

Fantasías Floreadas-Aladas

Catálogos de stickers *cuir* como
forma de diseño periférico.

**Memoria Proyecto para optar a título
de Diseñador gráfico**

Joan Alegría Montano

Profesor Guía
Cristián Gomez-Moya

Santiago de Chile, Octubre 2018.



Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Escuela Única de Pregrado
Carrera de Diseño



Dedicado a la mujer de la periferia. Ante un cuerpo
desplazado busca la liberación a través del amor.
En memoria de Nancy Montano Quinteros,
mi madre.

Índice

9	Introducción	196	Sistemas de exploración
	zona 1 Presentación del Proyecto	202	Estudio de tipologías
17	Planteamiento del problema	223	Conclusiones preliminares
36	Objetivos		zona 3 Fase Proyectual
39	Preguntas de la Investigación	230	Planteamientos y contenidos precisos del proyecto creativo
40	Justificación de la Investigación	234	Conceptualización
50	Metodología de la Investigación	273	Decisiones de Diseño
	zona 2 Antecedentes	291	Realización
58	Marco Teórico	292	Proceso
67	Antecedentes de la cultura <i>cuir</i>	303	Muestra Fotográfica
79	Disidencias del sur, activismos y <i>lo cuir</i>	321	Circulación del proyecto
88	<i>Lo Cuir</i> y los imaginarios latinoamericanos	322	Conclusiones Finales
118	Diseño y sexo (género)	339	Bibliografía
120	Mapa visual de la heterosexualidad en el diseño gráfico chileno	345	Anexos
172	Practicantes		
183	El rol de género del diseño según la Política Nacional de cultura		
191	Mapa de ciudadanías		

Introducción

La memoria que pasaremos a describir en este informe, es el ejercicio de escritura que resulta de un proceso investigativo que inicia el verano del año 2017, para este transcurso, dentro de los periodos académicos, el paso del tiempo ha significado para este proyecto su característica dinámica y creciente, más por la coyuntura a nivel nacional que hemos estado evidenciado, de forma cercana, en el lugar de lo público con el nombre de “movimiento feminista”. La situación que ha puesto en jaque las dinámicas déspotas del género masculino en los diversos entornos, ha logrado instalar una primera conversación frente al sexo en los espacios universitarios y en la población. El planteamiento del proyecto surge de estas corrientes des-estructuralistas que activan la crítica transversal de la relaciones binarias de dominación en el aparato social, así también utiliza este espacio, por medio de una propuesta de proyecto para adquirir el título universitario de Diseñador gráfico de la Universidad de Chile, usando esta circunstancia como un medio de cuestionamiento hacia la misma disciplina, la academia y el contexto-país de Chile en el año 2018. También, explicitar que el proyecto se hizo más personal de que lo se previó en un comienzo, resultado ser el puntapié inicial de una rúbrica creativa para el autor y una investigación que diverge y pretende desplazarse fuera de este espacio universitario.

Fantasías Floreadas y Aladas: Catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico, nace desde la revisión de la propia biografía hacia un espacio de reflexión y creación, asumiendo las condiciones de carencias, frente a las tecnologías de la vida, y también los privilegios, de los cuales me permiten estar escribiendo dentro de un espacio académico, me ubico entonces como un interlocutor entre lo periférico y lo central. El proyecto surge desde el análisis crítico post-estructuralista del contexto local desde la condición de individuo sexuado, estudiante y disidente, y de las propias problemáticas que, en relación con lo anterior, se originan desde la unidad del cuerpo. Esto ha confluído al compás de un desarrollo psicoanalítico personal gatillado en parte por la opresión permanente del sistema social hegemónico de Chile, y mi estancia en el espacio académico que me ha posibilitado reflexionar desde los desbordes de la disciplina del diseño hacia los múltiples discursos del poder.

El siguiente proyecto autobiográfico conforma un proceso creativo de diseño que pretende activar la crítica frente a los discursos hegemónicos, que surge desde y para las poblaciones periféricas de Santiago, desde el campo visual que el diseño permite, esto a través de las diversas decoraciones que se disponen en las casas de los márgenes de la capital, para así entender por medio del diagrama de interacciones el aparato respecto a los discursos de la sexualidad en el diseño y el contexto local. Aquí, se percibe un fenómeno apropiado de estudiar dentro del campo de la disciplina que nos convoca, relativo a la forma de producir el adorno, que más adelante conoceremos como *lo cuir*. El terreno exploratorio de la investigación se inicia no muy distante de lo que veremos más adelante, el concepto de “sistema de moda”¹ del filósofo Roland Barthes figuraba como el protagonista dentro de la problemática de la interfaz, como eje vinculador entre el diseño y la imagen de la heteronorma. Ahora, el concepto se dispone como un soporte político a procesos de diseño marginales que emergen desde la visualidad del cuerpo del disidente sexual local.² Tiempo más tarde, nos preguntamos los procesos mentales que sobrevienen dentro de la disidencia marginal, propios del autor, para explicarnos desde dónde y cómo provenían las diferentes imágenes que nos presentaban en sus performances, vestimentas, marchas, en cuanto a gráfica, forma y discurso. Dicha reflexión nos llevó a profundizar nuestra investigación en las imágenes que circulan en las áreas geográficas determinadas por la estratificación social (sexo, clase, raza) de nuestro país, esta como la zona que alberga el bando desplazado dentro de la relación heteronormada de sexo (homosexual, lesbiana, mujer, disidente), y que sobre esto sobrelleva una condición de pobreza (económica, educacional y social). Según la propuesta autobiográfica del proyecto, estos flujos múltiplemente discriminados transitarían en la periferia de la capital o zonas de pobreza.

² Roland Barthes, en su ensayo *El sistema de moda*, plantea la moda como un sistema semiótico bajo la dirección de grupo de personas que velan por la mutación de este concepto. Este grupo denominado *fashion-group*. será el encargado de proponer “lo que está de moda” en un periodo determinado del año, mes o época, estableciendo una relación directa con el sistema económico de turno.

¹ Se ha referido utilizar el término disidencia sexual sobre el de homosexualidad para dar cuenta de un espectro más amplio de una cierta resistencia hacia las categorizaciones sexuales, hombre/mujer. Del mismo modo, nos parece que es una forma de no invisibilizar a la homosexualidad femenina o lesbianismo, ya que la palabra homosexual en muchas ocasiones hace referencia a la homosexualidad masculina.

Pañitos tejidos a crochet, stickers de flores adheridas en muebles, mariposas plásticas compradas en Meiggs y papeles de regalo de motivos románticos y faisanes utilizados como papel decomural, fueron objetos que se fueron observando de forma retirada dentro de los entornos de estudio, que en conjunto con la experiencia biográfica del autor instalaron una situación problemática para el espectro del diseño gráfico. Ahora, entendiendo el diseño como un aparato analítico-práctico cultural, nos obliga a preguntarnos más allá de lo que vemos en las imágenes, objetos o medios, esta condición nos hace cuestionar el origen de esta decoración, entender la forma en cómo se dispone, y el rol que emplea el diseño dentro de esta práctica problemática. Por esto, el siguiente informe plantea el estudio de la forma de producción de activismo de la disidencia marginal de nuestro país, desde el sistema de la moda como proceso semejante a la forma de decoración femenina que ocurre en las periferias de la capital, esto con el fin de iniciar un campo crítico hacia la misma disciplina en la que se enmarca esta investigación, y los cánones, no tan solo visuales, de esencia heterosexual que podría presentar el diseño centralizado actualmente, en respuesta estrictamente a una sistemática opresora histórica y contextual, la cual tal vez sea factor influyente para esta forma de producción de activismo y de decoración doméstica, ámbos desde la condición de un crear una *contra-imagen*.

Los siguientes capítulos se redactan en función de dar cuenta de los diversos procesos cognitivos, formativos y significativos desde las diferentes síntesis y conclusiones por parte del autor, enfrentado al desarrollo de una discusión teórica, conversaciones y estudios pertinentes, desde la elaboración de una estructura del proceso investigativo, hacia una decantación creativa autobiográfica desde tres zonas que construyen el proyecto Fantasías Floreadas-Aladas. La primera explora los aspectos formales del problema de diseño, abarcando los parámetros conceptuales de la interfaz de diseño y el espectro en que esta se desplaza, considerando los ejes-objetivos y preguntas que sustentan el proyecto autobiográfico experimental cercano a los estudios culturales latinoamericanos. Seguido a esto, se dispone la construcción del marco teórico propicio para establecer los parámetros básicos de nociones post-feministas en que se establece dicho proyecto, el dispositivo de la sexualidad, el sexo, y la materialidad del cuerpo como territorio crítico en disputa y soporte de la performance activista, impulsado por los nuevos movimientos des-estructuralistas. Además, introduciremos las diferentes corrientes post-feministas que inspiran nuestra investigación, y principalmente la noción de lo cuir, como un aspecto original del cono sur y un término desconocido para muchos, aún en el sector académico, complementado con la recopilación de sus antecedentes extranjeros e imaginarios locales que se relacionan directamente con esta práctica activista de los discursos anti-hegemónicos del cuerpo.

Luego, dentro de la sección, construiremos un capítulo que conecta la noción de diseño local con el sexo enmarcado dentro de la categorización, conocido por algunos autores como “género”.³ Acá exponemos un recorrido general de las diferentes imágenes relativas al diseño gráfico que dan cuenta de una vinculación con la imagen del sexo, sumado a un mapeo general de autores y practicantes del área creativa que producen en torno a estas materias. Además, describiremos las cláusulas políticas del gobierno de turno en las *Políticas Culturales*, así como los nuevos documentos específicos de diseño que se vinculan directamente con nuestro proyecto, y de cómo estos abarcan las ideas en las que se desplaza la investigación.

Finalmente, la última zona contiene exclusivamente los aspectos de la fase proyectual que produjeron consecuentemente el objeto de diseño desarrollado en los últimos semestres, el cual se desplazaría en las nociones de la autobiografía, la decoración en cuestión y la disidencia sexual, en pos de crear un objeto de diseño mediante una exploración que intente activar las reflexiones en los espacios donde circulará. Por lo tanto, como paso lógico siguiente, desarrollaremos los procesos de diseño referentes a la realización y producción del objeto de diseño, además de, una muestra fotográfica del proyecto en circulación como fase performativa y concluyente de la esencia del proyecto que hace referencia a la periferia en que fue ideado y construido.

³ El género es un término mal empleado por algunos para referirse a la “equidad” de los sexos. La palabra surge desde la necesidad de referirse al sexo ya en una categoría condicionante.

zona 1 ***Presentación del proyecto***

Planteamiento del problema

El siguiente capítulo se construye en función de establecer la estructura que dirigió el proceso investigativo exploratorio-autobiográfico llevado a cabo por el autor, esto, mediante un aparato metodológico que se enmarca dentro del planteamiento de una interfaz de diseño, la cual conduce a la vinculación compleja de un sujeto participante, la acción y el objeto de estudio. Por ello, de manera introductoria, pasaremos a describir los componentes en que se desplaza dicha investigación y así establecer un desarrollo de la interacción de los elementos.

En primer lugar, debemos situar la investigación en el foco de los estudios culturales del sur (Latinoamérica) y dentro de un espacio crítico post-feminista de los discursos fundamentales de las disciplinas del cuerpo y las regulaciones sociales, el dispositivo de la sexualidad como el organismo que permite las tecnologías del poder y los instrumentos de sujeción social. Frente a esto, intentamos explicar que el sexo, el aparato práctico de la sexualidad, es el pilar fundamental de la investigación, del cual planteamos una revisión a través del diseño (gráfico) a la categoría opresora del organismo estatal y burgués, que de forma histórica ha sujetado las unidades sociales, por ello, el dispositivo de la sexualidad intrínsecamente entrelaza también discursos de clase.¹ Desde este punto, proponemos un acoplamiento analítico y práctico de las imágenes contemporáneas y locales relativas a la sexualidad, que involucra al diseño como matriz productiva de estas visualidades, y paralelamente, utilizar el método de análisis post-estructuralista para cuestionar los cánones y la misma disciplina que se utiliza como sistema de estudio frente a la sustancia categórica de la vida, el sexo y el cuerpo. De este modo se crea una investigación exploratoria desde la autobiografía, como un canal que activa, y a la vez conecta, los flujos de análisis críticos en relación a los discursos hegemónicos que normalizan el dispositivo de la sexualidad que podrían desplazarse hacia el diseño centralizado.

¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad, La voluntad del placer*, Madrid, 2012, p.122-123.

Ahora, en el panorama sexo-político particular de Chile y Latinoamérica, a partir de la confirmación del surgimiento de las prácticas sexuales divergentes, también estéticas, venían significando la “política homosexual”, que a grandes rasgos se comprendía como “lo gay” y “lo lésbico”, fundando las primeras organizaciones en los años 90s. Actualmente, bajo nuevos lenguajes, lo entendemos con una nueva nomenclatura que se libera así misma de condiciones anteriores heterosexuales y binarias, la disidencia sexual. El nuevo término surge en torno a los márgenes críticos de la cultura y las regulaciones políticas locales en un espectro complejo, dicho flujo de individuos periféricos buscan la activación de los diferentes discursos críticos relativos al vínculo género-clase, convergiendo en una dirección libertaria utópica² de un cuerpo sin marcas y ajeno al régimen heterosexual.

Los discursos hegemónicos heterosexuales a través de diversas técnicas de poder (prácticas del sexo) moldean nuestro contexto por medio de fundamentos coloniales (arraigados al cristianismo), el mestizaje y los efectos de la intervención de las potencias mundiales para su aprovechamiento de los recursos, por consiguiente, regímenes militares que resultan como sujetos de economías neoliberales y capitalistas (heteronormativas) que se traducen en un sistema de clases vertical. Los flujos disidentes sexuales del ámbito local perpetúan una resistencia discursiva amplia, aplicable a todas las perspectivas de la conciencia derivadas de la condición masculina y femenina, entre clases y también por raza (heteronorma)³. Distante al “movimiento gay” eurocentrista, la situación local producirá una forma de generar dicha disputa activista, aún así advirtiendo carencias propias de la pobreza, desigualdad, la marginación resultante y las opresiones del capital deficiente, a la vez como acto performativo de la misma situación periférica, confluyendo en un aspecto material de *pastiche*⁴ condicionado por su limitación de recursos, dicha forma activista que se dispone como una apropiación desviada de lo central, se reconoce la noción de *lo cuir*.⁵

² Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad, Vol 1: La voluntad del placer*, Madrid, 2012, p.152.

³ Beatriz Preciado. *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, 2008, p.27.

⁴ La RAE comprende el término *pastiche* como la: Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. Dentro de la investigación se emplea como término a la simulación una imagen mediante recursos alternativos que den un aspecto cercano dentro de la precariedad. <http://dle.rae.es/?id=S69Pcfr>

⁵ Mtra. Gabriela González Ortuño, Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías. Consultado en 18 de junio de 2016, http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf

La precedencia de este concepto alude al término angloparlante *queer*, contextualizado por algunos autores hacia la fonética cercana de la gente del cono-sur escribiéndola como se pronuncia, por ello, debemos analizar el antecesor etimológico extranjero para comprender la perspectiva discursiva de nuestro aparato vinculante de la interfaz de diseño. El *queer*, es un término extranjero que originalmente fue utilizado de forma denotativa para lo torcido, lo extraño y lo abyecto, lo cual más tarde, se emplea como consigna performativa de un movimiento post-feminista que activa la crítica hacia la categorización binaria del sexo⁶ de las distintas unidades de dispositivo, entre estos, hombre-mujer, blanco-negro, esclavo-opresor. Aquel método de análisis, promovía la idea de elevar la crítica de sexo, entendiendo las condiciones binarias como modelos productivos de fuerza de trabajo, sujetos a los privilegios de la burguesía y la subsistencia del estado controlador mediante la opresión de parte de los beneficiados.⁷

La corriente post-feminista analiza el dispositivo de sexualidad, a partir de la carne cristiana, este se despliega dentro de cuatro grandes estrategias ya desde el siglo XIX, la sexualización del niño, histerización de la mujer, especificación de los perversos y la regulación de las poblaciones -estrategias que pasan por la familia que fue no una potencia de prohibición sino factor capital de la sexualización.⁸ Los límites del análisis discursivo del género aceptan las posibilidades de configuraciones imaginables y realizables del mismo dentro de la cultura y las hacen suyas. Estos límites siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias, que se manifiesta como el lenguaje de la racionalidad universal. De esta forma, se elabora la restricción dentro de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género. Debido a esto, el sujeto de la masculinidad figura para algunos autores como el sujeto del género, y la mujer como lo *no representable*,⁹ lo femenino como la significación de la falta, significada por lo Simbólico; un conjunto de reglas lingüísticas diferenciadoras que generan la diferencia sexual”.¹⁰ Como mencionamos anteriormente, el método analítico post-feminista plantea la idea de que “el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades

⁶ Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, 2006, p.26-27.

⁷ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad, Vol 1: La voluntad del placer*, Madrid, 2012, p.110.

⁸ Ibid.

⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 2007, Barcelona, p.59.

¹⁰ Ibid, 89.

discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el género en las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantienen.”¹¹ Las nociones críticas del sexo proyectadas en la investigación se desarrollarán bajo diversas miradas de autores, entre ellos M. Foucault, J. Butler, P. Preciado y M. Wittig.

Los movimientos cercanos a la teoría queer prontamente se desplazarán entre las diversas unidades sociales y geográficas a través del campo artístico, filosófico, literario y de la performance, activando la resistencia analítica de la concepción arquetípica del sexo-género, sujetos por un sistema desigual dominante y capitalista, que se niega analizarse a sí mismo para comprender aquello que lo pone en cuestión.¹² La filósofa Paul B. Preciado hace referencia a lo queer desde la propuesta de la *contrasexualidad*, postulando que “la sociedad contra-sexual demanda que se borren las denominaciones “masculino” y “femenino” correspondiente a las categorías biológicas (varón-mujer, macho-hembra) del carné de identidad, así como de todos los formularios administrativos y legales de carácter estatal. Los códigos de la masculinidad y feminidad se convierten en registro abiertos a disposición de los cuerpos hablantes en el marco de contratos consensuados temporales”.¹³ Esto comprende una revisión general por las distintas aclaraciones análíticas de parte de algunos autores fundamentales, que mediante un criterio post-feminista apelan a la liberación utópica del cuerpo de un sistema heterosexual como el motor principal de las regulaciones del contexto capital heteronormativo actual.

Ahora bien, con la llegada de los discursos críticos post-estructuralistas a Latinoamérica en las últimas décadas, el término *queer* entra en conflicto respecto a su etimología. Autores y disidentes relacionados plantearon la problemática de que no se podría hablar de *queer* dentro de este contexto, si no se compartía la misma historia, regulaciones y entorno social con los fundadores del movimiento. La disidencia de género local no sólo trastoca la tecnología del sexo, sino que también, es atravesada por factores de marginación (periferia), exclusión de clase, y en muchas ocasiones, por raza, los cuales distan del “post-feminismo europeo”. En los desbordes sociales locales se identifica la extrema pobreza y la carencia de estabilidad laboral, surgiendo una manera particular de activismo de parte del sujeto, el confeccionará el discurso práctico antihegemónico “con lo que puede” y “con lo que tiene”, resultando en una simulación en déficit de las imágenes (espectro estético y material), la escasez se aprovechará como acto performativo y político congruente, que surge de la misma elaboración

¹¹ Ibid, 49.

¹² Wittig, “El pensamiento heterosexual”, 23.

¹³ Beatriz Preciado. *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, 2008, p.26.

del discurso que se intenta comunicar mediante la burla de lo heterosexual. Este aparato político-visual constituye el medio productivo de nuestra interfaz de diseño, *lo cuir*.

Desde el ámbito literario, varios autores escribieron acerca de una “homosexualidad marginal”, escritura activista que nos deja explorar más a profundidad el sujeto del presente problema, algunos de ellos; Pedro Lemebel y José Donoso, que a través de sus publicaciones relatan diferentes personajes literarios que se acercan a la disidencia de estudio, como la loca de barrio, el travesti mapuche o el costurero negro. “La disidencia sexual popular latinoamericana va acompañada de la marca de la loca, la marca del travestismo, del exotismo, de la exageración barroca en el vestir, el peinar, el hablar que las condena a una vida y una muerte mísera”.¹⁴ Este último párrafo nos habla de la noción de imagen contracultural lograda por objetos de diseño, la indumentaria entre una de ellas. Como indicamos anteriormente, *lo queer* traspasa la identidad de género desde todos los frentes, cuestionando las políticas heterosexuales que surgen desde la tecnología del cuerpo, por ende también el sistema que lo recubre(viste), estamos hablando directamente del sistema de moda, el cual a través de objetos de diseño específicos (indumentaria)¹⁵ compone las imágenes y cánones binarios dentro del entorno social, hombre-mujer, rico-pobre y dominador-dominado.

Ahora, acercándonos a la vinculación del problema de diseño, como vínculo predecesor a la interfaz de diseño, se plantea que la disidencia de la periferia a través de un cuerpo activista extraño, conflictúa al sistema amplio de la moda, a través de la producción de una nueva indumentaria construida con objetos de diseño heteronormado (específico para un categoría sexual) de fácil acceso o reciclados, para volcar (de forma automática) contra sí mismo la naturaleza binaria del diseño y al mismo tiempo, plantear la crítica sexual activista, sumado al espectro de lo marginal y la situación de pobreza, mediante el acto de producción de la misma.

A continuación, en la fotografía de Pedro Lemebel (FIG.1) podemos esquematizar nuestro primer planteamiento. En la imagen se observa al autor de torso desnudo y una gargantilla

¹⁴ Gabriela González, "Disputas de la disidencia sexual latinoamericana", Consultado en 18 de junio de 2016, http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf

¹⁵ Nombre genérico que comprende la ropa y accesorios que se utilizan para cubrir el cuerpo. Conjunto de prendas de vestir y de adorno que usa una persona.

fabricada con hojas de afeitarse. Desde una perspectiva crítica de diseño, se plantea el análisis del accesorio como una pieza activista original de la disidencia periférica de estudio (debido a una previa investigación al artista) como crítica a la “naturaleza” masculina (heterosexual) del diseño de la máquina de afeitarse, debido a la propiedad categórica (discurso-forma) del artefacto en función del rasurado exclusivamente del hombre. El sujeto produce a través de lo performativo la descontextualización del artefacto hacia una cualidad femenina (la gargantilla). Esta pieza representaría la crítica a la heterosexualidad, y de forma paralela, hacia un canon de diseño dominante del contexto local. A partir de este planteamiento de diseño, que sugiere su desplazamiento en una forma particular de activación de discursos críticos de la imagen, el sistema de moda y también el diseño centralizado. *Lo cuir* también se reconocería en la forma de decoración doméstica de las zonas periféricas de Santiago, lo que nos llevaría a los elementos principales de nuestra interfaz de diseño, identificando un nuevo objeto de diseño en los márgenes del capital que constituye el sistema-entorno de los sujetos de estudio.

En una primera instancia se plantea que la decoración periférica respondería a patrones de diseño incoherentes (*contra-imagen*) enfrentado a una “naturaleza” de los objetos que pueden ser y son adquiridos por los círculos sociales que habitan la vivienda marginal (condiciones de adquisición).¹⁶ Pierre Bourdieu en “La distinción, Criterio y bases sociales del gusto”, dentro de una perspectiva estructuralista, sostiene que los diferentes artefactos que transitan la periferia de la ciudad están estrictamente determinados por la condición de clase, por lo tanto también, el espectro educativo de los integrantes, en cuanto a prioridades y necesidades. Los objetos domésticos reconocibles se vincularían a la característica de lo accesible como “lo predeterminado” (contraria a lo personalizado) en cuanto a visualidad (forma, color y tipologías). Por ello, en una forma acorde a la lógica heterosexual, “el diseño anticipado” debería responder al gusto (según el análisis de P.Bourdieu) de la categoría mayoritaria del individuo a que se destina. Frente a la condición asimétrica de la esposa en la periferia, la situación se configuraría en torno al que posee el poder sobre el otro, resultando probablemente, en un diseño masculinizante de los objetos.

A consecuencia de lo anterior, este sistema podría traducirse en la presencia de imaginarios exclusivos a cada categoría en los márgenes de la ciudad, albergando una imagen binaria desde las materias pertenecientes a la semiótica que aplica a la forma, paleta cromática y estructuras psico-analíticas cercanas a la figura del hombre heterosexual. En efecto, sumando a la

¹⁶ Pierre Bourdieu. *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, 1998, p.63.

