación. Acerca-
me a aquellos territorios moldeó una parte muy importante de esta metodología,
ya que me ayudó a delimitar mi campo de estudio y a orientar los objetivos. Así
como sembró las raíces de mis últimos proyectos artísticos. He visto, de esta
forma, cómo mi práctica artística influyó en mi forma de investigar desde el arte
y viceversa.

Realicé el primer viaje en 2019, a las ciudades de Huamanga y Huanta en Ayacucho, epicentros andinos del CAI. No partí con un sujeto de estudio claro, sino con la necesidad de observar y dejarme afectar. Recorrió espacios relacionados con la memoria: la plaza de armas, el Museo de la Memoria de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), el parque de la memoria, el cementerio, el Santuario de la memoria “La Hoyada” de ANFASEP, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, el obelisco de la pampa de la quinua, el barrio de Santa Ana, entre otros.

Uno de los momentos más reveladores surgió de manera fortuita: mientras preguntaba por mujeres artesanas en el barrio de Santana, unos vecinos me indicaron que debía subir todas las cuestas de un cerro para encontrarla. Dentro de una tienda de alimentación, localicé a la artista Rosalía Tineo, quien me recibió en su casa-taller y me compartió sus esculturas de barro (Figura 2) y su historia familiar⁶: su familia fue acusada de senderista y sufrió graves consecuencias. Ese encuentro orientó mi sujeto de estudio y comencé a buscar artistas mujeres que trabajen desde la herida, la memoria y la transmisión afectiva.

La segunda experiencia crucial fue mi visita a la ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), donde conocí a mujeres activistas y víctimas que gestionaban la asociación. Muchas se trasladaban, desde pueblos lejanos, todos los miércoles de cada dos semanas para tener noticias sobre sus desaparecidos. Me llamó la atención que muchas eran nombradas como “viuda de”. Entrevisté a Adelina García, entonces directora de la asociación, le pregunté qué colores de pollera usaba durante del CAI. Mencionó varios excepto el rojo.

5 El único libro académico que he encontrado hasta la actualidad es el de Romero, M. (2024), *Las mujeres de Sendero Luminoso y MRTA*, publicado por Los libros de la catarata. Algunos ejemplos de libros publicados en España en ficción son *La sangre de la aurora* de Salazar (2020) publicado por Malas Tierras y *El año del viento* de Pacheco (2024) publicado por Ediciones Destino ; mientras que en poesía están *Berlín de Guerrero* (2019) publicado por Esto no es Berlín y *Persona* de Agüero (2025) publicado por Ediciones Comisura.

6 Rosalía Tineo es una artista peruana nacida en Huamanga, Ayacucho. Proviene de una familia de artesanos especializados en la escultura en barro, tradición que ha heredado y resignificado a través de su práctica artística. Su obra está profundamente marcada por la memoria familiar y colectiva de la violencia vivida durante el CAI. Sus piezas forman parte de la colección permanente del Museo de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) en Lima, Perú, donde se reconoce su aporte como artista a la construcción de una memoria plural del conflicto. Para un análisis más profundo de su trabajo revisar Alvarez (2021).

El rojo fue muy estigmatizado por el Estado debido a que el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL) se había apropiado simbólicamente de él. Usarlo —sobre todo siendo campesina e indígena— podía ser motivo de sospecha. Adelina me contó que en la actualidad tampoco lo usaba: *Ya no uso rojo*, me dijo, y esa frase se convirtió en el título de un proyecto artístico posterior, que desarrollaré más adelante, donde exploré la censura de ese color como síntoma de trauma y color político.



El segundo viaje fue a inicios del 2025, a la comunidad de Mahuaypampa (Figura 3), ubicado en el distrito de Maras, en el Valle Sagrado de Cusco. Esta vez, busqué acercarme a mujeres que habían sido víctimas de las esterilizaciones forzadas durante el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (1996-2000) del gobierno de Alberto Fujimori. Esta política derivó en un sistema masivo de esterilizaciones forzadas que afectó a aproximadamente 270 000 mujeres y, de manera desproporcionada, a campesinas indígenas, analfabetas y muchas de las cuales no hablaban español (Ballón, 2014). Me interesaba, particularmente, el impacto cultural de este programa: muchas de ellas, además del daño físico y emocional, habían perdido su vínculo con el tejido tradicional en *kallwa* (telar de cintura ancestral).