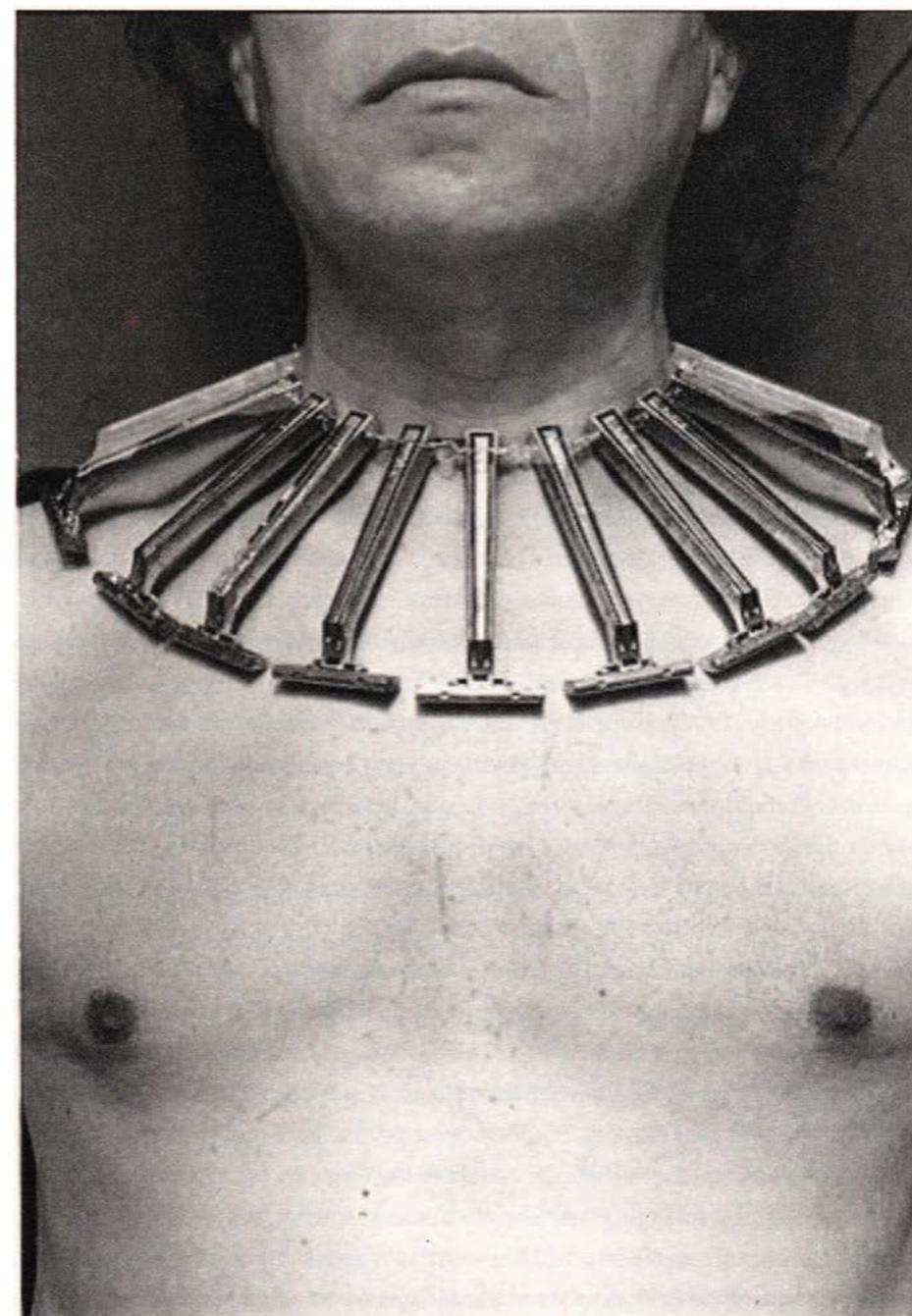


FIG.1 Pedro Lemebel, Sin título (Gillette), 1983.

posición desigual de la mujer en todas las unidades de dispositivo, también en la unidad de la “familia”, ocurrirá la interfaz esencial de la investigación, planteando *lo cuir* como matriz productiva de diseño que surge desde la disidencia local, y que “florece” en el ejercicio de decoración doméstica por la figura de la “dueña de casa”. Esto manifiesto como un acto de des-estructuralizar la condición del objeto de diseño heterosexual (masculinizante desde la apariencia o en su función condicionante, no por un asunto puramente biológico o físico) con los recursos condicionados a la categoría de sexo y clase, frente a una emergencia de establecer una crítica a un entorno categórico, opresivo y regulador para el cuerpo.

Por consiguiente, la investigación apunta a la comprensión de la figura de *mujer-matrimonio* en los contextos periféricos dentro de un proceso de internalización de las imágenes de discursos heterosexuales, es decir, cómo el sujeto entiende la imagen de su cuerpo en relación al sexo (lo femenino) y la clase (pobreza) y de qué manera esto influye en la decoración de la vivienda (*lo cuir*). Esta relación, por el tipo de investigación que desarrollaremos, se comprenderá fundamentalmente desde el objeto decorativo y el objeto decorado, y la relación de estos dos elementos, explorando el objeto desde términos fundamentales del diseño gráfico, imagen, soporte, forma, gráfica y discurso. El presente sistema de interfaces ocurrirá en torno a las nociones de sexo y clase (periferia) que se proyectan a través de la forma productiva de activismo planteando como *lo cuir*, el eje de estudio que de manera transversal se dispone en una crítica al entorno regulado desde la carencia de recursos.

Por otra parte, dentro de la extensa, y a veces difusa noción de diseño, coincidimos en una práctica transversal multicultural (“lo común” en un espacio de observación), que vincula los procesos discursivos con la praxis (lenguaje, entorno y poder) a través de imágenes, medios y objetos, en coherencia a la línea fundamental del proyecto, lo anterior y lo que sigue. No buscamos definir los elementos que la componen, asegurando que la definición categoriza y regula lo que es, de lo que no es, proceso del cual se busca diverger dentro de esta investigación de afines post-estructuralistas. Por esto, nos parece pertinente encontrar una noción o un método de análisis de un término en particular para poder referirse a él dentro de la presente memoria. Aún así, debemos determinar el diseño como un proceso ligado a la cultura y al contexto, más por esto, dentro de un sistema heterosexual dominante, y en Latinoamérica, sumado al proceso colonial y las verticalidades económicas resultantes. La interfaz revisa la posición del diseño del centro en cuanto a modelos económicos capitalistas y una sociedad heterosexual, que esencialmente figuran para la potenciación de la productividad de la industria, constituyendo en el resguardo de la categoría sexual o social que posee el poder, la burguesía (como gobernante o empresa), el estado o *lo masculino*.



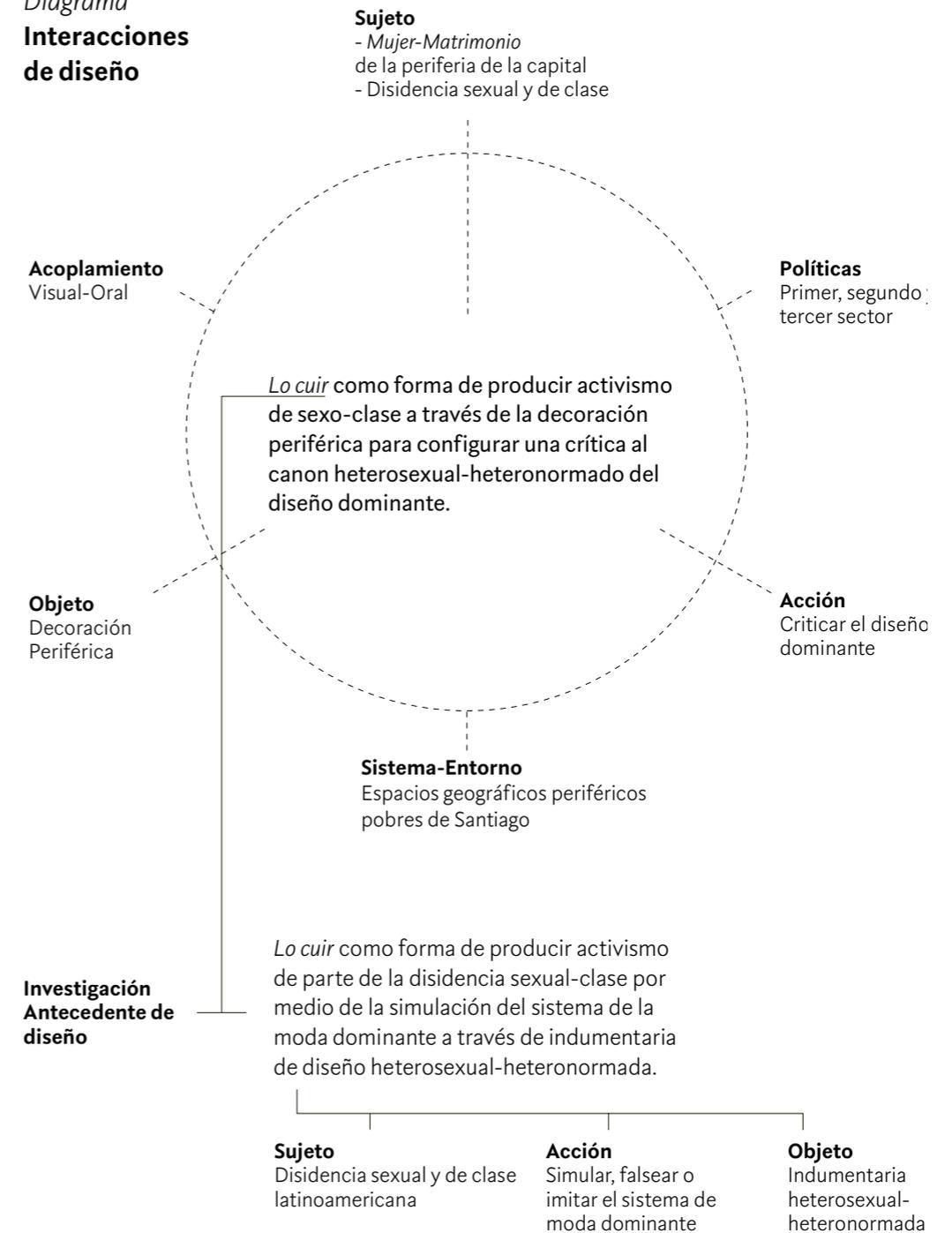
FIG.2 Colección Personal, Caja de Herramientas

El problema de diseño surge desde una analítica post-feminista, que sugiere que el sistema heterosexual históricamente ha fijado su sobrevivencia a través de instrumentos de poder, como la medicalización y psiquiatrización de la sexualidad, la eugenesia, la policía y fundamentalmente técnicas dinámicas de poder relacionadas al factor jurídico-legislativo. Esto último aplicado al contexto latinoamericano, se ha ido configurando mediante diferentes procesos histórico-políticos instalados de forma dominante, a veces condicionados a una situación armamentista. No siendo una excepción en Chile, debemos contemplar los efectos de los procesos sociales del contexto nacional en el diseño como disciplina e industria creativa, los cuales al parecer, en las últimas décadas, han transitado específicamente desde lo central, encontrando síntomas de esto, por medio de la ausencia de escritura crítica respecto al sexo, imágenes categorizantes en los medios y una tendencia del campo del diseño hacia la publicidad y el sector empresarial. Por ello, en conjunto con lo anterior, dentro de la interfaz se plantea la producción central del diseño en una vía heterosexual (canon) como organismo dominante frente al diseño de la periferia.

A modo de síntesis, apoyados con el registro de uno de los objetos estudiados (FIG.2), podemos señalar la interfaz de diseño ante lo cuir como una forma de diseñar activismo de sexo y clase, por medio de un cuerpo travesti desplazado (el conflicto de las categorías binarias). Ante esto, se podría identificar *lo cuir* mediante el proceso de decoración (femenina) de la periferia (stickers de mariposas) sobre el objeto de diseño masculino (lo masculino comprendido cómo lo dominante), exhibiendo también, condiciones visuales relativas a la situación corporal en déficit y un imaginario contrario a la centralidad, atribuidas a la práctica de las técnicas de poder de los discursos reguladores locales de sexo-clase (como ocurre en la disidencia latinoamericana), ahora, aplicados en la mujer de la periferia. Por tanto, el adorno se ubicaría como un objeto de diseño periférico crítico hacia una *corpo-política* dominante (sistema heterosexual) y simultáneamente al diseño central, que actualmente respondería a dinámicas heterosexuales mediante de la imagen como una matriz (visual) que asegura la longevidad de la industria (factor que determinaría los privilegios de la burguesía y el desarrollo del estado) en una categoría binaria de consumo, que aporta a la opresión de la periferia de género y clase.

Frente a esto, el problema de diseño de la investigación se construye estrictamente de la siguiente forma:

Diagrama Interacciones de diseño



Sujeto

Lo cuir, en la investigación antecedente de diseño, se situaba a través de la indumentaria enfrentado a un sistema-moda categórico y la norma social, contemplaba la disidencia sexual-clasista del ámbito latinoamericano como sujeto de la interfaz. Ahora, entendiendo el objeto de estudio como la decoración doméstica periférica, ubicamos el sujeto de la práctica que representa, se manifiesta y se produce-reproduce en los contornos de la ciudad (periferia) como la mujer (dentro de una concepción social heterosexual) en la condición categórica dentro del matrimonio (esposa) y de la familia (dueña de casa). Este sujeto se condiciona bajo las dinámicas sociales históricas coloniales, que desplazan a la mujer a las tareas domésticas, de reproducción, crianza y cuidado del hogar, y por otra parte, el hombre personifica la figura de poder en la estructura social, económica y política, que frena la sexualidad hacia los fines útiles, comprendiendo la familia, como el aparato que transporta la ley y la dimensión de lo jurídico hasta el dispositivo de la sexualidad.¹

La represión como modo fundamental de relación entre poder, saber y sexualidad, determina a la mujer en un campo de desigualdades en todos los ámbitos, lo cual sujeta los límites del ejercicio del poder en el entorno,² traduciéndose en oportunidades laborales y educacionales desiguales, de condiciones inestables o precarias. El matrimonio se construye desde el discurso heterosexual que permite la asimetría dentro de la relación binaria, la mujer estaría determinada por la regulación de lo masculino, expresándose por medio de la función social dentro del círculo familiar, el rol de madre, la figura que consume el afecto, la crianza y que posiciona el entorno transitable para el sujeto exclusivamente dentro del hogar.

¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad, Vol 1: La voluntad del placer*, Madrid, 2012, p.65.

² *Ibid.*, 85.

En efecto de todo lo anterior, la mujer transitaría en el desborde de género (respecto al hombre), y en una situación de periferia geográfica y social (la clase popular). Este condicionamiento múltiple sujetaría a la mujer a la administración de la vivienda y a territorios alejados de la centralidad, entre ellas, poblaciones, villas, campamentos y cités de la capital. Estas limitaciones sociales, económicas y políticas, serían sustanciales en cuanto a la obtención de recursos, cuyo factor incide directamente con los objetos de diseño que circularán en estas zonas, así también, los recursos para configurar la decoración y puntos que facilitan su compra, entre los que hayamos, las ferias libres, “bazares” y paqueterías locales.

El planteamiento de diseño articula el sujeto que representa la “dueña de casa” de Santiago como el individuo que produce el objeto de estudio (la decoración doméstica), como una forma de activismo dentro de la noción de *lo cuir*, aparataje que radica el discurso en la forma en que se lleva a cabo (sexo-clase), dentro del contexto de la periferia local, donde el sujeto activa el lenguaje de la crítica en performatividad que intenta revisar las condiciones de poder.

Acción

Dentro de un enfoque de los estudios culturales, el método de análisis que sustenta la investigación autobiográfica tiene el carácter des-disciplinar de las diversas formas de escrituras y lenguajes, en la dirección analítica que propone la noción transversal y cultural del diseño. El presente proceso divergente de diseño se traduce en el estudio de las mediciones del discurso y las prácticas del poder a través del objeto, la imagen y el medio. A partir de esto, la acción comprende la dimensión del lenguaje en el acto performativo que expone las múltiples condiciones de poder del problema de diseño.

El sujeto como *mujer-matrimonio* y *mujer-madre* en periferia, iniciaría su dimensión política mediante la acción de decorar la vivienda a través del aparato activista que comprende lo cuir, en consecuencia, la relación compleja de la investigación del sujeto-objeto, se vincula a la acción sustancial de la producción de un discurso crítico a partir de la forma de producir el objeto de estudio, primero hacia las condiciones dominantes, que presenta el entorno social en que se desenvuelve el cuerpo del sujeto, y de manera paralela, hacia el diseño de centralidad de nuestro país, encontrando una relación entre lo heterosexual y el diseño dominante.

Entendiendo este proceso, en la finalidad de elaborar una contrapropuesta de la imagen hacia los estándares del entorno social y el diseño, la decoración representaría la perturbación de la imagen binaria de consumo, como lo masculino apropiado por lo femenino, lógica

performativa que la concepción del dispositivo de la sexualidad permite. Esto se traduciría más tarde en *lo cuir*, como el método productivo de activismo de clase y sexo a través de la decoración periférica reproducida por el sujeto “dueña de casa” en el rol de disidente frente a la necesidad de “exteriorizar” las nociones opresoras a una crítica de las operaciones excluyentes de su propia producción,³ en este caso la crítica, como acto performativo (el lenguaje en acción) hacia de las condiciones de poder frente a los preceptos del diseño.

Objeto

La determinación del objeto de estudio comprende la forma tangible o intangible de identificar el medio físico que materializa el problema de diseño, dicha unidad lo comprende la decoración doméstica que ocurre en los márgenes de la ciudad de Santiago.

El sujeto que transita las comunas periféricas de la capital reproduce el objeto de estudio, en cuanto la relación tiempo-espacio condiciona su formación y característica marginal dentro de la categoría de clase y sexo en Chile. Así como, en el antecedente investigativo, el disidente sexual y de clase, configura como objeto de crítica la indumentaria abyecta hacia un sistema de moda heterosexual, la decoración intenta embellecer⁴ el objeto sobrio y funcional, a través de un artefacto decorativo crítico. Ante esto, el diagrama de interacciones establece el problema de diseño por medio del ejercicio del poder que ocurre en la activación de discursos críticos hacia lo heterosexual desde *lo cuir*, representado por la intervención de la imagen-objeto del mundo masculino. Por tanto, el adorno está sujeto a las condiciones visuales, políticas, económicas y sociales del sujeto dentro de su contexto.

El adorno comprendería al menos tres variables en que se desarrolla la noción performática de *lo cuir*, la primera vinculada a la imagen como discurso (significado), que radica su importancia en la representación de las formas inscritas en lo intangible del objeto, o sea, la crítica hacia lo establecido por medio del adorno. Por otra parte, está el aspecto material (objetual) comprendido en el soporte, representando el vínculo directo político-social de la categoría del

³ Judith Butler. *Queer. Género, performatividad y agencia*, Salta, 2014, p.13.

⁴ Según el Diccionario de la Real Academia Española (2007) <http://dle.rae.es/>

sujeto de estudio, en cuanto a los recursos accesibles en el contexto de periferia (económica, geográfica, política y social) mediante el *pastiche* visual (imagen-objeto). Considerándose importante las acciones performáticas de la simulación de la imagen (alternativas), la gama de objetos accesibles para el sujeto y la situación de la disposición de estos y las múltiples tipologías que intentamos estudiar como un factor político, ya sea papelería, objetos-fantasías u otras. Y por último, comprendería el aspecto gráfico, que determina lo significativo para la investigación de diseño de lo tangible, en la comprensión política-visual de la noción *estético-formal* y la ejecución⁵ frente a las economías productoras del objeto (la industria). Esto canalizado a través del fenómeno que ocurre en la disidencia sexual de los mismos márgenes entendido como *lo cuir*, por lo que se traduciría en la alegoría a la heterosexualidad desviada, sobre esto, patrones y motivos “femeninos”, principales flores y decoraciones ornamentales, cercano a un imaginario femenino condicionado.

Lo cuir se plantea como el medio productivo del problema de diseño por medio de la disidencia sexual-de clase y la mujer de la periferia, en cuanto a forma de diseñar imágenes, lenguajes y escrituras críticas. Ante esto, la decoración de las viviendas en que los sujetos circulan, se dispondría bajo condiciones similares entre los sujetos, ahora activadas por un individuo socialmente categorizado como mujer, esposa y madre. Es entonces, que los aspectos característicos de la periferia producirán *lo cuir* para ambas situaciones mediante el falseo material, ya sea construyendo aparatos de protesta, o en la forma de decorar el entorno doméstico masculino, la simulación de lo original con los elementos que dispone. El objeto de estudio en la interfaz relacionaría la práctica de los discursos regulados que permite el dispositivo de la sexualidad, sumando a una situación de pobreza, simulación, travestimiento y crítica que se originan desde la periferia como crítica a la hegemonía.

⁵ Gui Bonsiepe. *Diseño de la periferia. Debates y experiencias*, México D.F., 1985, p. 20.

⁶ Comprendemos el objeto de fantasía "Dicho de un objeto de adorno personal: Que no es de material noble o valioso", "Dicho de una prenda de vestir o de un adorno: Que no es de forma o gusto corrientes" y "De imitación", significados apuntados por el DRAE.

Variables Específicas

Sistema-Entorno

La investigación reconoce como ámbitos sistémicos aquellos que afectan a los sujetos, en cuanto a su entorno social, provoca dificultades artificiales desde los discursos dominantes de la sexualidad, puestos en práctica a través de las diferentes técnicas de poder empleadas por el estado y las economías locales, desplazan hacia los márgenes a las clases populares, las cuales asegurarían la protección de la centralidad excluyente.¹ Dentro del sistema binario anterior, el problema de diseño adquiere su entorno reconocible dentro de lo periférico de la ciudad de Santiago de Chile (márgenes de los cuales se posiciona el autor de la investigación).

Desde la condición de las sociedades latinoamericanas, cuya realidad es un eco de los movimientos del centro dinámico de la economía mundial,² la periferia constituye lo desplazado entre la división política-geográfica entre dominantes y dominados. En el contexto local, se conformaría con los lugares que aportan en calidad productiva desde el recurso humano a la industria del centro, en pos de la fijación de los privilegios de la burguesía y la sobrevivencia de la República. Este hecho, permite referirnos a zonas periféricas transversales de la ciudad, que aborda al individuo en la unidad particular del sujeto en la familia y hacia niveles más amplios de carácter territorial como comunas. La periferia se configura como un espacio protector del mismo sistema heterosexual que lo excluye, como espacios de diferentes escalas sociales en que transita y reside el proletariado, entre ellos, comunas-dormitorios, cités, campamentos, poblaciones, villas, bloques de departamentos de emergencia y otras zonas de pobreza presentes en la capital. Estos lugares se acercan al sujeto del género (el femenino), debido a que "lo masculino no es lo masculino, sino la centralidad."³ Por esto, la categoría

¹ Gui Bonsiepe. *Diseño de la periferia. Debates y experiencias*, México D.F., 1985, p. 17.

² Ibid., 16.

³ Judith Butler, "El género en disputa", p.76.

del sujeto (dueña de casa) protagoniza (necesariamente) lo cuir mediante la decoración desde los desbordes de la productividad en cuanto a territorio, esto como efecto de las prácticas dominantes hacia el sujeto en una asimetría de sexo y clase.

El espectro de estudio en cuanto a sistema-entorno se cruza con las limitaciones del autor, dejando abierta la problemática de diseño hacia otros contextos posibles del territorio latinoamericano, que teóricamente responderían a discursos similares y transversales de regulación de la sexualidad y la clase. Por lo tanto, el objeto del presente estudio podría adquirir una condición extensa, que aluda a las zonas desplazadas de las divisiones territoriales pertenecientes al sector tercermundista (la periferia).

Acoplamiento - Régimen Escópico

La decoración del problema de estudio comprenderá al menos tres campos sensoriales para su análisis, entendiendo el objeto como un sistema semiótico relativo a la imagen, la cual en este caso, exterioriza problemáticas de un contexto común. “La imagen “hace algo” sobre aquellos que la observan, toca, afecta, asevera, según Susan Sontag”⁴, “La imagen devuelve en una multiplicidad de sentidos la trayectoria lineal que posa en ella[...]La imagen siempre desbarata todo cierre interpretativo puesto que lo propio de la imagen es la indeterminación”⁵.

La investigación plantea la imagen como *falla* y alteración, como apertura y performance, siendo un lugar de cruces y desfases en la que se encuentran en tantos efectos de circulación objetos, sujetos, lo expresado, lo silente, la intención, así como la falta de ella, el presente y el pasado. “La imagen afecta, la imagen toca. Este poder de afectación permite descender y explicitar los marcos de clausura de la imagen en una interpretación, en una descripción”⁶.