Según el libro *Memorias del caso peruano de esterilizaciones forzadas* de la artista e investigadora Alejandra Ballón, al no poder sentarse y tensar los hilos con el vientre —la zona que llaman “la madre”—, dejaron de tejer como con-

Figura 3.
Mahuaypampa,
distrito de Maras,
Valle Sagrado del
Cusco. Alvarez
Capuñay, S.
2025. [Fotografía
analógica].
Archivo personal
de la autora.

secuencia de las operaciones, sin mínimos estándares de salubridad, a las que fueron sometidas. Conocí a algunas de estas mujeres gracias al proyecto llamado *Ikumi*⁷ realizado por Ballón en la *Casita de la sanación* de la excongresista Hilaria Supa en la provincia de Anta, Cusco. Este proyecto consistía en crear testimonios visuales de las víctimas a través de telares y bordados que ellas mismas crearon. Para que esto sea posible, se reunió a ocho mujeres que tejían en *kallwa* antes de ser esterilizadas. Se llevó a mujeres tejedoras de la zona para que realizaran los talleres y volvieran a conectar con el tejido. Además, se reunió a los familiares de las víctimas para que conocieran a fondo las historias de sus madres, abuelas o tíos, ya que muchos no sabían lo que les había sucedido. Sus descendientes no habían recibido el conocimiento del tejido de sus madres, pues no las vieron tejer de niños. Esa ruptura de transmisión de conocimiento se fue suturando con la interacción de los familiares con el tejido. El tejido de los *chumpis*⁸ se convirtió, entonces, en puente generacional, memoria corporal, y forma de reparación.

En Mahuaypampa, realicé entrevistas colectivas y personales, comimos y tomamos chicha de jora, conversamos sobre sus historias y sobre lo que aún duele. No buscaba extraer información ni crear una pieza artística con las fotos y videos que realicé, quería estar allí, escuchar con respeto, caminar por sus campos y observar sus entornos. Ninguno de los viajes siguió una estructura académica tradicional, fueron experiencias metodológicas intuitivas, afectivas y no lineales. El tiempo que disponía para cada uno de ellos era muy corto y surgieron muchos imprevistos. No buscaba “datos puros”, sino pistas, gestos, texturas. Lo importante no era producir pruebas, sino permitirme ser interpelada: quería ser testigo y escuchar lo que sea que tuvieran que decirme. Tenía ganas, sobre todo, de caminar, observar y hablar, a pesar de que, en algunos momentos, no entendiese el idioma ni algunos códigos culturales. Así, fui construyendo una forma de conocimiento que responde a la presencia y a la escucha encarnada.

Pensar con imágenes: recorridos visuales y afectivos del conflicto

A continuación, describiré algunas imágenes de artistas peruanas que han sido cruciales para adentrarme en esta investigación y en el marco teórico mencionado⁹. Estas no son documentos fijos ni ilustraciones neutras del pasado, son fragmentos, gestos, huellas. Algunas forman parte de obras artísticas contemporáneas; otras, circulan en archivos populares, en la prensa, en álbumes familiares¹⁰, en la memoria dispersa de quienes vivieron el conflicto.

⁷ Para tener más información sobre este proyecto, se pueden revisar los reportajes periodísticos publicados en los periódicos *The Guardian*, de EE. UU. y en *La República*, de Perú, por Justiniani (2004) y Delon (2024), respectivamente.

⁸ “Cinturón” en quechua.

⁹ Al ser un artículo académico de poca extensión, hago una pequeña selección de imágenes de artistas peruanas.

¹⁰ El caso del libro híbrido *Persona* de José Carlos Agüero hace un acercamiento poético, reflexivo y político a las fotografías de su archivo familiar desde la memoria.

Una de las primeras imágenes que me atravesó al iniciar mi tesis doctoral fue una fotografía de una performance del colectivo artístico Alfombra roja¹¹ (Figura 4), realizada en 2013 en la Municipalidad Metropolitana de Lima¹². En medio de las sillas del público, una fila de mujeres vestidas de rojo —las primeras vestidas con sombreros, polleras, ojotas y trenzas; otras con camisetas y zapatillas— yacían echadas sobre el suelo, una detrás de otra. Esta acción acompañaba al Tribunal de Conciencia por Justicia para las mujeres Esterilizadas Forzosamente y las Mujeres Víctimas de Violencia Sexual durante el Conflicto Armado Interno y fue una de las primeras veces en que víctimas andinas de esterilizaciones forzadas participaron en una performance pública. Me sorprendió verlas en primera línea protestando simbólicamente por lo que les habían hecho. Al ver esta imagen pensé: ¿dónde estaba yo en ese momento?, ¿por qué no conocía este proyecto?, ¿por qué no sabía sobre la terrible violencia del Estado hacia mujeres indígenas? Metafóricamente hablando, la imagen de la alfombra roja de mujeres me dirigió hacia un inminente recorrido visual feminista sobre el CAI. Surgió en mí un deseo de impregnarme de ese mundo y de encontrar más imágenes. Pero con ello vinieron también las dudas éticas: ¿cómo investigar estas violencias sin apropiarme? y ¿cómo mirar sin volver a violentar?



Figura 4.
Performance de Alfombra roja en el Salón de los Espejos de la Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú. Ballón, A. 2023. [Fotografía digital].

11 Alfombra Roja es un colectivo artivista feminista fundado en Perú en 2013. A través de performances en el espacio público, visibiliza y denuncia las violencias de género. Sus acciones resemantizan la “alfombra roja” como símbolo de protesta, utilizando el cuerpo vestido de rojo y echado en el suelo como herramienta política y poética para exigir justicia y memoria. Para más información revisar el artículo Ballón, A. (2018) *Por una resemantización decolonial del rojo*. En *Investigaciones en Arte y Diseño*, 2, 196 – 219.

12 Alfombra roja [página de facebook]. Consulta: 27 de febrero del 2025.
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.316902241785730&type=3>

En esta investigación, miro lo que otras mujeres miran; a su vez, ellas miran directamente algunos sucesos del CAI. Para abordar esta complejidad, propongo leer las imágenes desde tres capas simultáneas:

1. El testimonio directo: las historias reales de violencia hacia distintos grupos de mujeres peruanas (esterilizaciones forzadas, desapariciones, violencia sexual de parte de las fuerzas del orden, desplazamientos, etc.). Aquí estaríamos hablando del trauma.
2. Las producciones artísticas: cómo estas historias son traducidas, resignificadas o evocadas por artistas mujeres.
3. La capa interpretativa: mi lugar como investigadora al mirar las imágenes de las artistas, desentrañar sentidos, ponerlas en diálogos y construir memoria.

Enfrentarse a esos acontecimientos de violencia necesita de mucha delicadeza, responsabilidad y ética, y, también, de un compromiso político, académico y social que me interesa resaltar. Realizar esta investigación desde una perspectiva de género contribuye a que la objetividad académica sea también un espacio de lucha y contestación que expanda nuevas maneras de mirar (Haraway, 1996).



Figura 5. Detalle del montaje de prensa de la exposición Ikumi de los artistas Taza, L. y Bourbón, T. Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión (LUM), Lima- Perú, 2020. Imagen tomada de Ciriaco, M. (2025).

La búsqueda de estas artistas peruanas nació desde un profundo deseo de escuchar otros discursos sobre el CAI. Hoy en día, siguen profundizando en las huellas que dejó la violencia llevando sus prácticas artísticas hacia territorios de dolor, memoria y resistencia. A lo largo de estos años, he reunido dibujos, performances, fotografías, piezas textiles, proyectos multimedia, videoarte, películas de ficción, documentales e incluso poesía y literatura creada por artistas mujeres. Buscarlas, seleccionarlas, entrevistarlas, conocerlas, acogerlas y abrirles espacio en los círculos académicos —tanto de Perú como en España— ha sido parte de un ejercicio ético y afectivo de escucha: una manera de resaltar lo que cada una tiene que decir desde su singularidad. Sus imágenes me han ayudado a encontrar las mías y juntas armamos un frente que persiste ante discursos violentos de negación y olvido.