La decoración, según el proyecto, correlaciona la imagen con la objetualidad, factores que entran en el estado de lo *visual-táctil* como uno de los medios fundamentales de observación y exploración. Entre ellos los diversos soportes en que se presentan las imágenes (motivos de decoración), como la papelería, tapicería, telas, manteles o gráficas adhesivas, por otro lado, cualquier registro fotográfico histórico y/o imágenes generadas por el mismo proceso que

⁴ Alejandra Castillo. *Ars Diyecta*, Santiago de Chile, 2014, p.103.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

denoten algún aspecto de la interfaz de diseño. Pero, la imagen corresponde a un espectro más amplio que encarna el aspecto cognitivo y político de quien lo produce, advirtiendo otros medios de acoplamiento necesarios para la recopilación de información y la comprensión del problema. El aspecto auditivo será valioso para la investigación mediante *la oralidad*, comprendiendo también esta memoria, desde diversos tipos de entrevistas, encuestas y testimonios, esto, como un mecanismo completo para el análisis de la relación sujeto-objeto a través de la entrevista, que más tarde se traduce en el fundamento teórico para el diseño apropiado de la fase concluyente proyectual.

Políticas

Las políticas que figuran dentro de la interfaz del problema tienen que ver con la acción que produce el sujeto, la cual se atribuye al acto de elaborar una crítica de los discursos heterosexuales del contexto local y el diseño de la centralidad. El carácter de la crítica respecto al dispositivo complejo de la sexualidad, en primer lugar se plantea desde el origen de la censura y la regulación de este aparato, vislumbrando como primer sector en cuanto a políticas, al sector privado (originalmente como burguesía). Este presenta la categoría del sexo como tecnología de consumo, detrás de las intenciones necesarias para la protección de los propios privilegios en un contexto dinámico, y que actualmente que responde al capitalismo.⁷

Por otra parte, frente a los límites históricos del poder que posee la burguesía, el factor del sector público (República), junto con la acción de sobrevivencia de sí mismo, fija una alianza (con el sector anterior) con el sistema productivo de la industria, el sexo, en vista de convertir el comportamiento sexual de las parejas en una conducta económica y política concertada.⁸ En la relación de estado-individuo, el sexo ha llegado a ser el pozo de una apuesta, un pozo público, invadido por una trama de discursos, saberes, análisis y conminaciones, debido a que los estados no se pueblan según la progresión natural de la propagación, sino en razón de la industria, de sus producciones y de las distintas instituciones, y los hombres se multiplican como las producciones del suelo en proporción con las ventajas y recursos que encuentran en sus trabajos.⁹

⁷ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.84.

⁸ Ibid., 73-74.

⁹ Ibid., 18.

La crítica visual (imagen-objeto) que surge desde la periferia, como organismo divergente al centro, interviene en los primeros dos sectores de políticas frente al control del sexo de la población en razón de la industria. Esto a través de la estrategia de desplazamiento del poder¹⁰ hacia el círculo de la familia y el matrimonio, trasladando la interfaz hacia el último sector de las prácticas de la política, donde la revisión crítica se establece primero desde la posición desde la mujer, en la medida en que funciona como mujer en las estructuras sociales dominantes, y luego como mujer que habita el margen, que como sujeto es un acto performativo de la marginalidad sexual y de clase.

Objetivos de la Investigación

¹⁰ Judith Butler, "El género en disputa", p.94.

Objetivo General

Analizar el campo visual y decorativo de la cultura "*cuir*", como forma de activismo periférico de sexo y clase, para configurar una crítica al canon heterosexual-heteronormado del diseño dominante.

Objetivos Específicos

- Observar, identificar y analizar las imágenes de la cultura *cuir* que circulan en la disidencia sexual y de clase latinoamericana.
- Identificar y analizar las imágenes de la periferia local como forma de hacer diseño periférico.
- Comprender los aspectos políticos, sociales y visuales del diseño periférico local.
- Identificar los aspectos heterosexual-heteronormados del diseño central de nuestro territorio.
- Establecer la situación del diseño local en materias de sexo y clase, respecto a practicantes, autores y las políticas públicas.
- Proponer el concepto de autobiografía del cuerpo desplazado en los ámbitos sexuales y sociales como metodología de creación de diseño periférico.

Preguntas de la Investigación

¿Cuáles son los aspectos visuales y conceptuales que componen el imaginario decorativo de la periferia?

¿Cuáles son los aspectos visuales y conceptuales que componen el imaginario de la disidencia sexual y de clase latinoamericana?

¿Cómo podemos abordar la decoración periférica como forma de diseño producida en la disidencia sexual y de clase local?

¿Qué aspectos configurarían una forma de realizar diseño periférico dentro de la cultura *cuir*?

¿Cómo se establece una vinculación de diseño entre la cultura *cuir*, la decoración periférica y el diseño periférico?

¿Cómo y dónde podemos reconocer un canon heterosexual-heteronormativo dentro del diseño local?

¿Cómo se articula el diseño central respecto al imaginario cultural heterosexual dentro de la sociedad local?

Justificación de la Investigación

Luego de establecer los parámetros del diagrama de interacciones de la investigación, es indispensable disponer de razones y argumentos que validen el desarrollo del problema de diseño en las distintas escalas sociales en que repercute, para que la instancia se legitime en su función pública al ofrecer problemáticas críticas respecto al dispositivo de sexualidad en el campo social desde la disciplina. A continuación, exponemos la justificación del proceso de exploración en tres entornos sociales simultáneos que intervienen (según una visión vinculatoria post-estructural del diseño) y en que el autor transita. En un primer segmento, la fundamentación comprende el asunto desde lo periférico, donde surge la interfaz de diseño, luego dentro de un sistema académico local, que comprende la Universidad de Chile como institución desde donde se articula el estudio, y más tarde, dentro del espectro general a que pertenecen las dos anteriores, en las categorías de ciudad y país (estado).

1. Aporte desde el diseño en los contextos fronterizos

La primera zona de aporte investigativo se establece desde la perspectiva más cercana al autor respecto a la condición del cuerpo, comprendiéndolo desde los contextos fronterizos de sexo, clase y territorialidad. La investigación se articula ante una posible carencia de producción de investigación de diseño dentro de los círculos periféricos, esto como síntoma de las condiciones en que se han desplazado las disciplinas y las tecnologías culturales en el área metropolitana de nuestro país, principalmente desarrolladas en los espacios universitarios.

La barrera educacional se ha venido instalando por modelos extranjeros estadounidenses basados en la protección neoliberal de la industria, pudiendo identificarla en datos medibles del ingreso a las zonas formativas, como por ejemplo, la aclaración del Centro de estudios de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, la cual afirma que el 73% de los estudiantes de la universidad proviene de sectores adinerados.¹ Estos efectos responderían a una educación y sistema heterosexual que dificulta desde etapas tempranas el acceso intelectual

al individuo periférico. Actualmente, la brecha entre hombre-mujer se ha visto apaleada en su mayoría, pero la relación binaria respecto a las clases populares y la élite, configura un problema extremo frente a los estudios existentes. Esta última relación es encadenada desde el financiamiento de la educación superior, dentro de la cual, los individuos pobres que pueden llegar a la etapa superior deben hacerlo únicamente desde la “deuda”, siendo el método de control y forma de gobernar de la población actual, según la publicación “Endeudar para gobernar y mercantilizar: El caso del CAE” de Fundación Sol.²

“La situación educacional en nuestro país se presenta como un genérico, sin matices ni referencias a los distintos lugares, comunas, ciudades, regiones. Se usa la estrategia de descontextualizar para así reificar la noción, generando un absoluto que permite unificar; negando otra vez precisamente las diversas realidades que se viven en las distintas escuelas y comunas de Chile.”³

Las universidades estatales serían las zonas en que se podría comprender un desarrollo de investigación para los individuos de la periferia sexual, de clase o de territorialidad. Frente a esto, los individuos que ingresan a estos círculos pertenecen a la centralidad, y por otra parte, las opciones (de las clases populares debido a su formación) de instituciones privadas como Institutos Técnicos y Centros de Formación Técnica, emplean un tipo de formación esencialmente hacia la producción de la industria. Esto se volvería un problema debido a que contemplaría el grueso de los estudiantes del territorio nacional, así también, los de índices socioeconómicos más precarios,⁴ comprendiendo un aparato complejo de sujeción heteronormativa a la sociedad chilena.

¹ CEFECH, El poder económico y social de la educación superior en Chile, consultado en 27 de Agosto de 2018, <https://drive.google.com/file/d/0Bw11VDnSerjR-VRObXdDWHBIMUU/>

² Marco Kremerman, Alexander Páez, "Endeudar para gobernar y mercantilizar: El caso del CAE", consultado en 28 de Agosto de 2018, https://drive.google.com/file/d/1NO6fySNEj_cHjSYYwcm1CDz8MIwGEoVv/

³ Genoveva Echeverría, José Martín Maturana, "Análisis crítico del discurso de políticas públicas en diversidad sexual en Chile", consultado en 28 de Agosto de 2018, <http://www.scielo.org.co/pdf/rups/v14n4/v14n4a25.pdf>

⁴ Servicio de Información de Educación Superior, Informe Matrícula 2017 en Educación Superior en Chile, consultado en 24 de Agosto de 2018, http://www.mifuturo.cl/images/Informes_sies/Matricula/informe%20matricula%202017_sies.pdf

Por lo tanto, la condición educacional respondería en las líneas contemporáneas de las “matrices de producción”, que establecen una acumulación central en desmedro de lo periférico. Esta dinámica, propia de los países latinoamericanos, actúa en relación a la producción de la industria heterodirigida frente a las potencias mundiales, comprendiendo las zonas “tercermundistas” como plataformas de explotación de recursos. Esta condición se configura debido a la crisis de la deuda de los ochenta, donde prevalecieron los intereses de los Estados más ricos de las zonas centrales de la economía-mundo, por sobre los de los países periféricos más pobres y con menos poder político internacional.⁵ Las condiciones económicas relativas a un sistema capitalista dominante conlleva a la sujeción de la población pobre hacia una mano de obra barata, de condiciones precarias y de baja organización sindical. En efecto, la situación social entre este código binario de dominación se ha desplazado en una segregación total y distanciamiento cultural mayúsculo, esto se traduce en una fuerza de trabajo proletario concentrado en el apaleamiento de la deuda, por sobre la creación de conocimientos, lo que finalmente concluirá en la escasez de producción de investigación, aún más, de diseño periférico.

Dentro de este círculo que parece ser irrompible, surge la necesidad de crear diseño desde las zonas periféricas a través de vías alternativas (al sector formativo, académico o universitario) como único canal factible, productivo y verdadero para esta misma. El aspecto proyectual de diseño periférico, sólo en las últimas décadas (tal vez por la liberación progresiva de conocimientos, puntos de fuga en la zona académica y la expansión de discursos post-estructuralistas) ha visto un desarrollo emergente, esto en gran medida, ha sido permitido por el fruto de la lucha de grupos organizados de minorías sexuales y disidentes.⁶ Dentro de un desarrollo de diseño gráfico periférico (de sexo y clase), podemos mencionar al colectivo universitario CUDS, la agrupación del Movilh Histórico, microeditoriales autogestionadas como la editorial Moda y Pueblo (La Carnicería Punk), y varios artistas cercanos a la performance y la fotografía (que veremos en los capítulos siguientes), que se atrevieron a construir desde la visualidad y el grafismo.

El autor de la investigación forma parte de una zona irregular dentro de la planificación heteronormativa de las políticas públicas locales de educación, configurando esta instancia

⁵ Kremerman, Páez, "Endeudar para gobernar y mercantilizar", consultado en 28 de Agosto de 2018.

⁶ Echeverría, Maturana, "Análisis crítico del discurso de políticas públicas en diversidad sexual en Chile", consultado en 28 de Agosto de 2018.

formativa de diseño en una propagación hacia los contextos fronterizos del sexo y de clase. La actual investigación prevé desplazar las herramientas transversales del diseño en la comprensión de las problemáticas de los márgenes hacia la resolución de los mismos. Dentro de la unidad social y política que presenta el investigador, el problema se sustenta en vincular la creaciones de imágenes de parte de la disidencia sexual y el individuo periférico (pobre, mujer, homosexual) con el campo investigativo del diseño. Frente a esto, se plantea como útil el campo investigativo para la creación de diseño (objetos, imágenes y medios) desde y para las zonas marginales locales a través de la forma productiva en cuestión (lo cuir). Esto como vía esencial frente a la situación de carencia (producida por el sistema heteronormado), que debe surgir desde la autoexploración de las categorías que cruzan al individuo (discursos del cuerpo) como un método verdadero de “hacer diseño”, lo cual activaría reflexiones inéditas desde la práctica de los desbordes en resistencia hacia lo central y heterosexual que ha venido oprimiendo históricamente “lo que no es”.

También, es importante determinar la condición vinculatoria (que permite el diseño) de la investigación en la presencia de imágenes, objetos y medios (escrituras, lenguajes) de la periferia como aparatos complejos que simbolizan la práctica de discursos de la conciencia (ser-deseo) a través del ejercicio del poder, comprendiendo intrínsecamente la relación de represión (saber-poder-sexualidad),⁷ que produce la categoría binaria sistemática represor-sujeto, hombre-mujer, centro-periferia. Esta finalidad se inscribe en cuestionar todo lo diseñado, comprendiendo que los objetos, imágenes o lenguajes son producidos por un individuo sexuado.

Por lo descrito, el conocimiento surgido desde la presente instancia académica, empeñaría el rol de transitar en la fronteras de la centralidad y la periferia, aportando en materia crítica e intelectual hacia los individuos de los territorios desplazados. La investigación añadiría recursos metodológicos que afectan la relación del saber-poder de los sujetos de estudio para contribuir con el divulgamiento de las corrientes improproductivas del sistema heterosexual, y la liberación del cuerpo en cuanto a conciencia.

2. Aporte desde el diseño en la academia

En relación al continente europeo, el diseño como disciplina en el ámbito latinoamericano, particularmente el de Chile, apunta a una calidad histórica reciente, así también, la línea

⁷ Michel Foucault. Historia de la Sexualidad Vol 1, p.93.

creativa se ha desplazado principalmente en las zonas formativas de educación superior. Desde una perspectiva post-feminista, en una primera instancia, nos adentramos en la exploración de bibliografía relativa a estas corrientes (en relación al diseño), determinando un estado insuficiente o inexistente del estado del arte en materias de sexualidad, género y clase. Esta situación compone una de las emergencias que justificarían las razones de la investigación.

Ahora bien, situado desde la institución académica Universidad de Chile, comprendemos la escuela como una institución que integra en sus ejes, la producción de investigación para el desarrollo verdadero de la región y el país. Además, la institución pública se dispone en una característica presuntamente “ética” dentro de las dinámicas amplias de centralidad y periferia. Según las ideas matrices (visión-misión) del organismo público respecto a las materias pertinentes de este estudio añaden: “El compromiso nacional debe impulsarnos a constituir grupos amplios y diversos para analizar permanentemente, siempre desde un alto nivel académico, los problemas que enfrenta nuestra sociedad -la pobreza y las desigualdades, las amenazas medioambientales, la violencia, la discriminación en todas sus manifestaciones, el debilitamiento de la ética pública e individual, las limitaciones en educación y cultura, etc. -, y para contribuir a superarlos, así como también para prever los eventuales desarrollos y conflictos que estén latentes en la situación histórica.”⁸ y en cuanto a la visión de la labor creativa, formadora y de interacción que afecta al diseño la institución plantea que “[...] la Universidad debe contribuir a la elaboración de perspectivas y estrategias para la solución de los problemas del desarrollo tanto en el nivel del país como de la integración del mismo a la región y al contexto latinoamericano, orientada por una clara vocación de fomento de la paz, las libertades cívicas, el pluralismo y la tolerancia, la equidad y la participación irrestricta en los bienes materiales y simbólicos, y animada por el rechazo explícito de toda forma de discriminación.”⁹

Por esto, queremos determinar a través de la presente investigación los enfoques del diseño académico contemporáneo (citando la Universidad de Chile como modelo significativo en relación a la proyección política dentro del ámbito local, por ende también lo sería el diseño como disciplina) en cuanto al dispositivo de sexualidad en práctica. Ahora refiriéndonos al aspecto de “lo común”, esta formación respondería efectivamente a sus proyecciones, o a determinados cánones (en un espectro político-social) relativos a la industria, sistemas econó-

⁸ Portal UChile: Misión y Visión de la Universidad de Chile.
<http://www.uchile.cl/portal/presentacion/institucionalidad/4681/vision-y-mision>
⁹ Ibid.

micos heteronormados o directamente a lo heterosexual, esto planteado desde la inconsistencia teórica de lo mencionado que se vislumbra por el uso de ciertos términos frágiles y difusos en materias de las categorías reguladoras, entre ellas, diversidad, integración y equidad. Respecto a lo planteado anteriormente, debemos complementar, que el “shock neoliberal” atribuido al golpe de estado de 1973, determinó una discontinuidad en el relato gráfico y el diseño, en el espacio de lo público y las diferentes academias que venían impartiendo estos conocimientos. Con el aterrizaje de los Chicago Boys a mediados de los setenta, se abre paso a la “conformación de un núcleo hegemónico en la conducción del aparato del Estado que le diera al poder militar un proyecto que carecía, más allá de la represión y desarticulación de la sociedad precedente”.¹⁰ El proceso de cierre del sistema democrático que habilitó la instalación de las reformas económicas neoliberales, permitió implementar en nuestro contexto la privatización masiva de bienes, servicios públicos y el aumento de la desigualdad. Como consecuencia de la apertura del mercado interno, la producción nacional comienza a competir con la amplia oferta de los productos importados que llegan al país. Esto tiene un fuerte impacto en la orientación del desarrollo gráfico del periodo, marcado por el auge de las agencias publicitarias abocadas al *merchandising* de la producción local,¹¹ y la intervención política de cierre a múltiples espacios académicos que impartían carreras creativas. La publicidad se convierte entonces en un área prioritaria de la economía,¹² condición que podría traducirse consecuentemente en la presencia vigente de un espectro heterosexual “capitalizante” en el diseño como disciplina académica.

Ahora hablando particularmente de la escena académica de Diseño Gráfico, la malla curricular desde la reapertura de la carrera en la Universidad de Chile se mantuvo hasta el año 2017, manteniendo rasgos fundamentales de una economía neoliberal y una relación directa hacia la zona de la publicidad. Dentro de esta nos encontramos con una línea predominante de Publicidad y *Marketing* en la mayor parte del desarrollo del árbol de asignaturas, así también, en las cátedras pertenecientes a “Taller de Diseño” en los años superiores, las que se focalizaron en la producción de identidad corporativa a cargo de publicistas.¹³ En el presente año, finalmente se implementa una modernización curricular que prevé un

¹⁰ Nicole Cristi, Javiera Manzi, Resistencia Gráfica Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol, Santiago de Chile, 2016, p. 42-43.

¹¹ Ibid, 43.

¹² Ibid, 43.

¹³ Portal web Universidad de Chile, Malla Curricular Diseño, consultada en 29 de agosto de 2018, http://www.uchile.cl/documentos/descarga-malla-dis-grafico-pdf_67796_0_5408.pdf

espacio alejado del ámbito publicitario y comercial, poniendo énfasis en la producción de proyectos autogestionados, el estudio del lenguaje, la cultura y la visualidad,¹⁴ aún sobre esto, permanece una ausencia categórica de esquemas o programas de docencia hacia los estudios de género-clase. A pesar de esto, la nueva disposición de la malla permitiría un primer avance del aspecto investigativo hacia espectros complejos de la sociedad en materia de las nuevas corrientes vigentes de parte del estudiantado. Esto afirmado por los diversos movimientos feministas y anti-hegemónicos que se han evidenciado desde el año 2010 de manera importante, que cuestionan el mismo espacio universitario y las diversas relaciones que compone el sistema social de Chile.

Los datos y aportes investigados que mencionamos fundamentarían la fase concluyente de la investigación, esto validará el fundamento previo de establecer una mirada divergente dentro de lo que se ha estado impartiendo (y la forma) en las escuelas de diseño, de lo que también ha formado parte el autor y esta instancia en particular.

3. Aporte desde el diseño en el contexto ciudad-país

Por último, respecto al desarrollo de los argumentos que justifican la investigación, se prevé un impacto del proyecto respecto a las políticas que circulan dentro del estado, debido a la característica que aporta la activación de discursos anti hegemónicos en un espectro amplio de las diferentes escalas sociales, es decir, el aporte se vería manifiesto en el contexto de lo público a nivel ciudad y país.

Desde la fase que estipula el planteamiento del problema, comprendemos el estado como el poder público (República) que instala “La Policía del sexo”, en vista no de una prohibición sino la necesidad de reglamentar el sexo mediante discursos útiles y públicos, con énfasis en los movimientos propios de la vida y de los efectos particulares de las instituciones. Ante eso, el orden de la sociedad se configura en pos de la producción de la industria y la permanencia del organismo público, traducándose en una categoría reguladora de la reproducción (pareja heterosexual) y el control de las enfermedades (matrimonio-familia). Esto condiciona la determinación asimétrica de la sociedad en todos los aspectos ya mencionados,¹⁵ de este modo, el capitalismo como economía mundial y de Chile, protegerá las asimetrías aún más verticales

¹⁴ Portal web Futuro Mechón, Plan de estudio Carrera Diseño 2018, consultado el 29 de agosto de 2018, <http://futuromechon.cl/mallas/disenio.pdf>

¹⁵ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.73.

por la acumulación de las riquezas (capital). Por esto, el proyecto de diseño, surge desde el cuerpo periférico que deshace el orden civil, el vigor, la longevidad, de la progenitura y las descendencias de clases,¹⁶ proponiendo las categorías de sexo desde la imagen (albergando acá lo diseñado), como ficticias y opresoras, de las cuales hay que divergir permanentemente.

Ahora, en referencia específica del estado particular de Chile, en las dinámicas temporales de gobierno respecto al control del sexo a través del diseño, figura como documento representante de esta relación, la “Política Nacional de Cultura”. Este documento expone una visión precaria de la noción de sexo como género, definiendo la intención política hacia la “multiculturalidad”, “no discriminación”, diversidad e integración entre las categorías sexuales y raciales, esto a través de un segmento interior que incluye de forma genérica al diseño dentro de la “Comunidad Artística: Artistas, creadores y escultores”.¹⁷ Por otra parte, en relación al nuevo apartado específico de la industria cultural “Política de fomento al diseño”, no existe ninguna relación con los múltiples discursos desde la sexualidad o relativos a esta, advirtiendo una situación política en base a nuestra investigación.

La situación de las Políticas Públicas del presente gobierno en relación a los temas de género y clase, sería idéntica a los periodos anteriores. Así al menos, lo determinaría la tesis de los alumnos de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano; *Análisis crítico del discurso de políticas públicas en diversidad sexual de Chile*, asegurando que las políticas públicas iberoamericanas en torno a la inclusión de diversidad, son de carácter reduccionistas y minimizadoras de la real importancia social del problema. Además, se denuncia que en estas, impera la lógica de la heterosexualidad masculina, con políticas de género que se han enfocado principalmente a las dinámicas de inequidad y discriminación entre hombres y mujeres heterosexuales. Se acusa también el uso de marcos heteronormativos en las políticas públicas en pro de los grupos LGBTI y la presencia de nuevas formas de prácticas discriminatorias hacia las personas con diversidad sexual.¹⁸

En efecto, las políticas públicas y las técnicas de control de la población mediante los medios masivos de comunicación, el aparato jurídico-legislativo y la regularización cultural de la

¹⁶ Ibid.

¹⁷ CNCA, Política Nacional de Cultura 2017-2022. <http://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/politica-nacional-cultura-2017-2022.pdf>

¹⁸ Echeverría, Maturana, "Análisis crítico del discurso de políticas públicas en diversidad sexual en Chile", consultado en 28 de Agosto de 2018.

población, se traduce en datos cuantitativos de discriminación. Esto posicionaría a Chile como una sociedad transfóbica y homofóbica, así lo aseguraría el estudio de la CUDS, afirmando que el 74.5% de la población LGBTI ha sido discriminada al menos una vez en su vida, y que en años anteriores, muy pocos han logrado alcanzar justicia (datos aportados por el Movilh).¹⁹ Este estudio solo contempla un ámbito legislativo medible, y que con la creación de la "Ley Zamudio" podrían variar los índices de los casos de discriminación. Pero esto, no resuelve la problemática desde los orígenes a nivel educativo, afirmado por un estado heterosexual.

Por ello, una de las justificaciones de la investigación radica en un primer acercamiento desde algunos síntomas importantes de una regulación del sexo a través de la inconsistencia política (lo que abre una brecha para los discursos implícitos de ejercicios del poder) del ámbito cultural (que cobija la industria cultural del diseño), desde una perspectiva crítica que posiciona al estado como el sujeto histórico que suministra el control de la sociedad a través de la categoría. En efecto, una de las finalidades del proyecto se dispone en vincular las prácticas, imágenes y medios de las zonas periféricas, como una crítica a los discursos dominantes y las políticas públicas que las oprimirían.