Antes de emprender esta investigación, había leído y visto muchos discursos sobre el CAI desde una mirada masculina: libros de ensayo, películas, documentales, novelas, fotorreportajes. No había llegado a lo que habían producido las mujeres. El Informe Final de La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)¹³ y el Museo de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM)¹⁴ son los espacios oficiales desde los que el Estado ha narrado la historia del conflicto. Ambos intentan abordar las múltiples aristas de la guerra, tanto la violencia perpetrada por el PCP-SL, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las fuerzas armadas. Sin embargo, no profundizan en los distintos tipos de violencia específica contra las mujeres. Por ejemplo, ninguno de estos espacios hace referencia en sus discursos¹⁵ al Plan Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar.

Hasta la fecha, el Estado peruano no ha producido una investigación oficial sobre estos hechos. Para acercarse a este caso, es necesario recurrir a trabajos académicos —libros de ensayo, y tesis de máster y doctorado— publicados en universidades peruanas y extranjeras, así como a una serie de proyectos artísticos, muchos de ellos articulados desde el *artivismo*. Es el caso del colectivo Alfombra roja, el proyecto *Ikumi* de Alejandra Ballón, el Quipu Project del Estudio Chaka o las performances del colectivo No sin mi permiso, entre otros. Son ellas quienes han puesto el cuerpo en investigar, crear y difundir. Desde sus prácticas, han tejido archivos alternativos que desafían el silencio oficial.

Como parte de mi metodología, he realizado distintas entrevistas a artistas —tanto de forma presencial en Lima y Madrid, como a través de la virtualidad— con el objetivo de comprender a profundidad sus trabajos. En estas conversa-

¹³ La CVR fue creada en el 2001 durante el gobierno de transición asumido por el presidente Alberto Paniagua después del desvelamiento de los “vladivideos” y la fuga del país del presidente Alberto Fujimori en el año 2000. El *Informe Final* se publicó en el 2003. Consta de nueve tomos donde se narran los hechos sucedidos durante los veinte años que duró la guerra.

¹⁴ El Lugar la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) del Ministerio de Cultura es un museo donde se narra y recuerda visualmente los años del conflicto armado interno. Fue inaugurado en Lima en diciembre del año 2015 durante el gobierno del presidente Ollanta Humala.

¹⁵ Dentro de su colección permanente, el LUM no expone el caso de las esterilizaciones forzadas. Sin embargo, se ha realizado una exposición itinerante de este caso, el proyecto fotográfico *Ikumi. Esterilizaciones forzadas en el Perú* de las fotógrafas Liz Tasa y Tadeo Bourbon en marzo del 2020.

ciones, descubrí que muchas de ellas también se sitúan en sus propias investigaciones artísticas, desde donde desarrollan sus proyectos¹⁶. No hay un discurso unificado ni categorizador: cada una va aterrizando y traduciendo su parte de la historia. Algunas trabajan desde su biografía, otras desde el estupor, otras desde el silencio o las heridas que aún reverberan. Así, las imágenes que producen constituyen nuevas formas de conocimiento, pues son “[...] manifestaciones que nos proporcionan, al menos, dos campos de estudio: por un lado, las condiciones en las que las vemos; por otro, ensayar acerca de los aportes que, inicialmente, podemos considerar propios de ellas” (Mateo y Colina, 2022: 1058). Lo que cuentan las imágenes de estas mujeres desenmascara verdades, rompe silencios y ofrece una visión parcial y delicada de todo el complejo engramado del CAI desde una perspectiva de género.

Como parte de mi proceso doctoral, seleccioné una serie de estas imágenes, las imprimí y las desplegué sobre la pared (Figura 1). Esta disposición me permitió observarlas en conjunto, explorar sus conexiones, reconocer puntos en común, contradicciones, resonancias y vacíos. Este entramado visual múltiple y no lineal se convirtió en una herramienta fundamental para esta investigación. A partir de ellas, se conforma un sujeto colectivo visual que encarna distintas formas de mirar y, con ello, distintas particularidades de lo que podríamos llamar una “objetividad situada”. Ya no eran proyectos artísticos, sino imágenes que conversaban entre ellas. Gracias a las imágenes de estas artistas, accedemos a la especificidad de las opresiones vividas por las poblaciones más vulnerables durante y después del conflicto.

En ese sentido, las propuestas de objetividad feminista y conocimientos situados de Donna Haraway iluminan el enfoque de esta investigación:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza. (1996, p. 335).