Por otra parte, la situación política-social actual de Chile configura la oportunidad histórica de la investigación, con la llegada de los discursos post-feministas y *queers* al contexto geográfico latinoamericano, que en las últimas décadas han venido a revisar todas las unidades sociales respecto a la categoría binaria y nos permiten establecer la investigación de diseño. Dentro del año 2018, nos encontramos con una demanda social hacia lo público, que ha tocado de manera muy cercana la situación académica en que se presenta esta investigación, que surge desde los fundamentos feministas respecto a la equidad de género en el ámbito laboral, político y cívico. Desde esto, figura afrontar desde el estado las problemáticas particulares de la situación desigual del cuerpo de la mujer, en cuanto a una decisión libre de aborto con resguardo de la salud pública, la protección legislativa importante en materias de violencia y asesinatos hacia la mujer, y un quórum equivalente en todas las instituciones del sector público y privado.

Los aspectos descritos en esta sección, en relación a la sexopolíticas que interactúan con la naturaleza del proyecto, producen una crítica de cada segmento social frente a una heteronorma vinculadora y sistemática para el individuo sexuado. Esto engloba la materia

¹⁹ Ibid.

argumentativa del desarrollo de la investigación como un proceso experimental desde la autografía para el desarrollo autoformativo, académico y político. Así también, pretende activar una noción divergente de la hegemonía heterosexual desde el diseño en los contextos que el autor escribe, en primer lugar la zona de origen de la investigación comprendida como la periferia, la academia (de forma directa a la particular que pertenece el autor) y por último, hacia el contexto político-geográfico.

Por lo tanto, la investigación busca comprender diferentes vínculos analíticos dentro del campo visual (*lo cuir* en la disidencia sexual y la decoración marginal), que aporten al conocimiento y desarrollo público desde y hacia el diseño periférico. Sobre esto, identificar los preceptos del diseño central, y las técnicas de poder que emplean los discursos dominantes hacia la población a través del campo visual, principalmente por medio de las políticas culturales y la consolidación del dominio del sector privado en el contexto nacional.

Metodología de la Investigación

Ante la configuración del orden metodológico de la investigación, debemos destacar, que el eje proyectual se origina desde la propia experiencia del autor. El proyecto de diseño crítico se desplaza en los enfoques de la autobiografía y la experimentación creativa, por lo tanto, nos lleva a posicionar los primeros acercamientos al estudio del problema mediante las vinculaciones interpersonales y objetuales en que transita el investigador (la periferia). Dicho proceso se direccionará a través de una metodología de característica cualitativa, que nos permita la documentación visual y oral de los sujetos, objetos y acción del problema de diseño. Frente a esto, obtener los recursos necesarios para proyectar un objeto de diseño gráfico, y las conclusiones pertinentes de la investigación.

A continuación, se dispone una estructura variable que consta de tres etapas que integran la recopilación de información para el desarrollo del proyecto, esto no quiere decir que esta secuencia sea estrictamente lineal, sino más bien un ciclo dinámico que se articula en la marcha, debido a las interacciones y *feedbacks* que surgen desde el entorno, las conversaciones pertinentes, los sujetos y el objeto de estudio en que se desplaza el problema.

Etapas Iniciales

1. Exploración autobiográfica y auto-formación

La primera etapa inicia con una investigación preliminar en el marco del curso IBM (Investigación Base Memoria) cursado durante el año 2017, a través de los campos significativos para el autor, los que apuntan hacia la divergencia visual del aparato heterosexual, y que más tarde se traduciría en el anteproyecto “*Cuir, Moda y Diseño, la disidencia sexual y de clase como contrapunto al diseño latinoamericano*”. Para el investigador esta etapa resultó un primer acercamiento en la formación teórica y un conocimiento bibliográfico pertinente de los discursos post-feministas.

Luego de esto, se permanece en los campos críticos de la sexualidad pero ahora enfocado en el cuerpo del autor, el cual responde a factores sociales particulares de un entorno condicionante, y que será significativo para la metodología de este estudio, la periferia de clase-territorio. La situación anterior conlleva a una primera exploración visual de los márgenes, en lo que podría resultar una problemática importante para el autor dentro del campo del diseño. Para esto, se extiende una recopilación, observación y un posterior análisis de los registros fotográficos (colección personal) de las dependencias domésticas en que el autor transitó durante su vida. De forma paralela, se recopilan los datos previos de la investigación anterior y se emplea una nueva búsqueda de bibliografía pertinente.

Los resultados que arroja la amplia exploración visual, nos conducen a posicionar nuestro enfoque en un objeto particular, la decoración de la periferia, que a simple vista parece contraria (respecto a su imagen) dentro de la visualidad dominante en los entornos precarios registrados. Por esto, se realiza una nueva búsqueda visual, también a través del registro fotográfico, ahora con un énfasis en el objeto decorado y los diversos elementos que componen la decoración, convergiendo luego de un análisis, en materiales, soportes e imágenes que se repitan de forma constante. Por lo tanto, se determina una noción de objeto de estudio en un aspecto general, de forma sincrónica un sujeto que reproducirá lo anterior, la mujer-madre, mujer-hogar, mujer-matrimonio, esto sugerido desde la situación autobiográfica, lo cual determina el comienzo hacia una segunda fase de la investigación.

Etapas de observación, análisis cualitativos y conceptualización.

2. Estudios de campo: Registros fotográficos y entrevistas cualitativas

Dentro de esta etapa, se configuran los estudios de campos fundamentales para el estudio de las variables del problema de diseño (objeto, acción y sujeto), sobre esto, debido a un proceso autobiográfico anterior que proporcionó datos significativos, la fase exploratoria se extiende como registro en cuanto a la escala social observable, ahora, en otras viviendas locales que presenten las mismas condiciones que la del autor, así mismo, diferentes sujetos que canalicen las mismas características que presentaba el sujeto matriz.

El registro se comprende en dos ámbitos, la primera desde el registro fotográfico de las múltiples viviendas similares al contexto particular del autor en cuanto a domicilio, ahora, haciendo hincapié en dos aspectos, el adorno en cuanto a formas, materialidad, colores,

características importantes y los diversos motivos e imágenes que contenían (paños, tapices, manteles, papeles deco murales, adhesivos e imanes), y por otra parte, los distintos soportes (objetos de diseño) en que se emplea la acción. Frente a esto, la segunda etapa del registro estará intencionada debido a algunos análisis previos del proceso anterior, que especifica una trascendencia de los adhesivos e imanes por sobre los otros objetos de decoración. Los motivos de flores, animales alados y religiosos serán un aporte mayoritario en relación a otras imágenes en la configuración del adorno.

La segunda parte de los estudios de campo comprende el registro de lo oral empleado en dos circunstancias distintas. En la primera, el empleo de una entrevista de carácter presencial y extendido, que se realiza a diferentes dueñas de casas y mujeres del ámbito periférico de Santiago, respecto al uso, la percepción visual (el gusto) y los diferentes significados (origen) que atrae la decoración como objeto y acción política. En una primera instancia se preguntará al entrevistado en un aspecto general respecto al objeto. Luego, dentro de la dimensión de la imagen, se enfrentará al sujeto a algunas planillas de adhesivos de motivos florales, de aves, mariposas y relativos al “catolicismo” (motivos encontrados reiteradamente en el registro fotográfico anterior). Aquí se emplearán preguntas de índole particularmente de percepción visual, semiótica y relativas a la gráfica. En una segunda situación, se realiza una encuesta de carácter cualitativo y de corta duración (6-8 minutos), pero ahora el estudio de campo se realizará en los lugares donde el sujeto hace posible la adquisición material del adorno. Entre ellas, ferias libres de comunas periféricas y la zona comercial “Meiggs”, ubicada en la comuna de Estación Central. En dicha encuesta se replican las nociones analíticas de la entrevista anterior pero se emplea de manera general y concisa. A partir de las diferentes técnicas que entiende este estudio de campo, y como un elemento medular dentro de la investigación, se establece la finalidad dentro de la memoria como un aparato que permite establecer vínculos entre los antecedentes, los datos transcritos, las imágenes registradas y el espectro político del objeto de estudio desde un enfoque de diseño.

Posterior a esto, lo sigue una fase analítica de los datos cualitativos arrojados por la etapa que la precedió, mediante el método de construcción de tablas de doble entrada, a modo de ordenación y estructura que facilite la comparación de los diferentes componentes cruzados. El primer sistema ordena el registro fotográfico llevado a cabo dentro de la fase de “Estudios de campo”, el cual integra las capturas de decoración de las diversas casas de los sujetos de estudio. La tabla se dispone de una entrada definida como las piezas de decoración, en las que figuran macetas, elementos textiles, gráficas adhesivas, figuras de loza y otras. Y por otro lado, una segunda entrada se compone del “objeto de diseño decorado” entre estos,

electrodomésticos, muebles, elementos de baño y cocina. Estas dos llegadas de información se cruzan a través del estudio de las características visuales del objeto como soporte e imagen, esto clasificado mediante una terminología acuñada desde la “jerga popular” del sujeto de estudio, algunas de ellas se identifican como “Vuelos y Pañitos”, “Maripositas”, “Brilloso/Destellante”, “Romántico”, “Virgencitas y santos” y “Floreado”.

Luego, se crea el segundo sistema de doble entrada a cargo de la organización de las diferentes entrevistas que se realizaron en esta fase metodológica. Una entrada se completa con cada individuo entrevistado en conjunto con sus datos personales (nombre, edad y lugar de residencia), y la otra zona integra las distintas categorías de preguntas aplicadas en la entrevista en dirección hacia la comprensión del campo político, la percepción visual del gusto, el uso, y el significado que produce en los sujetos, a través de las diversas piezas de decoración adhesiva de motivos florales, animales alados y relativos a la imaginería cristiana (virgenes y santos).

Por último, dentro de esta etapa, comprendimos un estudio general de los flujos de diseño exclusivos del área masculina (Mapa conceptual-registro fotográfico). Esto para contraponer los diversos imaginarios, códigos visuales (formas, colores, materialidad) con las zonas decorativas de estudio, lo cual nos ayudaría a concluir en una fase posterior respecto a los cánones heteronormativos del diseño local. Así también, complementar la conceptualización a través de la fase creativa experimental del proyecto, en conjunto con la integración de la discusión teórica (que se lleva a cabo de manera paralela).

Etapa Final

3. Experimentación, creación y feedbacks

Por último, luego de haber concretado el análisis de los diversos espacios críticos, teóricos y sistemas de exploración que aportan con el desarrollo de la investigación, se considera el inicio de la etapa de experimentación plástica desde la conceptualización e imágenes desde el proceso antecedente. El aparato metodológico se fue dirigiendo en torno al estudio del objeto y sus variables del problema, entregando un importante número de imágenes relativas al contexto del sujeto femenino de la periferia, frente a la materia estructuralista del gusto y las nociones políticas post-estructuralistas del problema. Esta relación entrega características fundamentales de la decoración, ayudando al autor a mantener la relación coherente de la propuesta de diseño en cuanto imagen (motivos que presentaban las piezas de adorno) códigos gráficos, sintaxis y formas, y también al medio oportuno, materialidad y soporte.

Sobre esto, el proceso es complementado por un marco teórico pertinente que entrelaza las prácticas de estudio con los discursos del poder.

Más tarde, el autor en calidad de creador configura el proyecto como conclusión visual personal desde el diseño, en vista de la problemática expuesta acá. La interfaz de diseño se proyectará mediante un producto de diseño que active una crítica hacia la heterosexualidad en los todos los entornos que se desarrolla (periferia, academia, país), esto como fundamento congruente a la finalidad del objetivo de la investigación. Este segmento también incluye las diferentes decisiones de diseño de la ejecución del objeto divergente, dentro de este proceso se engloba la fabricación de diversos prototipos, mutaciones del mismo y feedbacks simultáneos de personas que posean alguna relación con las nociones de diseño, y por supuesto, reacciones desde los sujetos de estudio.

zona 2 ***Antecedentes***

Marco Teórico

Los Estudios Culturales: Introducción

El marco teórico que se presenta a continuación, se desarrolla a partir del campo investigativo conocido como Los Estudios Culturales, cuya corriente investigativa e interdisciplinaria, y en cierto modo un método de análisis, explora las formas de producción de significados dentro de un nivel social o una *unidad de dispositivo*¹, los discursos reguladores y la misma difusión de estos. Esta vinculación adquiere una forma compleja con los diferentes aparatos o instituciones que lo afectan, determinando el organismo de poder que mantiene el orden o represión dentro del esquema social, ya sea el estado, la familia o estructuras sociales históricas, que mantienen las instancias de la dominación social a las estructuras constitutivas del sujeto mismo.² En otras palabras, diremos que estudiaremos la forma en que el entorno social, el dispositivo de la sexualidad, el sexo, la raza, la iglesia o las economías restrictivas afectan y actúan como bisagras frente a las relaciones de poder entre el sujeto y la cultura.

Nombrados por Richard Hoggart en 1964, los estudios culturales plantean los discursos y las problemáticas desde la cultura, no como una práctica aislada o no vinculante, sino como el resultado de la suma de interacciones, cuyo objetivo es definir el estudio de la cultura propia de la sociedad contemporánea como un terreno de análisis conceptualmente reveladora y teóricamente fundada. El concepto de cultura cobijará los significados y las relaciones como *función simbólica* que surgen y se difunden entre las clases y los grupos sociales, como prácticas complejas que son determinadas por los fenómenos propios de la especie humana en el orden del saber y del poder, en el campo de las técnicas políticas de la vida.³

¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.51.

² Ibid., 51.

³ Ibid., 85.

Los focos de desarrollo de estos estudios se dirigen como un espacio crítico frente a los discursos más importantes de las disciplinas del cuerpo y de las regulaciones sociales. En el contexto latinoamericano hallamos entre los principales discursos, el análisis complejo del dispositivo de la sexualidad, así también el sexo, la conciencia de clase, la raza, las dinámicas opresoras del colonialismo y por último como una gran y permanente figura estructurante, la iglesia. Aquellos discursos se analizarán con métodos provenientes de diversos enfoques disciplinarios como las ciencias sociales, la filosofía y humanidades, desarrollando investigaciones con especial énfasis en el lenguaje, las formas de escrituras, imaginarios y los diferentes movimientos subalternos que surgen frente al desarrollo histórico de los discursos hegemónicos. El hilo conductor que determinará la línea del marco teórico serán temas estrictamente relacionados al dispositivo de la sexualidad como punta de origen de los discursos de poder a partir del cuerpo y las regulaciones sociales que lo determinan.

El dispositivo de la sexualidad

En primer lugar, debemos alejarnos de prejuicios respecto a definiciones, y entender el dispositivo de sexualidad como una relación compleja determinada por el desarrollo histórico de la sociedad en occidente, que se remonta a la conformación de la burguesía como estamento que cuidadosamente encierra y oculta (mutismo) dicha sexualidad,⁴ y por otra línea, un occidente cristiano donde la primera técnica para producir verdades del sexo será la figura de la iglesia. Más tarde, en la historia, este dispositivo se enlazará hacia la pedagogía, las relaciones entre adultos y niños, hacia relaciones familiares, hacia la medicina (medicalización) y la psiquiatría (patologización). Entenderemos la sexualidad como un correlato de esa práctica discursiva, lentamente desarrollada como la *scientia sexualis*.

*"Un dispositivo que atraviesa ampliamente la historia puesto que conecta la vieja "orden de confesar" con los métodos de la escucha clínica. Y fue a través de este dispositivo como, a modo de verdad del sexo y sus placeres, pudo aparecer algo como la "sexualidad"."*⁵

Los caracteres fundamentales de la sexualidad no se clasifican bajo una ideología o una representación determinada, si no que corresponden a exigencias funcionales al discurso que debe producir su verdad. Los discursos de poder entorno a la sexualidad se articulan directamente en el cuerpo, en cuerpos funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres,

⁴ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.6.

⁵ Ibid., 41.

lejos de que el cuerpo cuerpo haya sido borrado, se trata de hacerlo aparecer en un análisis donde lo biológico y lo histórico no se sucederían, sino que se ligaría con arreglo a una complejidad creciente conformada al desarrollo de las tecnologías modernas de poder que toman como blanco suyo la vida.⁶ “No hay que describir la sexualidad, como un impulso reacio, extraño por la naturaleza e indócil por necesidad a un poder que, por su lado, se encarna en someterla y a menudo fracasa en su intento de dominarla por completo. Aparecer ella más bien como un punto de pasaje para las relaciones de poder, particularmente denso: entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres y progenitores, educadores y alumnos, padres y laicos, gobierno y población. En las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están más dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias.”⁷

Debido a las líneas en que se desarrolló el dispositivo de la sexualidad desde el siglo XIX, vemos elaborarse la idea de que existe algo más allá de los cuerpos,⁸ los órganos, las localizaciones somáticas, las funciones, los sistemas anatomórficos, las sensaciones, los placeres; algo más y algo diferente, algo dotado de las propiedades intrínsecas y las leyes propias, a estas prácticas, comportamientos, o sus mismas ordenaciones generadas por la práctica de alguna verdad de la sexualidad, será el sexo.⁹ Dentro del proceso de histerización de la mujer, el “sexo” fue definido de tres maneras: como lo que es común al hombre y a la mujer, o como lo que le pertenece por excelencia al hombre y falta por lo tanto a la mujer; o como lo que pertenece por sí solo el cuerpo de la mujer, orientándose por entero a las funciones de reproducción y perturbándolo sin cesar en virtud de los efectos de esas mismas funciones; en esta estrategia, la historia es interpretada como el juego del sexo en tanto que es lo “uno” y lo “otro”, todo y parte, principio y carencia. Esta estrategia de la idea “del sexo” erigida por el dispositivo de la sexualidad junto con “la histeria, el onanismo, el fetichismo y el coito interrumpido, hacer aparecer al sexo como sometido al juego del foto y la parte, del principio y la carencia, de la ausencia y la presencia, del exceso y la deficiencia, de la función y el instinto, de la finalidad y el sentido, de la realidad y el placer. Así se formó poco a poco el armazón de una teoría general del sexo.”¹⁰

⁶ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.90.

⁷ Ibid., 61.

⁸ Ibid., 91.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., 143.

El sexo

Ahora para entender el desarrollo del marco teórico, debemos entender la vinculación del dispositivo de la sexualidad con la idea “de sexo” en torno a tres funciones importantes. Primero, la noción del “sexo” permitió agrupar en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, conductas, sensaciones, placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma *unidad ficticia*,¹¹ pero también de un sentido omnipresente que funciona como significante único y como significado universal dentro de un organismo social. La noción de sexo aseguró el vuelco esencial; permitió invertir la representación de las relaciones del poder con la sexualidad, y hacer que ésta aparezca no en su relación esencial y positiva con el poder, sino como anclada en una instancia específica e irreducible que el poder intenta dominar como puede; por último, la idea “del sexo” permite esquivar lo que hace el “poder” del poder; permite no pensarlo sino como ley y prohibición.¹² El sexo se empleará como un punto ideal vuelto necesario por el dispositivo de la sexualidad y su funcionamiento, jugando el rol práctico enmarcado a una dependencia histórica de la misma.

La sexualidad es un dispositivo que no actúa de manera simétrica en todos los niveles sociales, y que por lo tanto no produce los mismos efectos. La burguesía buscó redefinir la especificidad de la suya frente a la de los otros, trazando una línea divisoria que singularizara y protegiera su cuerpo. Este dispositivo se induce y desplaza logrando efectos de clase de carácter específico, el dispositivo de sexulidad, elaborado en sus formas más complejas y más intensas por y para las clases privilegiadas, se difundió en el cuerpo social entero, afectando a las todas partes pero no de la misma forma,¹³ nunca existió una política sexual unitaria, esto nos lleva a contar con dos tipos de sexualidad, una sexualidad burguesa y sexualidades de clase.

El desplazamiento de esta sexualidad al proletariado hace surgir urgencias económicas entrelazadas y a la vez solventadas en la industria, las cuales debían asegurar pisos fundamentales para su correcto funcionamiento, la necesidad de contar con una mano de obra estable y competente, la obligación de controlar el flujo de la población y de controlar los flujos demográficos, la burguesía debía cuidar la *fuerza de trabajo* y a su vez configurar toda una tecnología de control para mantener bajo vigilancia ese cuerpo y esa sexualidad, el tras-

¹¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.92.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., 72.

paso de las cláusulas represivas de la burguesía tenía como objetivo principal la sujeción del proletariado. Ahora, para que estas técnicas del sexo se hicieran ejecutables, la clase obrera debía contar con un cuerpo y una sexualidad, así como también para que su salud, sexo y reproducción se convirtiesen en un problema, se necesitaron conflictos, particularmente respecto a la ciudad, como la cohabitación, contaminación, epidemias, la prostitución o enfermedades venéreas, estos factores rigurosamente vincularon al estado como un nuevo sujeto participante en la creación de discursos públicos e útiles del sexo. La configuración de este programa de la vida denota una diferenciación social que se afirmará no por la calidad “sexual” del cuerpo, sino por la intensidad de su represión, esto resultará necesariamente en una afirmación del cuerpo, la cual origina el discurso de clase.

La sociedad de la sexualidad emplea mecanismos de poder que se dirigen al cuerpo, a la vida,¹⁴ a lo que la hace proliferar, a lo que refuerza la especie, su vigor, su capacidad de dominar o su aptitud para ser utilizada, a partir de estas metas, la sangre se ejecutará como otra línea esencial dentro de este dispositivo. La noción de “sangre” nos traslada a enfocarnos históricamente en la aristocracia, y su problemática de conservar los privilegios (el poder) que la raza les brindaba, el poder habla a través de la sangre, es por eso que Sade enmarca la *sangre* como un recorrido a lo largo de todo el placer, desde el suplicio hasta el poder absoluto.¹⁵ *La sangre* pasó ser la sostenedora del espesor histórico del tipo de poder político que se ejerce mediante los dispositivos de la sexualidad.¹⁶ De forma moderna, estatal, y de carácter biologizante, el racismo se construye bajo esta lógica, empleando políticas determinantes respecto a la población, la familia, el matrimonio, la educación, de la jerarquización social, de la propiedad, y una secuencia de control permanente a nivel del cuerpo, de sus conductas y su salud, toda esta estrategia debía canalizar la protección sistemática de la pureza de la sangre (linaje), y encaminar a la raza hacia el éxito en los ámbitos “óptimos” de la sobrevivencia y evolución.

Por lo tanto, debemos ampliar el espectro de nuestro análisis, no entendiéndolo como una “retroversión” histórica solamente, sino que es configurado a partir de las técnicas de poder que le son contemporáneas.¹⁷ La raza, la clasificación y segregación de clases, la medicalización

¹⁴ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.88.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., 89.

y psiquiatrización de la sexualidad, la determinación “del sexo”, determinan importantes procesos históricos represivos, controladores, eugenésicos y normalizadores del cuerpo, estas tecnologías serán algunas formas de canalizar el discurso del sexo a través del poder, soportadas con la opresión del orden *jurídico-discursivo*.¹⁸ La construcción del marco teórico está sujeto a los discursos y tecnologías resultantes del dispositivo de la sexualidad, de los cuales se emplean diferentes lenguajes, escrituras e imágenes del cuerpo que se desplazan en función del saber y poder en nuestra sociedad. Los diferentes discursos, en su complejidad, formarán parte de las áreas de estudio y los diferentes campos que soportan los estudios culturales, estos, principalmente enfocados en los movimientos sociales que emergen de los conflictos de la sexualidad.¹⁹ Los discursos feministas, post-feministas y descoloniales serán la terminología para los diferentes métodos analíticos y/o teorías de la práctica de los movimientos insurgentes, buscando estudiar los conflictos y el funcionamiento de los dispositivos sociales complejos, desde una pensamiento vinculador de la sociedad y una cultura. La investigación abordará los diferentes dispositivos, en un sentido divergente, explorando dentro del proceso social, el fenómeno de clausura del saber y el poder, ligado a las macro-estructuras políticas y sociales simultáneas que influyen en el cuerpo, el mundo moderno y la iglesia, ahora la vida ahora como un objeto político.

Desde el siglo pasado, las luchas sociales no han cesado de objetar el sistema general de poder, no con la finalidad ilusa de un retorno de sus derechos que le fueron usurpados, ni en función de un mejor periodo de tiempo o una edad dorada, sino que apelando a la afirmación del “derecho”, el derecho a la vida, al cuerpo, la salud y a la satisfacción de las necesidades, el derecho más allá de las opresiones o “alineaciones”, a encontrar lo que uno es y todo lo que uno puede ser;²⁰ “Ya no se espera más el emperador de los pobres, ni el reino de los últimos días, ni siquiera el restablecimiento de justicias imaginadas como ancestrales; lo que se reivindica y sirve de objetivo, es la vida, entendida como necesidades fundamentales, esencia concreta del hombre, cumplimiento de sus virtualidades, plenitud de lo posible. Poco importa si se trata o no de utopía; tenemos ahí un proceso de lucha muy real; la vida como objeto político fue en cierto modo tomada al pie de la letra y vuelta contra

¹⁷ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.90.

¹⁸ Ibid., 50.

¹⁹ Ibid., 72.

²⁰ Ibid., 87.

el sistema que pretendía controlarla.”²¹ La vida se vuelca a la apuesta de las luchas políticas, generando movimientos y flujos periféricos de personas que buscan esta liberación utópica de los dispositivos que determinan el cuerpo, los estudios culturales los reconocerán como grupos subalternos o subalternidad.²²

La materialidad del cuerpo desplazado

Los grupos subalternos se forman de las relaciones de poder entre quienes lo poseen y quienes no, hablar de subalternidad es hablar de subordinación, en este caso el subalterno sería el subordinado. Consideraremos subalterno a cualquier sujeto subordinado “en términos de clase, raza, sexo, edad o de cualquier otro modo,²³ la subalternidad debe ser analizada desde el acto de negación hacia el discurso de lo soberano, en consecuencia, se debe revelar para la construcción de un cuerpo insurgente.²⁴ Los flujos subalternos desarrollan una “práctica anti-hegemónica” de los discursos en sus espacios exclusivos, la noche, el carnaval, los días de descanso, en los que buscan la intervención negativa frente a conductas reguladoras y ideologías represivas que afectan a su unidad de dispositivo. En América Latina, frente al momento histórico post-dictatorial, con variados procesos de redemocratización y el nuevo orden económico transnacional, surgen estos grupos periféricos como consecuencia de la alineación política neoliberal y economías represoras del cuerpo, buscando derribar los esquemas sociales dominantes mediante la práctica. Esta puesta en acción de los múltiples discursos rebeldes se conocerá como activismo político, el cual pretende conformar un discurso oculto: pretenden atraer maldiciones sobre los dominadores, fantasear con rebelarse, se burlan, expanden ideas y rumores que les permiten superar la aceptación de una situación de desigualdad histórica. Los Estudios culturales tendrán como justificación en la investigación los grupos subalternos como un prisma que se dejan entrecruzar por los diferentes

²¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.86.

²² Ibid., 95,86.

²³ Florencia Mallon, “Promesa y dilema en los estudios subalternos: perspectivas a partir de los estudios latinoamericanos”, en Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani, N° 12, FFyLFCE, Buenos Aires, p. 91.

²⁴ John Beberley, “El subalterno y los límites del saber académico”, en Revista Actual Marx N° 2, Universidad Arcis, Santiago de Chile, p. 2

discursos del poder formadores del sexo, la raza y las clases, que atiende a la territorialización del cuerpo y un proceso de multiculturalidad actual.

Las cuestiones que estarán en juego en tal reformulación de la materialidad de los cuerpos serán las siguientes: la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales; la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; la construcción del "sexo", no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el "yo" hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo; y una vinculación de este proceso de "asumir" un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son "sujetos", pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos.

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales -y en virtud de las cuales- el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional. La formación de un sujeto exige una identificación con el fantasma normativo del "sexo" y esta identificación se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger. Éste es un repudio que crea la valencia de la "abyección" y su condición de espectro amenazador para el sujeto. Por otra parte, la materialización de un sexo dado será esencial para la regulación de las prácticas

identificadoras que procurarán persistentemente que el sujeto rechace la identificación con la abyección del sexo. Y sin embargo, esa abyección rechazada amenazará con exponer las presunciones propias del sujeto sexuado, basadas como el sujeto mismo en un repudio cuyas consecuencias él no puede controlar plenamente. La tarea consistirá en considerar que esta amenaza y este rechazo no son una oposición permanente a las normas sociales condenada al pathos del eterno fracaso, sino más bien un recurso crítico en la lucha por rearticular los términos mismos de la legitimidad simbólica y la inteligibilidad. Finalmente, la movilización de las categorías de sexo dentro del discurso político se caracterizará, de algún modo, por las inestabilidades mismas que tales categorías efectivamente producen y rechazan. Aunque los discursos políticos que movilizan las categorías de identidad tienden a cultivar las identificaciones en favor de un objetivo político, puede ocurrir que la persistencia de la *des-identificación* sea igualmente esencial para la rearticulación de la competencia democrática.²⁵

A lo largo de este capítulo, introducimos al lector a los elementos claves en que se desplaza el dispositivo de sexualidad, esto como un proceso necesario debido a las múltiples comprensiones actuales de ramas feministas, estructuralistas o post-feministas (como en este caso), que atribuyen distintos métodos analíticos para estos campos complejos. En este caso, nos hace más sentido hablar de sexualidad y sexo, que el término “género” en una instancia introductoria, ante un planteamiento transversal y universal de las diversas tecnologías. Además, es importante encontrar el punto de vinculación entre las técnicas de poder dominantes, los efectos que produce en el individuo y como estos se materializan en el cuerpo, sobre esto, como el disidente manifiesta una contrapropuesta por esta misma vía, así poder canalizar nuestra investigación desde este espectro filosófico hacia un campo visual que comprende el diseño gráfico.

Más tarde, podremos ver los efectos de la circulación de los discursos dominantes en la zona de Latinoamérica, debido al carácter del dispositivo de estudio, se emplearán de forma diferente en el contexto, surgiendo otras problemáticas desde el campo visual y performático que contribuyen a la fundamentación teórica de nuestro diagrama de relaciones de diseño.

²⁵ Judith Butler. "Cuerpos que importan", Barcelona, 2008, p. 17-21.

Antecedentes de la cultura cuir

En los siguientes capítulos, nos adentraremos en los precedentes que configuran el espectro de circulación de nuestro problema de diseño, proponiendo una línea de tiempo relativa que marca como uno de los ejes centrales el dispositivo de la sexualidad. El recorrido inicia desde los surgimientos de los diferentes discursos del cuerpo a través de la historia, principalmente movimientos feministas, post-feministas y descoloniales. Esto, con la finalidad de trazar algunos posibles vínculos temporales respecto a lenguajes, escrituras, visualidades e imágenes comunes de las disidencias del sexo, específicamente en Latinoamérica. Así, poder brindar un trampolín teórico para la comprensión del proyecto en su totalidad desde los puntos de vista pertinentes. *Lo queer* será el punto de partida y la clave para el inicio este marco teórico, como el gestador conceptual extranjero de nuestra forma de activismo en estudio, fuerzas de subalternidad que buscan conflictuar el cuerpo del sujeto social, y objetar las verdades hegemónicas del sexo, bajo las proposiciones de lo que se apuesta, el método y el dominio que se explora en las periodizaciones del dispositivo de la sexualidad.¹

En el capítulo introductorio a esta parte de la investigación, complejizamos el sexo y el dispositivo de sexualidad como organismos determinados por la historia y las tecnologías del poder de un contexto específico, dando cuenta del amplio espectro que conciernen estos discursos. Inmediatamente nos surge una problemática de carácter etimológico que debemos aclarar en el siguiente documento, el término de “género”. Frecuentemente vemos esta palabra empleado en las ideas, discursos públicos, hegemónicos y movimientos sociales. Actualmente, el término género ha sido malversado en su significado, empleado como término general de ideas o verdades sobre el sexo, pero debemos determinar que, el término género, surge bajo normas que determinan de forma premeditada la incorporación de ciertos ideales

¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.48.

de feminidad y masculinidad, ideales que casi siempre se relacionan con la idealización del vínculo heterosexual,² *soberano-dominante, hombre-mujer, blanco -negro*. Esta práctica resulta en un ejercicio de repetición que produce la generización y la incorporación de normas, como una práctica obligatoria y una producción forzosa, el “género”, es una asignación que nunca se asumirá completamente de acuerdo con la expectativa. Esta encarnación, es un proceso repetido que podría construirse precisamente como aquello que socava la ambición de un dominio por el sujeto en el lenguaje. (Es por eso, que cuando se cite o hable desde la palabra “género”, desinencialmente entenderemos el sexo bajo una lógica discursiva normalizante.

“En 1947, el pseudo-psiquiatra norteamericano John Money inventa el término “género”, diferenciándolo del tradicional “sexo” para nombrar la pertenencia de un individuo a un grupo culturalmente reconocido como “masculino” o “femenino” y afirma que es posible “modificar el género de cualquier bebé hasta los dieciocho meses”

Beatriz Preciado

Queer

Queer es una palabra de tradición signficante en inglés como “extraño” o “poco usual” y que deriva del alemán, como algo torcido o desviado. Esta expresión gradualmente se fue adoptando como un término global no-formal para referirse a los grupos minoritarios que se desmarcan de forma estética o política de un régimen de género. Posteriormente, grupos de índole artístico, filosófico y literario post-feminista, se adjudican la palabra *queer* para nombrarse. La política de lo *queer*, resulta entonces de la significación misma de lo que es *queer*, una práctica resignificante por la cual se invierte el poder condenatorio de la palabra “*queer*” para sancionar una oposición a los términos de legitimidad sexual. De forma paradójica, el sujeto encasillado como *queer* en el discurso público por interpelaciones homofóbicas de diverso tipo retoma o cita este mismo término como base discursiva para ejercer la oposición.⁴

² Judith Butler. *Queer. Género, performatividad y agencia*, Salta, 2014, p.19.

³ Ibid., 18.

⁴ Ibid., 20.

La teoría *Queer* reconoce sus fundamentos bajo la analítica de Michel Foucault respecto a la centralidad del sexo y el dispositivo de la sexualidad como múltiples relaciones y tecnologías complejas que soportan y hacen verdaderos los discursos del cuerpo. La sexualidad se plantea como un sistema transversal que responde a los discursos de poder históricos y circundantes, logrando integrar procesos históricos en la sociedad, como la histerización del cuerpo femenino, la instrucción del sexo del niño, la regulación de las conductas de procreación y la psiquiatrización de los placeres perversos. El sexo se torna una forma producción dominante, ejerciendo un rol controlador y una modelización de la vida: “en 1868, se inventan las identidades sexuales y su clasificación taxonómica y psicopatológica; Krafft-Ebing elabora una enciclopedia de las identidades sexuales normales y perversas; estas identidades sexuales se vuelven por primera vez objeto de vigilancia y represión jurídica”.⁵ Bajo estas regulaciones y operaciones sistemáticas, lo *queer* penetra la relaciones hegemónicas del sexo, un capitalismo disciplinario, y la formación histórica canónica, como un sitio de oposición colectiva⁶ creadora de fuerza activista.

El activismo feminista *queer* en su aspecto fundamental plantea las identidades sexuales, masculino-femenino, hombre-mujer, como una creación política ficticia que responde a un sistema heterosexual cuya partición del cuerpo no es posible la simetría. Paul B. Preciado, filósofa y activista feminista, plantea la oposición a estos fundamentos disciplinares como *Contra-sexualidad*, reivindicando la comprensión del sexo y el género como cibertecnologías complejas del cuerpo, aboliendo los dictámenes controladores del capitalismo a través del discurso contra-sexual: “La contrasexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas o frías, hermafrodykes...), reforzando el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heteronormado.”⁷

Por otra parte, Judith Butler, filósofa estadounidense y una de las principales fuerzas teóricas de algo que podríamos entender como una teoría *Queer*, sugiere la reformulación de la materialidad de los cuerpos que desentienden el sexo. La tecnología del sexo se analizará, ya no como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos,

⁵ Beatriz Preciado. *Testo Yonqui*, Barcelona, 2008, p.58.

⁶ Judith Butler. “Queer”, p.19.

⁷ Beatriz Preciado. *Testo Yonqui*, 32.

declarando una *re-concepción* del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente, hablando se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo.⁸ En dicho proceso de "asumir el sexo" mediante la identificación, se formará la producción simultánea de un espectro de sujetos abyectos, quedando desplazados o reprimidos bajo una identidad sexual y las políticas propias de la escala social.

El queer, más bien teórico, que originalmente circulaba exclusivamente por Estados Unidos se expandirá de forma exponencial hacia diferentes escalas sociales, culturas, disciplinas y campos creativos. La importancia del lenguaje recaerá en el acto performativo, produciendo nuevas formas de habla que autorizan; la mayor parte de las expresiones performativas, otorgándole un poder vinculante a la acción realizada (la performatividad).⁹ Los nuevos lenguajes, escrituras e imágenes se reconocerán por medio de rasgos inéditos y abyectos, designando aquellas zonas invisibles e inhabitables que incomodan a la sociedad del "género". La forma discursiva en estudio, construye una *contra-respuesta* artística de la *pornografía*, desde la *perturbación* de la descripción de lo femenino provisto de la "república masculina". El término *postponografía* o *post-porno*, interpretará las economías del sexo como un flujo de discursos opresores que expresan, recitan y exageran las normas de compensación de género,¹⁰ los hombres y las mujeres son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción y de reproducción, esta explotación es estructural, donde los beneficios sexuales de estos sujetos heterosuales generan el placer a través de los órganos sexuales reproductivos, instalando el pene como único centro mecánico de producción de impulso sexual. Las nuevas formas de analizar el dispositivo de sexualidad de este movimiento confluirá en las políticas queer, desplazándose a través de los sujetos periféricos hacia los espacios erróneos de la literatura, el arte, el teatro y la performance.

⁸ Judith Butler. "Cuerpos que importan", p. 41.

⁹ Judith Butler. "Queer", p.9.

¹⁰ Judith Butler. "Cuerpos que importan", p. 49.



Performance "Public Cervix Announcement", Leslie Barany (1993).



Annie Sprinkle por Joegh Bullock

Hacia una visibilidad *Queer*

Las nuevas investigaciones de los discursos de la sexualidad serán guiados de forma esencial por los ensayos fundamentales de Michel Foucault, tres tomos que componen “Historia de la Sexualidad”. Un alborotador método de análisis que advierte el sexo como dispositivo para el ejercicio del poder, el control sobre el cuerpo y la sociedad, el sexo en el transcurso de los dos últimos siglos recién se vierte a un terreno en disputa y debate político. El siguiente capítulo, se expondrá a modo de recorrido histórico selectivo de las disidencias del cuerpo, colocando énfasis en las diferentes prácticas discursivas, lenguajes, escrituras e imágenes que surgen desde las políticas queer, resultando en una inevitable conformación de una visibilidad de los cuerpos desobedientes, albergando una estética inusual complementaria al discurso de *lo extraño y torcido*.

El concepto de género aparece en el campo de las ciencias médicas de manera importante a mediados del siglo XX en un intento de explicar el conjunto de práctica anómalas bajo el nombre de “aberraciones sexuales”.¹¹ Por otra parte, las técnicas de poder canalizaron un proceso constante de criminalización del sexo aplicado por el poder público (estado), administrando el sexo de la población mediante las leyes y fuerzas prácticas que vigilan su cumplimiento. “Los estados no se pueblan según la progresión natural de la propagación, sino en razón de su industria, de sus producciones y de las distintas instituciones. Los hombres se multiplican de acuerdo a su suelo, y las ventajas y desventajas que su trabajo les proporciona.”¹² La fertilidad del estado se arraiga a la expansión industrial y capitalista de esta misma, utilizando el sexo como medio de control de las poblaciones para constituir la fuerza de trabajo obrera de sus requerimientos. Por consecuencia, el estado se ocupará de todos los fenómenos específicos pertinentes y las variables propias de la vida, natalidad, morbilidad, duración de la vida, fecundidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y de vivienda.¹³

El complejo recorrido del sexo nos plantea pistas de importantes vínculos con diferentes procesos históricos armados o capitalistas. Primero, la cirugía de lifting facial y otras

¹¹ Josefina Fernández. *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*, Buenos Aires, 2004, p.20.

¹² Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.18.

¹³ *Ibid.*, 17-18.

intervenciones clínicas de carácter estético se convierten por primera vez en técnicas de consumo de masas, principalmente en Estados Unidos y Europa. El artista plástico, Andy Warhol, se fotografía durante la operación de lifting facial, convirtiendo el cuerpo en uno de los objetos pop de la sociedad capital. Así mismo, frente a la amenaza del nazismo por la Segunda Guerra Mundial, las retóricas de una detección de la diferencia racial o religiosa arraigados a los cánones corporales se vuelven atingentes, la “des-circuncisión”, la reconstrucción artificial del prepucio del pene se convierte en una de las operaciones de cirugía más practicada en Estados Unidos en los años posteriores a la guerra.¹⁴ Por último, el uso del plástico encontrará aquí su peak, una carrera contaminante hacia un desarrollo apresurado, mientras que las políticas médicas militares inician un camino para descubrir las raíces de la homosexualidad y la intersexualidad, practicando “curas” para estas “enfermedades” o “desviaciones”, apareciendo por primera vez la lobotomía, las terapias de modificación de conducta y electro-convulsiones.

En el marco de una amplia reformulación de la vida cotidiana y de las sociales después del periodo de guerras, la idea de género facilitó la emergencia de los estudios feministas sobre el dispositivo de la sexualidad, minimizando las diferencias biológicas, y proveerles de una complejización a nivel social y valores culturales dinámicos. En 1958, Rusia, se lleva a cabo la primera faloplastia,¹⁵ marcando este acontecimiento como lo más cercano al cambio “de sexo” de mujer a hombre. Más tarde, en 1973 se retira la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales del DSM (Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales), en 1983, la transexualidad se incluye en la lista de enfermedades mentales.¹⁶ Como rechazo a la medicalización y la psiquiatrización del sexo, el desplazo de los discursos anti hegemónicos del sexo corresponden también a un descentramiento de lo teórico hacia el exterior, la lucha organizada de los homosexuales saldrá a las calles con la consigna de la despatologización de las prácticas sexuales no heterosexuales, ocupando lugar en los movimientos sociales de los 70 y 80s.

Las prácticas feministas inician un desarrollo de la teoría y literatura crítica de los nuevos discursos rebeldes, el arte y la performance se influenciaron del post-porno en la visualidad de la exageración, manifestando la exposición de lo secreto, lo escondido, los placeres alter-

¹⁴ Preciado. Testo Yonqui, 28.

¹⁵ Construcción de un pene a partir de un injerto de la piel o músculos de un brazo.

¹⁶ Ibid.

nativos y la liberación de una identidad sexual. La producción artística ahora se formulará desde la destitución del falo como único agente determinante del placer o falocentrista, la descontextualización del dildo y situaciones de sexualidades alteradas, mujeres con dildos y sujetos con falos prostéticos en zonas no genitales (monstruo).

Por otra parte, el *sadomasoquismo*¹⁷ como formas alternas para la obtención del placer del poder(sexo), será utilizado como complemento estético de las fuerzas des-estructuralistas florecientes. La práctica se configurará por el uso de correas, cortes físicos en el cuerpo y ficciones corpóreas de la materialidad de piel, el látex y el cuero, des-idealizando los cánones físicos del género. La extraña indumentaria coloca en incógnita la identidad del sujeto, y a su vez, emplea de figura material aislante hacia el “mundo exterior”, de propiedades sensibles, estimulantes y delgada que se puede “rajar en cualquier momento”, ideando nuevas formas de pensar el poder a través de la prácticas del sexo.

En 1990, Donna Haraway, publica *Manifiesto of Ciborgs*, ensayo post-feminista que emplea un innovador término para abarcar el sujeto social, *el ciborg*, se comprende como un organismo cibernético, un híbrido entre la máquina y el organismo, una criatura (ficción) de la realidad social determinado por las relaciones vividas, haciendo este punto nuestra construcción política más importante, este término busca liberar de una corporalidad y una sexualidad adjudicada al individuo. Este manifiesto, constituye una fuente inspiradora del más tarde conocido como *ciber-queer*.

El *ciberqueer* asumirá a través de lo artístico la contingencia de la deconstrucción de las identidades sexuales, en una primera instancia, lo hará a través los entornos virtuales (ciberespacio) y el Net-Art.¹⁸ Las formas que frecuentarán a esta nueva producción artística revelarán cierto vínculo a *lo ciberpunk* como una distopía tecnológica combinada a las figuras e imágenes estridentes de placeres y deleites carnales ilustrados por la post-pornografía. Diferentes colectivos, manifiestos y grupos de artistas explotarán esta nueva hibridación artística del cuerpo oprimido, la pseudo-visualidad abyecta romperá las barreras culturales y geográficas,

¹⁷ Según la RAE; Perversión sexual de quien goza causando y recibiendo humillación y dolor. Este concepto proviene de Sadismo y Masoquismo, Sacher-Masoch, se utiliza para referirse a obtención de placer alternativo

¹⁸ Net-Art: El arte de internet (net.art) funciona solo en la red y este misma como temática.

instalándose en el imaginario de los grupos feministas y otros movimientos subalternos. La representación del *ciborg* responderá a la necesidad urgente de estos grupos de exteriorizar los discursos del cuerpo mediante este mismo, que, gradualmente se irá enriqueciendo a nivel visual, surgiendo diferentes formas de construir esta ciber-ficción subversiva. La perforación y modificación de partes del cuerpo con piezas de metal conocida como *bodypiercing* será una de las más populares. Los diversos hitos explicados de forma breve anteriormente aportaron en la conformación de una “visualidad *queer*”, si lo podemos llamar así. Un proceso estético y visual que se desarrolla desde la desidentificación sexual hacia la creación de un individuo sexualmente ambiguo.

A través de la historia del cine, la industria cinematográfica utilizará en varias ocasiones la imagen del personaje “de sexo” ambiguo o indeterminado, creando una importante referencia para las disidencias que estaban apareciendo, que más tarde lo volverán propio al discurso corporal de lo extraño y el horror. A continuación, nombraremos las principales películas y/o personajes de la industria del cine que afectaron de algún modo la visualidad de lo *queer* y/o sus practicantes.

Frankstein, la película (1935), será históricamente una de las primeras películas que aportará imágenes hacia lo *queer*,¹⁹ materializando la teoría del ciborg de Donna Haraway en un monstruo. *El monstruo-maquina*, se libera de las condiciones que otorga el dispositivo de sexualidad, instalando un quiebre visual y conceptual en las normativas de las lógicas del cine, donde mayoritariamente en las producciones, la figura masculina y la femenina se debían completar para encontrar el placer, el *Código Hays* será la regulación de orden jurídica que reglamentará, alrededor de treinta años, las producciones cinematográficas estadounidenses. El *Código Hays* surge en los años 20 en Estados Unidos, concentraba una serie de regulaciones y reglas restrictivas al contenido del cine de ese país, frente a temas de índole eclesástico, la moralidad y el sexo, quedando explícitamente declarado que las perversiones sexuales y toda alusión a esta, quedará prohibida. Más tarde, la censura se expandirá a otros campos del arte. Bajo esta regulación, el cine se hace a un lado, tratando metafóricamente y de manera sutil la zona erótica de lo homosexual, abriendo paso a un repertorio de espectro tímido del sexo “perverso” según las políticas hegemónicas, *Drácula* y sus sucesiones serán los principales films que lo explotarán. La propuesta se entregará adherido a un imaginario

¹⁹ Harry M. Benshoff. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, 1997, p.95.

gótico, que anhela el deseo entre hombres de apariencia “femenina”, aplicando el recurso del uso excesivo de maquillaje en el rostro y la sangre otra vez como factor fundamental en las ordenaciones del sexo, la metáfora del deseo de beber sangre como un ejercicio erótico.²⁰

Ambas ficciones cinematográficas en conjunto con *lo gótico* construirán el monstruo de la homosexualidad, gestando más adelante un género cinematográfico que se denominará como *queer horror*, sub-género que contendrá un protagonista necesariamente homosexual, el cual mostrará sus comportamientos y problemáticas de forma figurada, esto para evadir los *Códigos Hays* y la crítica de parte de los poderes reguladores contemporáneos a ese periodo. Entre estas creaciones encontramos a *La Novia de Frankenstein* (1935) de James Whale o *La Hija de Drácula* (1936) de Lambert Hillyer.

El término *queer* empieza a tomar impulso en la década de los 90s en las marchas nacionales y locales que surgían (no tan solo de índole LGBT),²¹ exigiendo la *liberación utópica* del cuerpo de las coacciones del sistema sexo-género, oponiéndose de manera radical a los pensamientos heteronormados existentes. Las marchas, también, como resultado de los diferentes influencias artísticas mencionadas, reconocen entre sus practicantes prototipos de ciborgs, personas de corporeos de látex y cuero, adornados de piercings y tatuajes, las imágenes del sadomasoquismo como formas subversivas del placer y una alternativa radical a la histórica forma de sexo por penetración falocentrista. Dicha estética, importará para encontrar una vinculación certera y divergente hacia los principales formas del dispositivo de la sexualidad que Michel Foucault al igual que Judith Butler analizan en sus ensayos y publicaciones.