He hablado de obras o producciones artísticas como si fuesen conceptos en sí mismos, pero son conjuntos de imágenes que se encuentran en museos, libros, páginas webs, redes sociales, iglesias, pósteres en la calle, periódicos, entre otros. Si bien mi campo de estudio está enfocado en proyectos artísticos realizados por mujeres, mi investigación se ha expandido hacia un conjunto más amplio de imágenes que circulan fuera del campo artístico: archivos de prensa, grafitis callejeros,

16 Al no poder mencionarlas a todas en este artículo, dejo algunos ejemplos de proyectos artísticos con este enfoque, además de los incluidos en el texto. La exposición *El fuego de los niños* de la artista arequipeña Nereida Apaza; los videoarte *Scenaries* y *Liminal* de la artista limeña Maya Watanabe; el corto documental *Otras madres* de la artista trujillana Ingrid Pumayalla; los proyectos *Invisible*, *Algo que vino y se fue*, *Todos los perros van al cielo* y *El Otro, El Mismo* de la artista ayacuchana Claudia Martínez Garay; la película *Canción sin nombre* de la cineasta limeña Milena León; entre otros.

testimonios audiovisuales, fotogramas de películas, cuadernos, anuncios, pósteres en la calle, entre otros. Todas estas imágenes configuran un archivo afectivo que se activa a partir de la experiencia, la memoria y el deseo de entender.



Figura 6.
Gabinete de
Incomodidades
Coloniales II.
Gamarra. S. 2021.
Exposición *Buen
gobierno*, Sala
Alcalá 31, Madrid,
España. [Pintura
al óleo]. Archivo
personal de la
autora.

Mi proceso migratorio y mi entrada al mundo de la investigación artística hizo que pensara bajo qué parámetros de imágenes crecí. Empecé a buscar aquellas que no circulaban: las que no se publicaron o que quedaron en carpetas olvidadas. Empecé a recolectarlas casi intuitivamente, guardándolas en una carpeta digital que funciona como un archivo personal de reverberaciones visuales. Tenerlas presentes y archivadas se vuelve un acto político. En este archivo, no todas las imágenes hablan con claridad. Algunas se contradicen entre sí o se miran con recelo. Pero es justamente esa fricción la que me interesa: la posibilidad de leer entre lo visible y lo omitido.

Al respecto, la Figura 5 muestra algunos recortes de periódicos que hablan sobre la violencia de las esterilizaciones forzadas durante el momento en que estaba sucediendo¹⁷. La inclusión y la agrupación de estas imágenes en la exposición *Ikumi* de las artistas y fotógrafas Taza y Bourbón se vuelve necesaria para mostrar —y reafirmar— más evidencias de los casos denunciados en el mismo momento que estaban ocurriendo. Todas esas imágenes se necesitan, porque crean el contraste necesario para profundizar en el complejo entramado del CAI y las esterilizaciones forzadas desde el archivo. Nuestro trabajo aquí es darles independencia y, como menciona Mitchell (2017), profundizar en ciertas preguntas:

[...] ¿de qué carece esta imagen?; ¿qué es lo que omite? ¿Cuál es su área de borrado?, ¿su punto ciego?, ¿su manchón anamórfico? ¿Qué excluye el marco o el

¹⁷ Como se ha mencionado anteriormente, estas notas de prensa impresas —algunas con imágenes— formaban parte de la exposición *Ikumi* de Liz Taza y Tadeo Bourbon; sin embargo, estas provienen del apartado de prensa de la web del Archivo del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF). En esta podemos encontrar noticias sobre el tema entre los años 1996 – 2013. Consulta: 22 de julio del 2025.
<https://1996pnsrpf2000.wordpress.com/prensa/>

límite? ¿Qué nos evita ver su ángulo de representación y qué evita mostrar? ¿Qué necesita o demanda del espectador para completar su trabajo? (p. 76)

Otro de los ejemplos que ilustra los cuestionamientos que pueden generar las imágenes es el trabajo de la artista peruana Sandra Gamarra. Su exposición individual *Buen gobierno*, presentada en la sala Alcalá 31 en Madrid en septiembre del 2021, estuvo conformada por cuatro salas. Me enfocaré y hablaré muy brevemente de la cuarta: el *Gabinete de Incomodidades Coloniales II*. En esta, se exhibía su serie de pinturas *Imágenes crocantes en un ambiente húmedo* (2014), dispuesta debajo de las pinturas del sistema de castas¹⁸ (Figura 6). Los óleos de Gamarra muestran en su centro retratos de niños y adolescentes —con rasgos que evocan procedencia andina y campesina— que fueron afectados por el CAI¹⁹. Justo encima de ellos, se encontraban dos pinturas, la N.º 5 y N.º 4 del sistema de castas, que retratan a una familia blanca —padre, madre e hijo— y contienen las siguientes inscripciones: *Español y Mestiza producen Quarterona de mestizo y Mestizo y Mestiza producen Mestiza* respectivamente. Esta disposición no es una decisión inocente ni arbitraria: la artista plantea aquí un gesto crítico de confrontación.

El montaje sugiere que esa familia blanca, colonial y jerárquica sostiene simbólicamente el privilegio de lo mestizo con “sangre española”, a diferencia de todos los niños indígenas de las pinturas de Gamarra, marcados por el abandono, la violencia estructural y el racismo histórico. Muchos de ellos —posiblemente huérfanos, desplazados o empobrecidos— encarnan las consecuencias del CAI en las poblaciones más vulnerables. La superposición vertical entre ambos grupos de imágenes activa una lectura sobre la continuidad de la colonialidad, el racismo y la desigualdad social y su relación con los años de la violencia. La cercanía y el contraste de estas imágenes parecen decírnos que la supremacía europea y blanca no ha desaparecido: sigue operando, jerarquizando, excluyendo. Gamarra no lo afirma con palabras, lo deja insinuado en la materialidad del montaje.



Figura 7.
De la serie *Habla cuerpo, grita cuerpo*, Alvarez Capuñay, S. 2024. Proyecto *Ya no uso rojo* [Grabado en linóleo y grafito].

18 Esta serie de veinte pinturas al óleo, conocidas también como *Pinturas de mestizaje*, son atribuidas al artista cuzqueño Cristóbal Lozano y a su taller. Fueron encargadas por el Virrey Amat en 1776 y actualmente están ubicadas en el Museo de Antropología de Madrid. Las pinturas de castas fueron pensadas para dar a conocer en España y Europa los distintos grupos raciales que convivían en Perú y las mezclas que se establecían entre ellas.

19 Segundo una entrevista que le realicé a Gamarra en el 2024, ella cuenta que esas pinturas están basadas en fotografías del libro visual de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2014), *Yuyanapaq: para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en Perú*.

El acercamiento a la bibliografía situada, los viajes, el trabajo de campo, las entrevistas realizadas —tanto a artistas como a sobrevivientes—, las visitas a exposiciones sobre el tema y la recopilación de imágenes permearon mi proceso creativo durante todos estos años. Fue así como, de forma orgánica, comencé a realizar piezas artísticas relacionadas a esta investigación. Como mencioné anteriormente, *Ya no uso rojo* surgió a partir de un viaje a la ciudad de Ayacucho. A mi regreso a España y a la universidad, empecé a escribir una serie de frases fragmentadas con base en testimonios que había escuchado o leído, los cuales hablaban sobre las violencias que vivieron las mujeres durante el conflicto. Este poema inicial se convirtió luego en una performance que presenté en el V Congreso de Acción Action Springt (2020) en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

En 2022, comencé a desarrollar un proyecto de mayor envergadura y así nació *Ya no uso rojo* como proyecto expositivo, compuesto por dos piezas: una serie de grabados en linóleo titulada *Habla cuerpo, grita cuerpo* (Figuras 7 y 8) y un vídeo arte llamado *Hincas como las espinas* (Figura 9), basado en el poema que realicé en el 2020. En la primera pieza, redibujo imágenes seleccionadas de mi propio archivo visual del CAI, las transfiero a un linóleo, las tallo a mano y las estampo de color rojo. Acompaño estas figuras con poemas visuales escritos por poetas peruanas sobre el mismo tema. Es un proyecto que, además, habla sobre la unión de imagen y palabra. En la segunda, realizo cuatro acciones con las manos —trenzarme el pelo, acariciar un cactus, tejer una urdimbre y adornar un sombrero andino con flores— mientras recito el poema mencionado. En ambas piezas, el uso de mis manos se vuelve central: son mediadoras entre mi cuerpo y lo que deseo transmitir. Realizarlas ha sido una parte fundamental de mi tesis, pues me ha permitido abordar el tema desde una perspectiva sensible y corporal.