A lo largo de este breve recorrido, instalando *lo queer* como eje central, podemos ver que los discursos del cuerpo son los argumentos principales del activismo, fuimos recogiendo acontecimientos históricos que se podrían ligar a una conformación de cierta visualidad de la disidencia sexual extranjera. El objetivo de construir la línea temporal del dispositivo de la sexualidad es mapear el sexo a través de las distintas manifestaciones sociales, teorías, movimientos artísticos que permiten el fundamento teórico de la investigación y el proyecto, es fundamental la contextualización en un nivel avanzado para el correcto análisis y comprensión de la siguiente forma de realizar activismo que presentaremos, ya más en un contexto cercano, Latinoamérica. Aunque debemos comprender el dispositivo de la sexua-

²⁰ Benshoff. "Monsters in the Closet", p.98.

²¹ Susana López Penedo. *El laberinto queer*, La identidad en tiempos de neoliberalismo, Barcelona, 2008, p. 275.

lidad no solo como un espejo histórico de las determinaciones del sexo de cada sociedad, si no también pensarlo a partir de las técnicas de poder sincrónicas, entenderemos varios precedentes y correspondencias en cuanto a lenguajes, prácticas e imágenes del activismo de los movimientos extranjeros *queers* con los grupos subalternos locales, grupos que practicarán su activismo a través de *lo cuir*.

Disidencias del sur, activismo y la cultura cuir

Las teorías queers prontamente se posicionarán como un análisis crítico del cómo pensar la sexualidad en el ámbito social contemporáneo, lo que más tarde, a partir del enérgico desplante que logró en los países sedes de la producción de conocimiento hegemónico, principalmente Estados Unidos, se expandirán y adquirirán una gran popularidad en el resto de los continentes. En el caso de Latinoamérica, las disidencias sexuales se configurarán en los márgenes críticos de la cultura y la política inscritos en períodos simultáneos de transición y post-dictaduras, figurado en una primera instancia por *lo gay* y *lo lésbico*.

En Chile, a comienzos del 1990, aún se discutían muchas perspectivas que figuraron más tarde como contradicciones teóricas y políticas de la sexualidad, enfocado mayormente en las nociones de representación de los movimientos homosexuales y lésbicos adheridos a una subjetividad capitalista y una mercantilización de *lo gay*.¹ La activación del debate del sexo en nuestro país se fija de forma sutil y a veces errática respecto a los conflictos del cuerpo, apelando principalmente hacia un discurso público multicultural de una integración por el estado. Bajo esta dinámica conoceremos los primeros movimientos de “minorías sexuales”, que en la mayoría de los casos convergen en la capital. La historia no será muy distinta en los países vecinos, adjudicándose el principio de la lucha por la igualdad de derechos a través de la demanda pública, principalmente marchas y apelaciones mediáticas, luego de un proceso violento de dictaduras militares que arraigaron fundamentalmente un sistema económico asimétrico, facilitando el ingreso del capitalismo acechante de esa época, y con esto las repercusiones sociales y políticas que fijarán directamente el cuerpo en regulaciones basadas en la producción.

¹ Gustavo Bruzzone (editor fundador), “Revista (versión digital) Ramona: Edición 99; Bordes improprios de la política, Felipe Rivas San Martín”, consultado el 22 de Julio de 2016. <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona99.pdf>, p.47

En consecuencia, la trama histórica nacional vertirá un desarrollo complejo del control de la sexualidad, iniciada en una primera instancia por el régimen de Carlos Ibanez del Campo en la mitad del siglo XX a través de la Ley de Estados Antisociales.² Las políticas públicas de *lo homosexual* se producirán principalmente por técnicas de poder que tienen que ver con el control de las enfermedades (VIH-SIDA) y la camuflada regulación de los cuerpos por instituciones estatales (organizaciones y programas de integración), apoyado por la imposibilidad ficticia de generar cambios reales legales sustantivos debido a la constitución militar.³ Por otra parte, la naciente ola de movimientos sociales gozaban de una energía vital que llegaban con ímpetu y fortaleza al nuevo y frágil escenario democrático,⁴ en 1980 se marca una época de formaciones de múltiples organismos feministas y de mujeres contra la dictadura bajo la primicia del feminismo inglés de 1970 “Lo personal es político”, surgiendo colectivos disidentes como el “Colectivo de Arte Homosexual”, formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, Las Yeguas del Apocalipsis. Estas acciones por primera vez, y distante a la primeras consignas mercantilistas de lo homosexual, ponían el cuerpo marica y popular en la escena cultural y política de esos años.

La llegada de los postulados feministas extranjeros objetaban los modelos económicos y sociales que determinaban el cuerpo-territorio político, aportando hacia una complejización del pensamiento crítico en torno al sexo en el cono-sur, otorgando una densidad interpretativa y analítica a la situación de subordinación de la mujer en el uso de conceptos como patriarcado, falogocentrismo, la noción de género y heteronormatividad, convierto así el sexo en un engranaje fundamental para la comprensión de los fenómenos simultáneos del poder, este sería un primer acercamiento a las políticas post-feministas y queers, el discurso de lo homosexual sufrirá una adaptación y complejización, ahora, abarcando una gama de políticas del ámbito local hacia la densificación y la desmitificación de las ideas de género, a que más tarde se le sumarán las emergencias y conflictos locales latentes que el queer no prestaba atención hasta ese entonces, la descolonización y la conciencia de clase. Progresivamente, la escritura Nelly Richard, las influencias de Judith Butler, Donna Haraway y más adelante, la visita de Beatriz Preciado en el 2004 a nuestro país, llegarán a consolidar los discursos feministas que las disidencias del sur llevaban instalando hace algunos años.⁵

² Juan Pablo Sutherland. Ficciones políticas del cuerpo, Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer, Santiago de Chile, 2016, p.28.

³ Bruzzone, "Ramona 99", p.47.

⁴ Sutherland, "Ficciones políticas del cuerpo", p.14.

⁵ Ibid., 17.

La problemática que surgirá, a raíz de la asimilación de las corrientes feministas extranjeras recaerá sobre la aplicación de los discursos del sexo bajo el contexto geo-político que lo determina, “*Lo queer* debe pensarse como contextual y político, por lo que se debe respetar la importancia fonética angloparlante, ya que la indeterminación gramatical de lo queer en castellano, determina la imposibilidad de referirse en particular específico”⁶. La disidencia sexual de Chile y Latinoamérica, se verá enfrentada a factores, a veces, ajenos al primer mundo, la cuestión de clases, la pobreza y el racismo, serán los más importantes. Por lo tanto, algunos autores como Sayak Valencia, propusieron el término *cuir*, como una palabra y acto performativo que aplica a las formas locales que determinan la producción del activismo, logrando acercarse de manera más fiel a los discursos e imagen de los cuerpos periféricos del sur.

Los cuerpos fragmentarios retratan una disidencia sexual atravesada por distintos tipos de marginación y exclusión de clase-raza históricamente presentes en las periferias de la ciudad, zonas rurales, *neo-cités*, barrios pobres o de inmigrantes en la escena local, integrando una carencia de recursos importante y un déficit en el acceso a la educación y salud. El cuerpo en disputa devela una realidad latinoamericana en dirección hacia un desarrollo mercantilista e industrial por sobre un desarrollo social real, en donde, la diferencia racial (mestizaje) y económica personificará una segregación evidente de un país colonialista e intrínsecamente capitalista, donde la imagen del blanco (lo civilizado, la evolución exitosa) y el negro se ordenarán de forma asimétrica en el territorio, aplicando las tecnologías del sexo sujetas a la administración del sexo y la vida en un orden jurídico desigual conforme al poder.

Los primeros acercamientos a una conciencia de marginalidad disidente al dispositivo histórico de la sexualidad (que integra nociones de clase y raza) coinciden con las raíces queers extranjeras, encontrando lugar en los personajes e imágenes periféricas del campo de las artes y esencialmente en la literatura. “La literatura latinoamericana a través de la narrativa (novela) y el ensayo, se devela la doble moral de sociedades machistas que han aceptado la convivencia diaria a distintas formas de homosexualidad sin renunciar a distintas formas de acoso, violencia y escarnio”⁷. A fines del siglo XX, encontramos literatura de una gran

⁶ Mtra. Gabriela González Ortuño, Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías. Consultado en 18 de junio de 2016, http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf

⁷ Ibid.

reflexión crítica a los estándares heterosexuales o patriarcales de orden moderno, liberal y capitalista, en donde la disidencia sexual ha sido referenciada y contada a través de diversos autores, entre ellos Manuel Puig, Néstor Perlongher, Pedro Lemebel, José Donoso y Reinaldo Arenas, desarrollando, a veces inconscientemente, los escenarios en donde *lo cuir* acontece, lo que nos permite identificar algunas prácticas (formas) e imágenes propias del activismo de barrio. El disidente de la periferia explotará una práctica política de las figuras fragmentarias de la loca de barrio, el travesti negro, el maricón mapuche como cuerpo-político y resistencia hacia los estándares opresores del sexo, la figura defectuosa de la burguesía homosexual como imitación aspiracional *yanqui* y mercantilizada, y los dictámenes heterosexuales y controladores de la burguesía, la iglesia y un estado que históricamente los desprotege.

Las economías precarias de los cuerpos disidentes determinarán consecuentemente el activismo y la producción de este mismo, configurándose como un acto reflejo del ejercicio de los discursos del poder explícitos en los márgenes y poblaciones de la ciudad. Bajo esta lógica, el disidente frente a la situación social que se encuentra volcará la forma de producción en un acto performativo⁸ subversivo a la negación del impedimento económico, transformando la carencia de recursos en la misma interpelación discursiva, además de la dimensión de la sexualidad y racial que se quiere interpelar, estableciendo un lenguaje doblemente activista. La práctica marginal se elaborará políticamente desde las posibilidades de lo reciclado reciclado, de segunda mano, de bajo costo o alternativo, como haciendo hincapié a la segregación y a la pobreza de donde este se encuentra. La marca de la loca, el travestismo, el exotismo, la exageración barroca del vestir, peinar y hablar, serán las características que establecerán una visualidad performativa y melancólica de lo heterosexual mediante el exceso logrado por el *pastiche*. El método político de producción de piezas activistas comprenderá todo el espectro práctico y plástico de la disidencia marginal, la fabricación de trajes, indumentaria, gráficas, performances, publicaciones, acciones públicas, obras de teatro u otro material complementario al ejercicio político de resistencia de los cuerpos sexuados, esta forma de realizar activismo comprenderá la noción de *lo cuir*.

Lo cuir, similar a la apropiación política que acontece con la palabra *queer*, resignifica y crea una vinculación mediante la performatividad de las propiedades del déficit económico, educacional y de la ausencia de poder que posee la clase pobre, obrera y marginal latinoamericana. El método emplea el doble propósito de concretar la fabricación del dispositivo

⁸ Judith Butler. "Queer", p.11-13.

activista, y simultáneamente, plasma el discurso exagerado de las políticas subalternas del sur en dicha forma, transformando cada pieza o acción en un aparato complejo frente a los discursos del poder. La periferia política entenderá *lo cuir* como una herramienta práctica y discursiva para la producción de lenguajes, escrituras e imágenes anti-hegemónicas, cual underground desobediente reformula el cuerpo de las concepciones reguladoras y normalizadoras de este mismo, del sexo y la vida.

Desde las primeras manifestaciones y performances "colizas"⁹ de nuestro país, la disidencia ha utilizado la asociación de lo material o la imagen como complemento a la práctica performativa, diversos acontecimientos, fotografías y performances conocidas se inscriben desde el vínculo de la extrema pobreza y el activismo crítico al canon estético predominante de los cuerpos. Las Yeguas del Apocalipsis, figuran como uno de los colectivos underground importantes en el uso de la indumentaria y el elemento complementario visual (videos, gráficas, carteles, instalaciones) en su activismo, siendo de naturaleza auto-gestionada y precaria, entre estas mencionaremos las performances *La Conquista de América* (1989), *La última cena* y el video de *Casa particular* (1989), *Tiananmen* (1989). Más tarde, Pedro Lemebel seguirá por su parte explotando la dinámica de activismo desde la figura del *cola pobre* y la forma que está sujeto a producirlo, instalando imágenes tanto como en el campo de la literatura, entre ellos *Tengo miedo torero* (2001), *Adiós Mariquita linda* (2004), y las acciones públicas, actualmente reconocidas en la disidencia local y extranjera, Pedro Lemebel en la marcha Gay Pride en New York con el mensaje *Chile Returns AIDS* (1994), y la performance de la *Virgen del Carmen Bella Flor* (2008) figuran entre estas. La travesti y disidente Claudia Rodríguez en conjunto con Víctor Hugo Robles (El Ché de los Gays), Giuseppe Campuzano, activista y artista plástico peruano, y en algún modo, Hija de Perra, serán también algunos activistas renombrados que aportarán a un mapeo local e histórico de los 90 y 2000s en la disidencia homosexual pobre que utilizará su condición del cuerpo como territorio en conflicto y determinante en la elaboración de la práctica activista.

En sus atrevidas fricciones y fugas de la norma, las diferentes experiencias poético-políticas de parte de la disidencia trastornan los métodos de acción, investigación y producción del saber en un continente marcado por su herencia colonial, sus procesos de modernidad interrumpida y sus recientes (e intensos) períodos de represión dictatorial, violencia política y las economías que replican la asimetría, configurando un proceso de alteración, invirtiendo

⁹ Término denostativo que se utiliza para referirse a los homosexuales de barrio

lo moral, y transgrediendo los imaginarios sagrados de la sociedad contemporánea mediante la forma precaria como discurso, *lo cuir*.

El acto performativo del "travestimiento de barrio" será la figura característica que establecerán una visualidad performativa y *melancólica* de lo heterosexual mediante el exceso logrado por el falseo de la imagen dominante. La forma de producción del activismo, pese a la carencia de recursos, se elaborará políticamente desde elementos reciclados, de segunda mano, de bajo costo o alternativos, como acto performativo referencial de la segregación y del contexto precario donde se posiciona el activista. El método político de la producción de piezas activistas se reconoce en todo el espectro práctico y plástico de la disidencia marginal, la fabricación de trajes, indumentaria, gráficas, performances, publicaciones, acciones públicas, obras de teatro u otro material complementario que aporte al ejercicio político de resistencia de los cuerpos sexuados, esta manera performativa comprenderá el espectro de *lo cuir*. *Del contexto emerge lo cuir*.

Lo cuir, imagen y cuerpo.

“El cuerpo, entonces como lo extraño. Lugar de residencia de lo más íntimo, de aquello que se oculta a la vista, y, al mismo tiempo, superficie en que reposan las miradas, espacio en que nos sentimos expuestos.”

Alejandra Castillo.

Bajo el discurso crítico de las disidencias sexuales del sur en el campo performático y visual de *lo cuir*, el cuerpo adquiere un rol esencial dentro de las acciones activistas, el aparato complejo se dispone como una imagen en contraposición del relato heterosexual dominante que establece la categoría social del individuo a través del sexo. En la relación contextual de dominación frente a la imagen de lo biológico, la heteronorma restringe a la mujer como un complemento del hombre “debido a la naturaleza de su cuerpo”, y determina su desplazamiento en la unidad social como el rol de la “madre”, y el hombre como el único

género que posee el factor dominante en la vinculación binaria.¹⁰ La forma activista del sur se desplaza en la posición de perturbar dichas construcciones, entendiendo el cuerpo desde la imagen, cuyo dispositivo de orden, jerarquías y exclusión, un lugar de escritura, como lugar de alteración y un fallo al dispositivo de la voz. Esta imagen pensativa, pone en cercanía dos regímenes de expresión, lo visible de la imagen y su alteración, en donde habrá dos modos posibles de mutarla: la desidentificación y lo anónimo, esta subversión revocará el orden de estas jerarquías del régimen representativo, de lo femenino, lo maternal y de lo que entenderemos por cuerpo. “Lo propio de la imagen es la indeterminación. Las imágenes enlazan y desvinculan lo visible y su significación, palabra y efecto produciendo sentidos pero, a su vez, desviándolos.”¹¹ Dicho activismo buscará dar cuenta de un *cuerpo abyecto*, interponiéndose a la matriz sexual que conformaba su unidad e identidad,¹² llevándolo hacia una metamorfosis entre el signo femenino y masculino, generando imágenes que pondrán en evidencia el artificio de las construcciones de identidades y género, a través de la máscara, maquillaje y adorno.

Esto último lo entenderemos bajo el concepto de indumentaria, cuya palabra busca encontrar un sentido amplio de la acción de cubrir el cuerpo, comprendiendo el vestir hacia la vestimenta, peluca, zapatos y accesorios, en donde *lo cuir* a través de un cuerpo travestido adoptará esta herramienta en el espacio público, buscando desafiar la representación del cuerpo, alterando sus contornos y transformando los límites que le son impuestos por la mirada patriarcal, mediante un cuerpo transexual con marcas difusas de distinción de género, con una estética horrorosa y extravagante que tendrá el fin de incomodar lo normado. Estos cuerpos travestidos y en metamorfosis, asumiendo las marcas que dejó la colonialidad y la religiosidad, intentarán gestar piezas de vestir extrañas y colmadas de información visual, inscritas sobre un pensamiento rebelde hacia la heteronorma desde la marginalidad y la escasez de recursos, características propias de la disidencia sexual latinoamericana, que de forma simultánea resistirá a un sistema de moda que reproduce las bases de un sistema binario.

La cultura cuir y el sistema de moda

La semiología de Roland Barthes constituye un análisis de los diferentes signos del cuerpo

¹⁰ Monique Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, 2006, p.26-27.

¹¹ Alejandra Castillo. *Imagen, Cuerpo*. Buenos Aires, 2015, p.59.

¹² Castillo, *Ars Disyecta*, 118.

y del aparato social en constante dinamismo, proponiendo la importancia del lenguaje sobre este. Estos lenguajes diversos, que podrían establecerse como discursos, se ensamblan unos con otros, se interpretan, soportan, esfuerzan, auto-engendran y engendran otros. La lingüística engendra la semiología y la lingüística estructural, la lingüística estructural engendra el estructuralismo, el cual engendra el “Inconsciente estructural de Lacan”. El conjunto de estos discursos levanta una confusa cortina de humo para los oprimidos, que les hace ver perder de vista, la causa material de su opresión y los asume en una suerte de vacío a-histórico. Dentro de esta experiencia analítica hay un oprimido, dominado frente a un cruel contrato que obliga al ser humano a hacer ostentación de su miseria ante el opresor que es directamente responsable de ella, y que lo interpreta reduciéndolo a meras figuras de discurso. Sin embargo, frente a la necesidad de comunicar lo que este contrato implica, la consigna de ser curado o ser un “experimento” y la toma de conciencia del estado de las cosas en general (no es que uno esté enfermo o necesite cura, es que uno tiene un enemigo) provoca generalmente por parte de los oprimidos una ruptura del contrato psicoanalítico.

Los discursos que oprimen muy en particular a las lesbianas, mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad. Estos discursos heteronormativos oprimen en la medida aquella que lo pone en cuestión es enseguida considerado como “primario”. El rechazo de la interpretación totalizadora del psicoanálisis nos lleva a decir que no se tiene en consideración la dimensión simbólica. “Estos discursos nos niegan todo posibilidad de crear nuestras propias categorías. Su acción sobre nosotras es feroz, su tiranía sobre nuestras físicas y mentales es incesante”.¹² Cuando se recubre con el término generalizador de “ideología” todos los discursos del grupo dominante, se relegan estos discursos al mundo de las Ideas Irreales.¹³ Se desatiende la violencia material (física) que realizan directamente sobre los oprimidos, violencia que se efectúa tanto por medio de los discursos abstractos y “científicos” como por medio de los medios de comunicación de masas. La opresión material de los individuos de los discursos, a través de la pornografía y otros sistemas acordes al modelo binario, como la moda.

Debemos comprender el término moda como un sistema cultural, social y económico. Este fenómeno será direccionado por un poder hegemónico particular dentro de un contexto geopolítico, que normará e influenciará la manera de vestir en el tiempo a la sociedad,

¹² Wittig. "El pensamiento heterosexual", p.46.

¹³ Ibid., 49.

mecanismo que regula las elecciones de las personas al momento en el hábito repetitivo de cubrir el cuerpo, identificando a una categoría de individuos por medio del traje. El filósofo y semiólogo Roland Barthes, en su ensayo *El Sistema de moda*, describe la moda como un sistema semiótico bajo la dirección de un grupo de personas que velan por la mutación de ese concepto. Este grupo denominado fashion-group será el encargado de proponer “lo que está de moda” en un periodo determinado del año, mes o época, estableciendo una relación directa con el sistema económico de turno.

Esta tecnología localiza los límites de la vestimenta mediante los términos de lo permitido, lo obsoleto y lo actual, así como también, las políticas de la imagen (cómo se debe ver) de un hombre y una mujer, lo femenino y lo masculino, definiendo la construcción de la categoría del sexo mediante lo visual.¹³ La moda establecerá el código de vestimenta disciplinar capital, estableciendo la identificación del género por medio del vestido, donde además generará la división por edades, jerarquías sociales y condiciones laborales. Por otra parte, la indumentaria, será el nombre genérico hacia el objeto concreto que exhibe el sistema de moda, entendiéndose como el conjunto de prendas de vestir y adorno (término clave de la interfaz actual del problema de diseño) que cubren el cuerpo de una persona, ya sean pantalones, gorros, ropa interior, zapatos o capas. La disidencia sexual y de clase, en su condición de sujeto oprimido, rechazará al “orden simbólico” de los discursos y la situación histórica de dominación relativa al sexo.

Las imágenes constituyen un discursos a través de los signos, en la pornografía se define la demonización de la mujer por sobre la “república masculina”,¹⁴ y la indumentaria define la relación binaria a través de la represión material. Debido a esto, la disidencia local se desplaza en los desbordes de este sistema semiológico en una crítica hacia la dominación de género a través de la moda en el espectro político y visual de lo cuir. Esta forma de cubrir el cuerpo mantendrá una estética marginal ante los fundamentos ideológicos propios de la localidad del sur, pudiéndose identificar rasgos de imaginarios latinoamericanos alterados que conformarán una pieza activista. Esto además se podría traducir en una relación vinculante desde la imagen con el aparato complejo del adorno de la periferia que estudiamos en esta investigación.

¹⁴ Roland Barthes, *El sistema de moda y otros escritos* Paidós Comunicación 135, Barcelona, 2003, p. 25-26.

¹⁵ Wittig, "El pensamiento heterosexual", p.49.

Lo cuir y los imaginarios latinoamericanos

Los trabajos encaminados a descubrir y crear historia queer para hacerla más visible han animado muchas discusiones que exploran las relaciones entre la orientación sexual y la creación y producción culturales. Esto es un campo ideal de experimentación y puesta en práctica de sus planteamientos teóricos, a través de la reinterpretación de los personajes de culto para la sociedad heterosexual. La iconografía del culto queer se basa en gran medida en la atracción particular que ejercen a nivel individual y colectivo, el imaginario queer responde a determinadas expresiones de la cultura pop en diferentes periodos de la historia.¹ Llevando a cabo un proceso de generar figuras de culto irreverentes (oscuros objetos de admiración, identificación y deseo) que surgen en gran medida partir de sentimientos de alienación” que alterar los objetos sacros de cada contexto local, puede ser a través de su religión, sus costumbres, autoridades o personajes históricos.² A partir de los temas que abordamos en torno a la indumentaria, iniciaremos un análisis de los imaginarios latinoamericanos que mediante lo cuir son falseados y alterados, explorando los orígenes y la historia de las imágenes locales populares, para luego en un proceso posterior establecer conexiones visuales y discursivas con la disidencia de sexo y clase, y también con el objeto de decoración doméstica. Enfocaremos nuestra mirada hacia la presencia de objetos de diseño heterosexual en la elaboración de estas piezas de vestir, poniendo especial atención a los códigos visuales y los determinantes sensitivos pertinentes al diseño. Así como también haremos un recorrido por los diferentes hitos fundacionales de la historia de la disidencia sexual en Latinoamérica que, en conjunto a lo anterior, nos permitirán hacer sintaxis sobre el escenario actual del diseño a nivel local.

¹ Susana López Penedo. El laberinto queer, La identidad en tiempos de neoliberalismo, Barcelona, 2008, p.204.

² Ibid., 225.