Figura 8.
De la serie *Habla cuerpo, grita cuerpo*, Alvarez Capuñay, S. 2024.
Proyecto *Ya no uso rojo* [Matrices de linóleo talladas a mano].

Como parte de mi metodología, el proceso creativo se vio alimentado directamente de la investigación. El archivo visual que construí —una amalgama de archivos periodísticos, documentales y hemerotecas visitadas en Lima— fue inicialmente concebido para mi tesis doctoral, pero pronto comenzó a nutrir mi práctica artística. Buscaba representaciones de mujeres en aquellas imágenes. Quería ver lo que habían vivido. Lo mismo sucedió con los textos literarios: poemas y novelas escritas por mujeres sobre el conflicto que, aunque buscaba inicialmente reconocer voces fuera del discurso académico, terminaron acompañando a los grabados.

De la misma forma, algunos aspectos identitarios que observé en las mujeres andinas —como el trenzado del cabello, los sombreros decorados con flores, y el tejido— se trasladaron al vídeo *Hincas como las espinas* como gestos de reivindicación y admiración de su visualidad. Mencionando esto, quiero subrayar que, en mi caso, la investigación y creación están íntimamente relacionadas. Durante el proceso doctoral, ambas dimensiones se han retroalimentado: he incorporado elementos de mi práctica artística en la investigación y, a su vez, *Ya no uso rojo* devino en un proyecto con un alto contenido investigativo. Aunque, a grandes rasgos, la escritura académica y la creación artística operan con lenguajes distintos, en una investigación desde las bellas artes, están sumamente trenzadas.

Las imágenes analizadas —tanto las propias como las de las artistas mencionadas— buscan comunicar algo. Algunas nos hablan con fuerza desde el primer momento; otras, en cambio, necesitan que nos acerquemos lentamente, que escuchemos sus matices, que leamos sus capas. Y algunas se resisten al lenguaje. Investigar desde el arte, en este caso, ha sido también pensar con imágenes: dejar que su voz se abra paso entre silencios, afectos y estructuras que, a veces, solo pueden nombrarse desde lo visual.



Conclusiones

Esta investigación nace de una inquietud personal, política y metodológica: cómo acercarnos a las violencias del conflicto armado interno en Perú. Al mirar con atención las imágenes producidas por mujeres artistas y al crear mis propias imágenes en diálogo con ellas, propongo una forma situada, encarnada y crítica de producir conocimiento.

A lo largo del artículo, he intentado tejer una reflexión que articule teoría feminista, análisis visual, práctica artística y experiencia personal. La metodología empleada —basada en la migración, el trabajo de campo, la recolección de imá-

Figura 9.
Hincas como las espinas. Alvarez Capuñay, S. 2024.
Proyecto *Ya no uso rojo*. [Stills de videoarte].

genes y la creación artística— ha mostrado que la investigación en arte no solo analiza imágenes, sino que se piensa con y desde ellas. Pensar con imágenes ha implicado escuchar sus silencios, sus contradicciones, sus ausencias, y reconocer su potencia como archivo afectivo y herramienta de memoria.

He trabajado con tres capas de lectura (testimonio, obra, interpretación) para situar los diferentes modos en los que las violencias hacia las mujeres son abordadas, traducidas y resignificadas en mi investigación. A través del estudio de algunas imágenes de artistas y de mi producción artística, propuse una aproximación ética y política al dolor. No se trata de ilustrar el sufrimiento, sino de abrir espacios para pensarlo, compartirlo y transformarlo colectivamente.

Investigar desde una perspectiva feminista y decolonial implica asumir los límites de la mirada propia, descentrar la voz dominante y apostar por formas de conocimiento encarnadas. Esta investigación propone un modo de aproximarse a las imágenes del CAI que no busca conclusiones definitivas, sino preguntas que sigan acompañando: ¿qué nos piden estas imágenes?, ¿cómo mirarlas sin simplificarlas?, ¿cómo dar lugar a quienes históricamente han sido silenciadas?

REFERENCIAS

- Alvarez, S. (2021). Para mujeres sobre mujeres. Producciones simbólicas desde un enfoque personal y de género sobre el conflicto armado interno en Perú. *Accesos*, 4, 60-69.
- Agüero, J. (2025). *Persona*. Ediciones Comisura
- Archivo PNSRPF. (2013, 8 de abril). *Prensa* [Entrada de blog]. WordPress.com. <https://1996pnsrpf2000.wordpress.com/prensa/1996pnsrpf2000.wordpress.com+91996pnsrpf2000.wordpress.com+91996pnsrpf2000.wordpress.com+9>
- Ballón, A. (2018) Por una resemantización decolonial del rojo. *Investigaciones en Arte y Diseño* 2, 196 – 219.
- Ballón, A. (2014). *Memorias del caso peruano de esterilizaciones forzadas*. Biblioteca Nacional del Perú.
- Bernedo, K. (2011). *Mama Quilla. Los hilos (des)bordados de la guerra: arpillerías para la memoria*. [Trabajo de fin de máster]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ciriaco, M. (2025). *Las esterilizaciones forzadas: una herida abierta en el Perú*. Saludconlupa.com. <https://saludconlupa.com/genero/maria-elena-carbajal-no-pasan-otros-20-anos-de-impunidad-porque-ahora-conocemos-nuestros-derechos/>

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2014). *Yuyanapaq: para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en Perú. Para recordar*. Fondo Editorial PUCP

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003). *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Congreso de la República.

Cusicanqui, S. (2015). *La sociología de la imagen. Miradas ch'ixi de la historia andina*. Tinta Limón.

Deharbe, D. (2020). Epistemologías críticas feministas. En L. Petrucci (Ed.), *El Cardo* 22, (16), 166–168.

Degregori, C. (2015). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Instituto de Estudios Peruanos.

Delon, L. (10 de noviembre de 2024). Impacto cultural de las esterilizaciones forzadas: “No quiero que desaparezca mi arte”. *La República*. https://larepublica.pe/politica/2024/11/10/impacto-cultural-de-las-esterilizaciones-forzadas-no-quiero-que-desaparezca-mi-arte-674160?fbclid=IwY2xjawHdHftleHRuA2FlbQIxMQABHfMeRKVgdjRRoY3RKn-0H_ZYTEWCvQXGULssBlPICT-bZDcq2d7zA8GXxw_aem_w2ASbvin1rHyjrMQ6DcvP

Gorriti, G. (2008). *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Editorial Planeta Perú S.A.

Guerrero, V. (2019). *Berlín*. Esto no es Berlín ediciones.

Guerrero, V. (2015). *Arte, mujer y propaganda política: Narrativas y reconfiguraciones de género en el PCP-SL*. [Trabajo de fin de máster]. Universidad Pontificia Católica del Perú.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Ediciones Cátedra.

Justiniani, N. (23 de septiembre de 2024). “It’s the first time I’ve woven in 27 years”: Peruvian women revive arts lost to trauma of forced sterilisations. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/global-development/2024/sep/23/its-the-first-time-ive-woven-in-27-years-peruvian-women-revive-arts-lost-to-trauma-of-forced-sterilisations>

Lugones, M. (2008). Género y colonialidad. *Tábula rasa*, 9, 73-101.

Mateo, J., & De La Colina, L. (2022). Sobre investigación artística en la universidad: potencialidades complejas de las imágenes. En D. Álvarez (Comp.), *Investigación y experiencias en educación artística*,

- creatividad y patrimonio cultural, 1052–1069.* Dykinson S.L.
- Milton, C. (2018). *El arte desde el pasado fracturado peruano.* Instituto de Estudios Peruanos.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones.
- Pacheco, K. (2024). *El año del viento.* Ediciones Destino
- Quiñonez, A. (2024). *Hija de vecinos.* Ril Editores.
- Riveiro, D. (2020). *Lugar de enunciación.* Ediciones Ambulantes.
- Romero, M. (2024). *Las mujeres de Sendero Luminoso y MRTA.* Los libros de la catarata.
- Salazar, C. (2020). *La sangre de la aurora.* Malas tierras
- Ulfe, M. (2011). *Los cajones de la memoria.* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú.* Instituto de Estudios Peruanos.
- Wurst, D. (2022). Fotografía, temporalidad y memoria: Yuyanapaq. Para Recordar (2003) y Uchuraccay (2018) de Franz Krajnik. *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, 103 – 130.