Lo religioso

El proceso de colonización de Latinoamérica por parte de España se sumerge bajo una lógica de pensamiento heterosexual de la división salvaje/civilizado, cuya sociedad se funda sobre la necesidad del otro/diferente en todos los niveles, buscando por parte de los hombres o blancos (individuos “iguales”) sentar al otro como diferente, teniendo la necesidad de dominar sobre este.³ En efecto, la colonia trae consigo una forma de control de masas certera para estas nuevas tierras, asegurando así una táctica de aculturación camuflada a través de las creencias y lo divino. Es por eso, que el organismo eclesiástico será un pilar trascendental y una de las figuras encargadas de ejercer el poder disciplinar hacia los “salvajes” bajo la consigna de la verdad, la luz y la civilización.

El poder eclesiástico a través de su historia y esta no siendo una excepción, se ha conformado como un centro de control para el cuerpo, castigando toda forma de placer relativas a éste y aportando así a la construcción del concepto de pornografía, haciéndolo un dispositivo oculto y por consiguiente tentador para sus devotos. La iglesia delimitará el rol del hombre por sobre la mujer bajo el sistema social y sus subconjuntos (como la familia), decidiendo así lo permitido y lo prohibido para cada género, cuyo modelo se fortalecerá con el tiempo acoplándose a un sistema capitalista. Finalmente mencionamos el hito que marca el acto inicial colonizador del sexo para América del Sur, comprendiendo el proceso violento de vestir al salvaje “salvándolo de su desnudez”, estado que constituye una situación de pecado para la iglesia.⁴

Ahora, dentro del marco ético impuesto por lo religioso, se levantarán consigo una serie de imágenes sagradas que completarán este “inédito” sistema de dominación, ejerciendo un papel disciplinar protector y a modo de ejemplo para el orden de esta nueva sociedad, en donde lo conformarán principalmente la figura de la virgen, los santos y la pasión de cristo, a esto llamaremos *imaginería católica*.

La imaginería religiosa, principalmente católica, de forma sigilosa y a través de la construcción visual de la santería, establecerán figuras ejemplares para el hombre y la mujer, diseñando un discurso semiótico de estas estructuras materiales, que encarnarán al hombre sin pecado,

³ Wittig, "El pensamiento heterosexual", p.53.

⁴ Jaime Collyer, Pecar como Dios manda, Historia sexual de los chilenos, Santiago de Chile, 2010, p.17-18, 107.

Jesucristo o sus discípulos, y la mujer del camino correcto, inmaculada y un complemento del hombre, dando paso al *imaginario mariano*. Entenderemos esta imaginería como la construcción de una serie de *dogmas-imágenes* para una sociedad colonial, siendo discursos opresores materiales en base al “ejemplo”, como prototipos de control del cuerpo, la culpa y la penitencia. Así también, determinando la mujer como figura maternal y su labor dentro de la familia, ubicando al hombre en una posición superior entre las categorías sexuales, como portador de la “luz” dentro de la estructura social.⁵

Como efecto a lo planteado, la disidencia sexual través de lo cuir a modo de resistencia materializará el *drag* o *drag you*⁶ mediante una imagen alterada de los emblemas influyentes del mundo católico. Imitarán principalmente a dos formas dogmáticas, una de ellas evocará a la figura del ángel, alterando su naturaleza dual como figura asexual, exento de placeres sexuales y por lo tanto libre de pecado. Y por otra parte, harán el drag de la virgen, como madre de dios y el *cuero-vasija* contenedor de la luz de lo masculino “dios”. Dicha acción política tendrá la finalidad de ejercer un discurso de resistencia hacia una hetero-norma disciplinar promulgada a través de del organismo colonial masivo, la religión, cuya herramienta de dominación y control se ha interiorizado en primera instancia de manera violenta en Latinoamérica, pero que actualmente se ha depositado en la médula central de la realidad latinoamericana de forma cotidiana, ligada a las costumbres y del *folklor* local, adquiriendo una sensación de pertenencia para la sociedad, que aportan modos de vida desiguales para la convivencia de los organismos “sexuados” que se comprenderán como normales, la condición de la mujer en el ámbito social, laboral, cívico, sentimental, así como también la valoración del hombre, como eje primordial en la estructura social. Se entenderá como habitual y no se cuestionará sus orígenes, que la iglesia y la colonia tienen mucho que aportar.

La Virgen Venérea

La primera imagen dentro de lo religioso que tendrá una importante carga simbólica dentro de la alteración de *lo cuir*, es la figura divina representativa de la construcción social de la mujer, la Virgen María representará una de las imágenes más influyentes dentro de la

⁵ Castillo, *Imagen, Cuerpo*, 24-25.

⁶ Proceso que comprende el vestir o travestir a otro individuo

⁷ Castillo, *Imagen, Cuerpo*, 24.



FIG.1 Giuseppe Campuzano, Aparición (2007).

iglesia, presentándose como un estandarte divino para el colonizador y posteriormente para el colonizado, que se arraiga al imaginario local de los países de Latinoamérica con ciertos matices en su apariencia.

Esta figura encarnará la figuración disciplinar y de control para el cuerpo de las mujeres⁸, su naturaleza como el contenedor corpóreo sagrado de la luz(dios)⁹ en su interior, siendo acto reflejo y concordante con las doctrinas eclesiásticas, donde los hombres serán portadores de la luz, la razón, dentro de una lógica ocular-centrista y las mujeres serán las portadoras del cuerpo, cual vasijas, contendrán lo que no generará, siendo su útero parte fundamental que las definirá como tal. La feminidad de la Virgen María es consolidada a diario por un proceso de citación teológico que confiere coherencia humana a María, un símbolo humanoide. De hecho, la mariología crea una historia de género a partir de un artefacto; una supuesta mujer que no tiene una actividad sexual reconocible es convertida en un código sexual. Este es el caso de género sin sexualidad, y el núcleo del repetitivo sermón sobre la virginidad, porque no hay otra presunta biografía, como en el caso de Jesús, en apoyo al mito cristiano, es entonces un método de control del cuerpo por parte de la iglesia a través de esta imagen hacia la mujer.¹⁰

La disidencia intentará visibilizar los modos en que la religiosidad mariana normaliza el cuerpo masculino y femenino, exteriorizando un *cuerpo-colonizado* “científicamente” confeccionado para procrear (concepción maternal) como parte de un proceso primordial para este individuo sexuado. Y una resistencia hacia la concepción de complemento “que cobija al género masculino en sus brazos y la conservación de la virginidad como ítem relevante”¹¹ como único camino alejado de lo incorrecto. Esto lo dejará entrever mediante el discurso material (físico) que se levanta en torno a esta imagen, exhibiendo una crítica a través de la alteración de las categorías sexuales de la población latinoamericana.

En la historia de la disidencia del sur, en varias ocasiones se ha travestido a la Virgen María como acto performativo hacia una des-colonización del sexo, marcando hitos de agitación

⁸ Marcella Althaus-Reid. *La teología indecente; Perversiones teológicas en sexo, género y política*. Barcelona, 2005, p. 70.

⁹ Castillo. *Imagen, Cuerpo*, 24.

¹⁰ Althaus-Reid, “La teología indecente”, 82.

¹¹ Jaime Collyer. “Pecar como Dios manda”, p. 19.



FIG.2 Pedro Lemebel, *Virgen del Carmen* (2008)

a través de la imagen. Dicho evento encontrará su finalidad en develar una exclusión y una marginación por raza, clase y sexo, ya sean travestis u otros sujetos ajenos a las doctrinas capitalistas, configurando una virgen travestida transgresora de lo religioso disciplinar.

Uno de sucesos activistas que busca contravenir el imaginario religioso latinoamericano, es la performance del peruano Giuseppe Campuzano en *Aparición* (2007)(FIG.1) que viste la indumentaria divina de lo femenino, personificando la figura de la Virgen María como un acto relacional con una identidad mestiza y colonizada.¹² Apelando en un discurso público a la fragilidad de la imagen de las creencias fundacionales de su tierra, interponiendo la naturaleza de adorno que tiene la virgen, así como la mujer en una sociedad heterosexual, cuyo vestuario de oropel y lentejuelas propicia el fundamento complementario de la mujer en la vida del hombre, siendo una figura que es constituida bajo una organización colonial y patriarcal.

El escritor y activista de la disidencia sexual chilena Pedro Lemebel, en dos oportunidades travestirá el imaginario mariano. En una primera instancia, personificará la identidad corpórea de la imagen colonial femenina en Chile, la Virgen del Carmen, cuya figura, será influyente desde el periodo de Emancipación de este país, siendo instaurada históricamente como “La Patrona de Chile”, transformándose en una figura sagrada para las costumbres del pueblo y el poder militar local. Por estas razones Lemebel con el propósito de burlar y resistir a este imaginario de este sistema moderno colonial, enmascarará a través de una indumentaria “trans”, lo femenino bienaventurado de una nación, configurando una imagen de la virgen con el símbolo masculino olvidado. Además, realizará una performance entorno a esta imagen, la cual llamará Carmen Bella Flor, que visibiliza a través de un relato la ciega devoción del pueblo chileno hacia esta figura y de cómo esta infunde un ejemplo disciplinar para la mujer.

“Así, para Chile, la madre de Cristo tiene variadas representaciones de todas las categorías; siendo la Señora del Carmen la patrona oficial que cuenta con un séquito de camareras. Algo así como un fans-club de señoras pitucas encargadas del ajuar sagrado. Ser camarera de la virgen casi asegura un bungalow celestial, sólo por mantener los terciopelos limpios, desempolvar los rizos de la peluca, ponerles naftalina a los pañales del niño, y una vez al

¹² Lawrence La Fountain-Stokes, “Entrevista: Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú” consultado el 26 de Julio de 2016, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>.



FIG.3 Pedro Lemebel, Sin título (2007)

año, desfilar con el escapulario en el pecho, que las distinguen como siervas de la imagen que se tambalea en los andamios floridos.”¹³ (Extracto performance Del Carmen Bella Flor. Pedro Lemebel, 2012)

Virgen del Carmen (FIG.2) se titula la fotografía de Pedro Lemebel, en la cual traviste la virgen de Chile, mediante la simulación del vestido que caracteriza la imaginería eclesiástica barroca. En ella, podemos evidenciar la presencia de una corona oropel fabricada a base de material improvisado, papel y engrudo, y además con un crucifijo tambaleante que junto al vestido adornado de blondas de manteles recortados, característicos del sector popular del país, que además de alterar la imagen femenina y sacra de la patrona nacional a través de una figura evidentemente masculina, reflejan una realidad empobrecida a nivel local con raíces creyentes incondicionales pese a verse inmersos en una vida producto de un sistema capitalista bajo un régimen colonial, en donde unos pocos se ven beneficiados en gran manera por la explotación de muchos, cuyas apariencias pasarán a formar parte fundamental de este cotidiano que internalizará un modelo por competencia hasta en los gestos más específicos del habitar, atingentes en un aspecto aspiracional generalizado, que buscará posicionarse por sobre otros para así “representar una vida feliz”.

En una segunda oportunidad, Pedro Lemebel a través de una fotografía (FIG.3) personifica *lo sacro-femenino* con una corona de inyecciones, haciendo un gesto travesti del imaginario de lo religioso mediante la confección de un artefacto representante del resplandor divino y el poseedor del “espíritu santo”, la aureola. Este disco reluciente, será uno de los códigos visuales que definirá la imaginería santa y que cuyo artista extraerá para confeccionar un artículo de indumentaria compuesto de inyecciones llenas sangre ficticia, símbolo del contagio de las enfermedades de transmisión sexual, específicamente el VIH-SIDA, que figurará como un signo social de discriminación y la desprotección estatal hacia la disidencia. El VIH será el rastro que encarnará el horror de lo homosexual frente una sociedad heterosexual y conservadora, enfrentándose hacia una situación de infectados y marginados, independiente si eran portadores o no de dicha enfermedad. A raíz de la naturaleza del contagio del sida,

¹³ Luz delosangeles “Pedro Lemebel Del Carmen Bella Flor”, video consultado 20 de junio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=RJmdMK0ZHHk>

la sangre adquirirá un impacto discursivo y visual para este activismo, ya que era el único medio de contagio efectivo de esta plaga, por ende, las agujas significarán la herramienta material para completar aquel proceso. La disidencia sexual latinoamericana utilizará el factor de la sangre o lo sangriento como un pacto público de formar parte de lo abyecto de la sociedad, interiorizándolo como un pesar médico y social que los convocará a la protección mutua frente un sistema patriarcal y excluyente. Es por eso que la sangre será compañera y protagonista en distintas intervenciones y performances ligadas al arte por parte de *lo cuir* y *lo homosexual*, y que Lemebel junto al fotógrafo “oficial” de la disidencia en ese entonces, Alvaro Hoppe, inmortalizarán a través de esta fotografía. Las inyecciones sangrientas llenas de pecado se volverán en contra de su misma naturaleza, al ser objetos históricamente diseñados para traer consigo la sanación o la cura de la enfermedad, el autor tras esta intervención objetual hacia lo divino, invertirá la significación del artefacto, volviendo la aguja a un instrumento de “infección” de lo homosexual, y por consiguiente del sida, ya que para en ese entonces dentro del ámbito Latinoamericano, la errada información y nula educación respecto a esta enfermedad causaba pánico entre la gente y rechazo automático por parte de esta hacia los grupos que estaban más expuestos a contagiarse de esta enfermedad, los gays, travestis y prostitutas. La aureola, será uno de los elementos visuales más importantes que determinan la imaginería religiosa católica, en conjunto a un estilo barroco en las confecciones de los trajes y el colmado de oro como reflejo de la luz de dios, pondrán esta “corona” resplandeciente en la cabeza de cada figura que se esculpe o pinte, simbolizando la presencia del espíritu santo en el cuerpo del que posea este plato de luz, esto se construirá de diversas formas y dependerá de las localidades en que se confeccionen, en qué tiempo y que personaje se le atribuye.

Lemebel en la foto, encarna a este ser asexuado con una “aureola” de quirófano, como carga del terror social infeccioso, portador ya no del espíritu santo, si no del sida, que excluye y que genera repudio desde la sociedad ante una disidencia sexual empobrecida y vulnerable frente a un estado ajeno, desprotegidos y rechazados ante la ley y un sistema político machista y conservador. Por otra parte, las agujas que adornarán la Virgen Venérea además de resistirse hacia un “VIH social” y el imaginario mariano atingente que disciplina a la “mujer” latinoamericana, se subvertirá al término que postula la filósofa Beatriz Preciado en su ensayo dentro del Testo-Yonqui, al cual llamará *fármacopoder*,¹⁴ el cual explica y profundiza, este término que hace referencia al poder hegemónico a través de lo médico, se

¹⁴ Preciado, Testo Yonqui, 70.

vuelve explícito a partir del siglo XX, que hunde sus raíces en el origen de la modernidad capitalista, delimitando las categorías sexuales a través de la pastilla y la hormonización (la pastilla *anti-baby*, anticonceptivos, entre otros) que conformará nuevos artefactos industriales modernos, llamados *bio-mujer* y *bio-hombre*.

La disidencia a través de su activismo utiliza la imagen como *espejo anamórfico* que nos devuelve en la distorsión y en la alteración de aquello que rechazamos. La imagen, entonces, como rito de impureza y de contaminación que suspende barroicamente los límites, lugares y reglas, travestirá el signo sagrado de la virgen, como una nueva resistencia para América Latina de carácter corpóreo, sobresaliendo al factor de que en el contexto local la resistencia se ha descrito históricamente sólo desde la política tradicional o los movimientos sociales, ahora rebelándose hacia una corpo-política.¹⁵ El flujo resistente a las soberanías del cuerpo extraerá los códigos visuales del imaginario mariano y la mater dolorosa, para construir desde el cuerpo mediante su indumentaria, una contrapropuesta a lo establecido de lo femenino, un prototipo de *virgen-monstruosa* contenedora del "horror de la sociedad", la homosexualidad y sus enfermedades buscando desestabilizar los patrones coloniales instruidos en la sociedad, y la formación heterosexual preponderante.

El ángel y el arcángel Miguel-Lucifer

Dentro de la creencia religiosa occidental, la interpretación visual del cielo ha sido una necesidad histórica por parte de los devotos, el dogma católico establece a través de la recopilación y acuerdos historiográficos en la literatura y arte, la representación de formas particulares acerca de los distintos personajes de la historia que conforma su doctrina, instalando en el inconsciente colectivo de sus seguidores y posteriormente de la población colonizada, la imagen del cristo crucificado, sus apóstoles, la santería local y el figura del ángel, como ejemplos disciplinares y normativos para la población dominada hasta la época actual. Este último se transformará en una imagen icónica de lo divino que traspasará culturas, historia y lenguas, y que la disidencia hallará la forma de invertir el significado desde su activismo.

¹⁵ Castillo, *Imagen, Cuerpo*, 29-30.

El ángel, un ser espectral alado, denominado como servidor y enviado de dios, figura en la doctrina católica, la condición de mayor cercanía en la jerarquía celestial de dios en el cielo, representa a su vez la situación opuesta a la naturaleza del hombre, un individuo ajeno a los pecados del ser humano y a sus placeres. Este ser de luz, a través de los escritos sagrados deja entre ver su particularidad de la ausencia de alguna categoría sexual correlacionando este hecho a la ausencia de pecado en él (que conlleva el placer), comprendiéndolo como un ser asexuado y que, mediante representaciones visuales históricas, en apariencia, juega un papel neutral entre hombre y mujer, también ligado a la "perfección", a la santidad y a la luz. Además, dentro de la misma religión fundamentada en el la escritura de La Biblia, se señala que una las transfiguraciones de *dios-Jesús* es un arcángel, un ángel de mayor rango, llamado Miguel. A este estado de "pureza" lo acompaña una visualidad y un vestido que, en conjunto con el aspecto teórico, conforman un discurso coherente. Túnicas blancas, pies descalzos, brillos y cabellos de oro, comprenden visualmente la figura del ángel, a esto lo acompaña la presencia de la aureola, representando la presencia de dios en su cuerpo, y finalmente sus alas, que impiden al ángel posarse en "la tierra" cuyo objeto representa *lo terrenal* "infectada de pecado." Este conjunto, construye *la naturaleza dual* (discursiva-visual) del ángel de la religión predominante en Latinoamericana, que se volcará no tan solo en el inconsciente del ámbito local, si no que se posicionará como una imagen disciplinar a nivel global independiente de si son seguidores a dicha religión, idealizando el camino de la ortodoxia y la rectitud en una figura, exento de los placeres terrenales que el clero busca prohibir al individuo respecto al sexo y que se logrará posicionar y normalizar como un icono transversal de paz y lo divino.

Desde la comprensión idealizada del inconsciente colectivo colonizado, surge el acto performático del activismo (mediante *lo cuir*) de travestir la figura sagrada del ángel, parodiando su visualidad, el discurso canónico católico, y a su vez un espectro religioso occidental amplio, a través de una disidencia que realiza una construcción corpórea característica que se enfatiza dentro del contexto total en lo paródico, la apropiación de la injuria; y la detención de lo formativo.¹⁶

El travestimiento desbarata el cuerpo del ángel bajo sus características pragmáticas, exagerando la ausencia de género, vistiendo una imagen histórica, blancos, oro o simplemente un par de alas, con el fin del remover lo intocable, instalado en una América latina colonial

¹⁶ Castillo, *Arsdiyecta*, 96.

y dominada con violencia y controlado con religión. El disidente mediante recursos muy limitados, adoptará la imagen corpórea a través de la confección de piezas de indumentaria simbólicas respecto a la figura en cuestión, constituyendo la reinterpretación del ángel, a un *ángel-monstruo*, cuya segunda parte de este constructo se refiere a la confusión de los géneros, la mezcla, la intervención de las reglas en un solo cuerpo: mezcla, mixtura y transgresión.¹⁷ Es entonces que en el contexto público, mediante las manifestaciones de la misma índole, en la exhibición del cuerpo activista se podrán distinguir “ángeles excéntricos”, con plataformas, labios pintados y una vestimenta de aspiración a lo sagrado, en donde las alas se construirán con material a bajo costo y pintadas, con plumas falsas en algunos casos, y las túnicas serán hechas con telas raso, acompañado de accesorios propios del travestismo, para lograr una imagen impactante y controversial, y realizar una metáfora de lo marginal y alterno a través del imaginario del ángel/arcángel Miguel.

Pero a continuación, logramos identificar un "asunto dual" de parte de la disidencia a través de su activismo frente a la figura en cuestión. En una primera instancia como ya mencionamos, se abstraerá al ángel bajo el concepto de la liberación sexual y la liberación del pecado, arraigados a las temáticas del placer y la culpa, pero además esta imagen relativa a la doctrina católica tiene una doble lectura bajo la historia de este ámbito. El ángel representante de la pureza y la inocencia, adopta una significación contraria bajo el nombre del “Querubín Lucifer”, nombre original del diablo o satanás para Latinoamérica, cuya figura encarna al “ángel caído”, por conocer la naturaleza del hombre (del pecado), por revelarse ante la potestad divina y hacer caer a la mujer en la naturaleza del pecado, con consiguiente hacer ver al hombre en su naturaleza corpórea, su condición de desnudez. Es por eso que esta representación por parte de la disidencia (por medio de *lo cuir*) vestirá una mezcla de la inocencia a través de las alas y lo blanco del ángel-Arcángel Miguel y lo mezclarán junto con el demonio, llamado Lucifer, relacionado visualmente con el negro, la purpurina y las alhajas, que representará el pecado y el placer oculto, así conformando en un cuerpo las pugnas disciplinares de la religión occidental, respecto a una corpo-política sexual hetero-patriarcal, y una resistencia por parte de esta disidencia a un poder eclesiástico que compañía con el poder capital ha delimitado los roles y las jerarquías de raza, sexo, clase a través de la creencia.

¹⁷ Castillo, *Arsdiyecta*, 113.

El sacerdote y la monja

En una primera instancia, identificamos a la virgen como una de la corpo-política más importante a nivel local respecto a “lo femenino”, un cristo mujer que establece la normativa del cuerpo al sexo. Y por otra parte tenemos al ángel como artefacto de abstinencia del placer de “la carne” y la naturaleza espermática, construyendo cuidadosamente una atmósfera de control sexual e ideológico. La imaginería cristiana heterosexual llegó a Latinoamérica para reproducir expresiones modelos de sexo-género vía normalización y control, por un lado, tenemos la representación omnipresente con dios-Jesús como figura idealizada de lo masculino, la imagen de María y en medio de este espectro los ángeles/arcángel jugando el rol de la indefinición.¹⁸ Estas figuras que se levantan en torno a una doctrina colonizadora, se verán afianzadas mediante precursores de la religión, que velarán por el constante cumplimiento de dichas normas, a través el sistema de castigo y penitencia, encargados de la permanencia de la creencia y administrador de las distintas políticas relacionadas a esta, a esto le conocemos como sacerdotes. Los sacerdotes cumplirán la tarea ejemplificadora de una “vida ideal” abstraída de relaciones sexuales, y se instalara como una figura modelo dentro de la sociedad cristiana, encargado de difundir los dogmas católicos desde la época colonial hasta la actualidad. Esta idea societal pasa ante todo por educar en los nuevos preceptos de los comportamientos y de las jerarquías que se deben obedecer, y también, por darle normativa a los emparejamientos sexuales para la economía de los cuerpos de estas poblaciones.¹⁹

La iglesia para la cultura, la iglesia para el control de una sociedad heterosexual, que impulsa la pornografía del cuerpo, del sexo y el placer, a través de comportamientos y vestiduras que aportan al cumplimiento de estos fines, y aparta de lo visible, o sea lo hace oculto la naturaleza física del cuerpo. Así como la personificación del pensamiento hetero-patriarcal, basado biológicamente y sin ambigüedad alguna en un Dios-Masculino, Dios-padre, Dios-Hijo,²⁰ se presenta a la monja, representada e idealizada bajo la función corporal que propone el cristianismo, el cual subyace a una historia sexual escrito por una *espermátogé-*

¹⁸ Marcella Althaus-Reid. *La teología indecente; Perversiones teológicas en sexo, género y política*. Barcelona, 2005, p. 280.

¹⁹ Jorge Pavez y Lilith Kraushaar. *Capitalismo y pornología, la producción de los cuerpos sexuados*. Santiago de Chile, 2011, p.157.

²⁰ Althaus-Reid. "La teología indecente", 83.

nesis automática, como control de la sexualidad y la narrativa cristiana de la virginidad. La mujer debe abstenerse del sexo en su *acción-placer*, ocultar el cuerpo pornográfico, dictando y promulgando el camino de la “pureza” mediante la palabra y su visualidad.

La monja será un ejemplo incoherente bajo la lógica de la Mujer-colonial, reproductora de la sociedad, el contrato social respecto al hombre, la crianza de los hijos, el trabajo no remunerado,²¹ la mater. Se posicionará de acuerdo el discurso *ocular-centrista* de ocultar el cuerpo, como artefacto de placer y pecado, recubriendo el cuerpo, sus características sexuales, el pelo, el cuello y sus piernas. En su calidad de servidora de Dios y debido al pensamiento patriarcal dominante (lo masculino como la verdad y luz), no estará habilitada para promulgar la palabra públicamente dentro de los templos relativos al catolicismo. La monja se instalará dentro de este organismo religioso como un complemento y de un carácter servicial bajo la jerarquía eclesiástica, en donde en cada situación geográfica, habrá un sacerdote, obispo o cardenal, lo masculino a cargo.

Ahora, desde el punto de vista de una visualidad, el sacerdote-monja cubrirán su cuerpo con una sotana que en el caso del hombre se conocerá como sotana y el de la mujer, hábito, aunque consisten en conceptos visuales semejantes. Un vestido capa negro o tonos oscuros, que recubren desde el cuello hasta los tobillos o pies. La diferencia del traje de la monja, es que además se complementa con un accesorio para la cabeza, que cubrirá el pelo, como símbolo de respeto ante la presencia permanente de Dios, descrito en los libros de texto normalizadores de vida (La Biblia).²² Estos trajes bajo una orden semiológica, buscan ocultar la figura pornográfica del cuerpo, relativo al placer “de la carne” con el fin evitar el placer mediante la imagen. Dicho código de vestimenta, exterioriza el discurso colonial tras un poder clerical enraizado en la sociedad latinoamericana, que establece segregación de género/sexo y primitivamente de raza. Aquella situación de violencia, impulsará a la disidencia sexual del sur a manifestar a través de un discurso-cuerpo público (activismo) el discurso des-colonial, a través del traje (hábito y sotana) y la visualidad religiosa cristiano católica del cura y la monja.

En reiteradas ocasiones la disidencia sexual ha simulado con sus trajes activistas, sotanas y hábitos clericales, así a través de indumentaria autogestionada lograr un estado de simulacro

²¹ Wittig, "El pensamiento heterosexual", 26-27.

²² Althaus-Reid. "La teología indecente", 281.

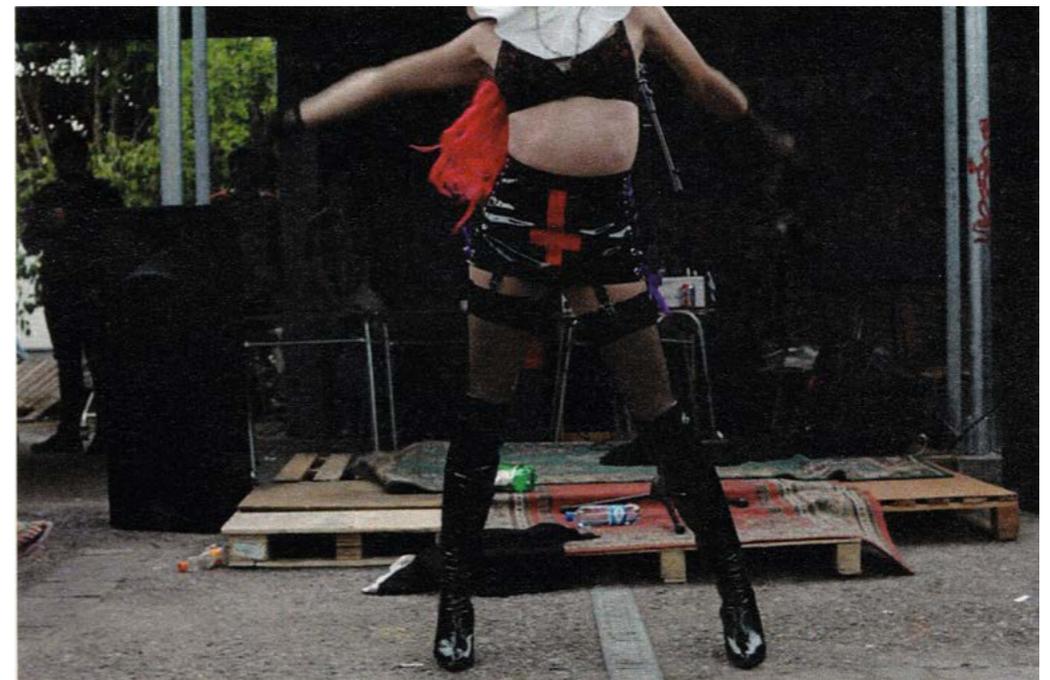


FIG.4,5 Jorge Matta (fotógrafo), Performance Monja (2012)

de los personajes regentes del cuerpo del pueblo del sur, mediante el gesto travesti, travistiendo un cura en marica y a una monja en puta, vestirán de sotana con tacos, labiales y un maquillaje excesivo, la exageración del todo, para confundir la imagen sagrada y hacerlo nada, entorno a su discurso, formando una nueva tecnología sexual indecente, la cual no necesita de teleología ni de sistema, pero pueden ser efectivas en tanto representen la resurrección de lo excesivo en nuestros contextos y una pasión por organizar las transgresiones lujuriosas del pensamiento teológico y político. “Lo excesivo de nuestras famélicas vidas: nuestra hambre de comida, de contacto con otros cuerpos, de amor y de Dios”.²³ Esto conforma “un carnaval de los pobres” que desenmascara el estado de los religiosos “adúlteros hipócritas que predicán morales de matrimonio en domingo mientras conocen por su propia vida que las relaciones monógamas pueden no ser del todo satisfactoria. Los teólogos de la heterosexualidad que gozan en secreto silencio de la visión de alguien de su propio sexo biológico”.²⁴

La disidencia torcida, propone un encuentro con la indecencia y con la indecencia de Dios y del cristianismo, el camino de las perversiones y la senda hacia un Mesías in-justos, de opciones hermenéuticas re-torcidas en el camino de pensar en la teología, la política y el género desde nuestras experiencias sexuales y de nuestras ex-periencias sexuales y de nuestras identidades. De pensar en teología en ropa interior.²⁵

A continuación, se adjuntan dos fotografías de performances en Chile realizadas en establecimientos educacionales y centro culturales, que complementan el discurso corpóreo del cuir a través de la indumentaria en simulacro del sacerdote y la monja, originándose una re-lectura de los principios coloniales visuales para proponer un cuerpo abyecto tras un discurso de una liberación sexual y de género, mediante la mezcla de maquillaje, pantys, látex hacia una monja-prostituta (FIG.4) (FIG.5) y diferentes artículos de bajo costo (respondiendo a las características pertinentes de la disidencia del sur) para poder confeccionar el hábito/sotana, así también develar una resistencia hacia el organismo religioso en sí, que visualmente declara una jerarquía respecto al poder, a la acumulación de riquezas (FIG.6) y la influencia heterosexual en una sociedad colonizada.



²³ Althaus-Reid. "La teología indecente", 280.

²⁴ Ibid., 281.

²⁵ Ibid.

FIG.6 Jorge Matta (fotógrafo), Performance Cine Arte Alameda (2012)

Lo militar

A lo largo del siglo XX en América Latina, con el objetivo de conservar los aspectos centrales de un orden social que garantizaba, reproducía y ampliaba sus beneficios económicos, las clases dominantes de los países latinoamericanos impulsaron golpes de estado llevados a cabo por las fuerzas armadas de los respectivos países y el establecimiento de diferentes tipos de dictadura. Entre los años 1964 y 1984, casi todos los países del sur estaban gobernados por dictaduras militares, las imposiciones del “re-ordenamiento” de la sociedad, en forma tirana, sobrellevó a una violencia sin precedentes, el uso permanente de la fuerza marcaron una herida, aún no cerrada, en los países más azotados por estos regímenes, en donde se transgreden los derechos humanos y ciudadanos, dejando a miles de personas muertas bajo el poder militar, tras un poder innegable de la élite derechista.

El poder militar al tener un pleno actuar, y sobrepasando cualquier ley y derecho, inicia una cruel persecución y limpieza fascista de personas, grupos y movimientos ideológicamente opuestas el poder hegemónico autoritario y conservador. Movimientos de izquierda, extranjeros negros, homosexuales, travestis, trans y activistas fueron los individuos más golpeados por la dictadura, siendo grupos desprotegidos y vulnerados en su totalidad.

“Recuerdo que a días del Golpe Militar fui a avisarles a unas maricas que vivían en la calle Maturana para que se fueran dónde estaban y botaran las pelucas, porque en esa zona los milicos estaban haciendo operativos. En eso estaba, cuando en la Plaza Brasil comienzan a aparecer camiones de milicos que acordonaron la plaza por los cuatro costados. Nos cagamos de susto, en ese momento todo podía pasar. Nos individualizaron, nos formaron en grupos. Para más remate, recuerdo que yo andaba maricona total, súper evidente, con zapatos de plataforma, que en ese tiempo estaban de moda, pantalones anchos ajustados tipo pata elefante, anillos y cejas depiladas. Nos llevaron detenidos y ahí sufrí el miedo más espantoso de mi vida”.²⁶

²⁶ Víctor Hugo Robles, *Bandera hueca; Historia del Movimiento Homosexual de Chile*, Santiago, 2008, p.17

“Esto ocurrió en el barrio de San Gregorio, donde vivían mis amigas. En un habitual operativo Militar y al percatarse los milicos que mis amigas eran maricas, las sacaron a unas canchas abandonadas, les ordenaron correr en la oscuridad y les echaron unos perros hambrientos para matarlas. A la Lety la mataron los perros a puros mordiscones y a la Chela la remataron con una bala en la cabeza”.²⁷

La prensa ejercerá un rol fundamental dentro de la criminalización de los homosexuales previo a la dictadura, en una creciente agitación social que dividirá al país, mostrando a los gays como delincuentes y amenazas frente a una persecución policial desatada luego del motín gay esto obligó a los activistas homosexuales a regresar a sus ghettos, aguardando mejores condiciones políticas para retomar la lucha.²⁸ Ahí el ostracismo de reuniones privadas, fiestas y encuentros clandestinos, esperaron volver al ruedo. Sin embargo, la espera fue larga, tiempo después sobrevino el Golpe Militar en Chile el 11 de septiembre, y situaciones similares en los demás geo-contextos vecinos.

“Quizás, los homosexuales y travestis torturados y asesinados en prostíbulos y barrios pobres aún sean las víctimas más olvidadas de la sangrienta trayectoria de la dictadura militar criolla”.²⁹

“La violencia ejercida en los centros de detención de la dictadura consistía en la supresión de la identidad. Recordemos que el primer hito en los centros de detención era sustraer al prisionero su nombre que, como vimos, es quizá el principal configurador de la existencia social. Si la persona quedaba reducida a puro cuerpo, desde el punto de vista de la violencia, parecería que no hay daño posible, pues la violencia se ejercía contra sujetos irreales, contra vida ya negadas, que nunca habrían existido”.³⁰ La des-realización del otro, -señala Butler en sus reflexiones en torno al duelo, quiere decir que no está vivo ni muerto, sino que en una interminable condición de espectro.

²⁷ Robles, "Bandera hueca", p.18.

²⁸ Ibid., 16.

²⁹ Ibid., 17.

³⁰ Gustavo Bruzzone (editor fundador), "Revista (versión digital pdf) Ramona: Edición 99; La Convulsión Coliza, Fernanda Carvajal", consultado el 22 de Julio de 2016. <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona99.pdf> p.22.

Bajo esta reflexión y posterior a las dictaduras locales, van surgiendo diversas manifestaciones en torno a las artes, performances, activismo e hitos artísticos respecto a la herida dejada por la dictadura frente a una disidencia homosexual asesinada. Pedro Lemebel y Francisco Casas, jugarán un rol importante dentro de la resistencia y crítica hacia el abuso militar y dictadura, activistas chilenos, disidentes sexuales y miembros del partido comunista, hablaron de “Homo-dictadura” para referirse a los crímenes, alusión a la criminalización de la homosexualidad que contribuyó a dejar impunes diversos crímenes contra los homosexuales, que no figuraban como sujetos de derecho, capaces de reclamar justicia por la violencia así ejercida contra ellos, dificultando que esas pérdidas y esos crímenes fueran reconocidos como tales.³¹

El poder militar y policial en América Latina para la disidencia sexual se instaló como un organismo opresor, discriminador e históricamente asesino y protector de una elite en conjunto con un sistema injusto (y heterosexual). Dentro del *underground* (*punks, skinheads*) y de la marginalidad homosexual, la memoria y la resistencia hacia el golpe y sus repercusiones actuales es una lucha constante, presente en la disidencia sexual y de clase, bajo el marco de la censura y el proceso de ocultación que tuvieron que vivir. A partir de esta conjetura, el disidente burla la imagen policial vía trajes y accesorios referentes a la característica visual del milico o el paco, botas sin lustrar, balas como accesorios-adorno, llegando a generar tendencia-moda en algún momento dentro de los países marcados por estos eventos. El “maricón” llevará este proceso aún más allá, trans-vistiendo la figura del policía hacia una imagen abyecta e indeterminada, a través de máscaras, maquillaje y adorno.³² La disidencia desnaturaliza al “hombre-arma”, configurando en torno al transformismo un militar con tacos como una ofensa a la institución, destruyendo visualmente la concepción del uniforme y configura un discurso contracultural hacia una política país heterosexual.

Lo revolucionario, lo popular, el político y la patria

En un momento en que la pseudo-integración de gays y lesbianas en la sociedad heterosexual dominante se realiza a costa de la aparición de nuevos (y el fortalecimiento de viejos) procesos de estigmatización y exclusión al interior de grupos minoritarios, revisar aquellas formas de resistencia sensible, es también un intento por activar en el presente voltaje revulsivo de

³¹ Fernanda Carvajal, "Ramona 99: La convulsión coliza".

³² Castillo, *Arsdiyecta*, 122.



FIG 7 Travesti en marcha disidencia sexual (2010), Registro *Diversidad Sexual, 10 años de marchas en Chile*.



FIG.8 Claudia Rodríguez en Marcha Diversidad sexual (2010)

las sexualidades insurrectas. El investigador y activista peruano, Miguel A. López, afirma que “Ciertamente estamos ante modos distintos (y altamente más peligrosos) de alimentar la marginación política frente al hundimiento de las grandes ideologías mesiánicas y del tutelar del marxismo ortodoxo que acompañó algunos de nuestros anhelos “revolucionarios” continentales del 1950 en adelante”.³³

La disidencia sexual del sur históricamente ha presentado un descubijo de un “estado participante” o de algún partido político simpatizante. Se ve en el paso natural de una desesperanza respecto al curso de la política instalada en latinoamericana, que lo que más ha suplido es un aspecto capital del “gay estadounidense” que busca el matrimonio igualitario, mientras que la realidad local es que se siguen matando a travestis en las calles y la discriminación al mapuche cola está aún vigente. El disidente buscará liberar el potencial político de la vida: cuerpos deseantes, testimonios disidentes y nuevas formas de resistencia capaz de devenir laboratorios sexuales (performatividades monstruosas, pedagogías aberrantes y etnias maricas) de experimentación política-sexual. Experiencias que están, a su vez, transformando el concepto de democracia, que en un momento se confió a la política.³⁴

El cuerpo del activista marginal, resistirá a la política y a la “revolución” pervertida dentro de esta lógica izquierdista partidaria, desde una transgresión horrorosa revestirá su cuerpo con señales políticas conservadoras, de izquierda, neutrales, como respuesta a la histórica invisibilización del homosexual pobre, al travesti y al transexual, confeccionando una aberrante confusión corpórea de signo patrios y anti-patrióticos (FIG.7), la alteración de un esquema disyuntivo que desbarata la vieja tiranía izquierdista de la elección exclusiva³⁵ y desestabilizar los imaginarios populares respecto a la política, la patria y lo popular a través de un transexual con una banda presidencial o vestido con una bandera alusivo a su propio contexto. Así lo hizo Claudia Rodríguez (FIG.8) activista y escritora travesti chilena, saliendo a calle vestida con una bandera chilena a raíz de una marcha por la Diversidad Sexual, con la cual complementa con una corona que simula la “Estatua de la Libertad”, siendo el ícono país del capitalismo, que inspira el desarrollismo en Chile.

³³ Fernando David y Miguel A. López, “Ramona 99; Micropolíticas Cuir”

³⁴ Ibid.

³⁵ Castillo, *ArsDisyecta*, 67.

Lo indígena

La noción de sur no designa aquí un “sur” geográfico, sin que hace referencia a sus consideraciones geopolíticas. Se trata de pensar cómo aquellas re-definiciones mutantes del cuerpo que se instala en una colisión de saberes y de tiempos que nos permiten hacer circular el sentido de maneras que socavan la construcción humanista de la historia como destino común. La disidencia a través de la formulación de su activismo, *lo cuir*, más allá de la mirada tradicional y etnográfica, propone una lectura performativa, una contra-cartografía “transmaricapta” de las perspectivas, que permita establecer nuevos mapas de perforación de una historia del arte que ha sido también un aparte de producción y sanción disciplinar de género. Muchas de estas re-lecturas reflexionan desde “espacios y cuerpos raciales-étnicos-sexuales subalternados, reconsiderando aspectos vinculados también a distintas migraciones sociales y sexuales en territorios donde numerosos conjuntos de cuerpos ha sido constantemente despojados de su condición de humano o ciudadano.”³⁶ Las etnias indígenas se resisten, desde una situación de marginalidad, se han visto en un proceso violento de absorción y abolición de su cuerpo-territorio desde una corpo-política colonizada y un estado que responde a esta misma lógica moderna. “El escenario moderno prototípico es un encuentro con el otro, ya sea de género, raza o una cultura diferente, femenino/masculino, blanco/negro, salvaje/colonizador. La modernidad es precursor del rendimiento indígena para el entretenimiento de los turistas y el público de pago.”³⁷

La disidencia de raza, en su característica de cuerpo en conflicto, será un ejemplo de un camino hacia una liberación género/sexual, cercana al contexto local. Los intelectuales relativos a la disidencia sexual, reconocerán eventos y figuras rituales travestis indígenas, chamanes andróginos, danzantes travestidos, hombre-mujer ritualistas. A su vez, una estética relacionada que a través del activismo relativo a *lo cuir*, envolverán un frente descolonizador a modo de manifestación pública y acto performativo de una resistencia a la hetero-raza, heterosexualidad.

³⁶ Fernando David y Miguel A. López, “Ramona 99; Micropolíticas Cuir”

³⁷ Pilar Rau, “Dossier: the Hemispheric Institutes Performance and/of Indigineity course Spring 2005.” consultado el 24 de junio de 2016. http://hemi.nyu.edu/cuadernos/indigenous-encuentros/pages/interpret_02.html

Existieron a través de la historia pre-colombina una serie de divinidades que se desmarcar de una concepción patriarcal. En el norte de Chile, los grupos aymaras levantaron tres divinidades protagónicas, la Pachamama (madre tierra), el Tata Malku (dios de las montañas) y el T’unupa (cría de los dos anteriores, de naturaleza femenina y una deidad protectora del altiplano), en la que Pachamama, deidad central, quebrará la secular tradición del dios-masculino.³⁸ En Chile hubo forma de ritual travesti, los machis varones o médicos hechiceros usaban vestidos y adornos femeniles (machis hueyes),³⁹ así como también lo hubo en los grupos indios del Perú y Bolivia con los chamanes. Muchas de estas sociedades se originaron desde el matriarcado,⁴⁰ cuya forma de vivir fue arrasada con la llegada de la “civilización” y el cristianismo.⁴¹

Las disidencias tomarán el gesto indígena herido, adhiriendo este como un vestigio de soberanía corpórea extirpada y travestirá bajo su activismo, el sincretismo violento de la concepción patriarcal y religiosa impuesta en un cuerpo kitsch y exagerado. Un proceso de acoplamiento entre las etnias y el disidente marcarán las manifestaciones de la disidencia del sur, además de la presencia de otros trajes folclóricos y costumbristas que no reflejan una representación en señal de cercanía al activismo sino totalmente lo contrario y que travestirán las imágenes de forma irónica e irreverente, principalmente de fiestas relativas a la religiosidad católica el folclor basado en planteamientos coloniales, patrios y patriarcales.

Lo folclórico religioso-patrio

Por último, podemos evidenciar el travestimiento de *lo cuir* por medio de la indumentaria y el adorno de las fiestas más importantes de Chile, como el Cuasimodo. La fiesta nacional contiene como motivo fundamental la sanación de enfermos a través de una caravana que escolta a un sacerdote y principalmente a la Virgen del Carmen. Esta celebración está marcada por imágenes relacionadas a un imaginario católico, carros alegóricos adornados de símbolos clericales y relativos a la creencia santa, los participantes se visten de trajes coloridos

³⁸ Jaime Collyer. Pecar como Dios manda, Historia Sexual de los chilenos, Santiago de Chile, 2010, p. 57.

³⁹ Ibid., 21.

⁴⁰ Organización social, tradicionalmente atribuida a algunos pueblos indígenas, en que el mando residía en las mujeres.

⁴¹ Ibid., 57.

semejantes a la virgen o en el hombre al huaso chileno, denotando una clara delimitación de sexo y función dentro de la fiesta a través de códigos estéticos particulares.

También se puede reconocer dentro del activismo público de la disidencia, un alcance hacia los códigos visuales de “La fiesta de la Tirana”, celebración de carácter religioso, realizado anualmente en el pueblo de “La Tirana”, en honor a la Virgen del Carmen. La celebración se caracteriza por los variados bailes paganos relativos a la religiosidad cristiana, aunque también a dioses indígenas, una mixtura que resultará en una visualidad atractiva por el decorado de los trajes, máscaras, maquillajes y plumas. Acompañado de una orquesta y pitos se logra percibir de manera muy clara el sincretismo cultural-religioso del norte de Chile, Perú y Bolivia. La danza simbólica y más vistosa dentro de la popular celebración es la Diablada, en donde los bailarines se deshumanizan para interpretar personajes teológicos cristianos, representando la lucha entre el bien y el mal donde la figura del Arcángel Miguel y sus ángeles batallaron con las fuerzas del mal representado por Lucifer y sus diablos o demonios.

El Caporal, personaje masculino, es el encargado de enseñar los pasos y las órdenes en las mudanzas, entendidos como los desplazamientos en el espacio. El Diablo mayor es el primer bailarín, personaje de carácter masculino, cuyo poder se advierte por el hecho de ser quién da las órdenes para mudanzas y por encabezar el conjunto de baile, el que está conformado en su mayor parte por diablos y cholos. Luego le siguen los demás diablos rodeada de sus cholos, junto a este grupo se instalan los ángeles, representado por una o dos niñas, vestidas de blanco. Y finalmente, están los comodines o figurines, personajes de gran colorido que representan identidades típicas de la religión. Entre estos últimos son frecuentes la figura del oso, en representación del mestizaje y la raza y de la fuerza; el cóndor, símbolo altiplánico andino, o el Rey Moreno, identificador de las morenadas bolivianas. Este baile colonial representa la hetero-dualidad del cuerpo en pugna, el bien y el mal cristiano, cruzado con las raíces indígenas nortinas, posicionando al diablo, como el placer, el pecado y el deseo. Será una imagen ideal que el disidente utilizará como recurso en sus manifestaciones, pervertiendo el significado y la importancia costumbrista, representando al Diablo Mayor sobre tacos (FIG 9,10) o simplemente vestirá a una mujer dentro de un papel masculino respecto a los roles de la tirana, respondiendo a un discurso post-colonial, haciendo una re-lectura de la costumbre, la religión y la heterosexualidad.

De este modo la disidencia desarrolla su activismo "sucio", con cuernos, vestidos y tacones, escoltando a la virgen del sida y *lo abyecto*. Así lo corrobora el difunto Giuseppe Campuzano y Miguel Ángel López en una entrevista sobre el inicio del museo travesti: “Creo que

el Museo Travesti Peruano fricciona con el repertorio visual occidental de la teoría queer y su genealogía desde fines de los 80. Por ejemplo, creo que la reflexión que propone la filósofa norteamericana Judith Butler sobre el “travesti” en 1990, como una de las principales coordenadas políticas para pensar la performatividad y subversión del género, es en cierta medida desbordada por algunas de las operaciones simbólicas, estrategias y referentes del Museo Travesti. No estoy pensando únicamente en la apropiación performática del aparato museal (y sus consecuencias en lo público y la producción de formas de subjetivación y sociabilidad), sino en la esquizofrenia indígena, antropofágica, tropical y mutante del museo, que propone una producción de conocimiento sexual desde las ramificaciones de la colonialidad, invocando un saber desde el lado subalterno de esa diferencia. Ese punto me parece uno de sus bordes más filosos, es decir no sólo porque permite imaginar al museo como lugar de descolonización del saber, sino además porque descubre cómo esa colonialidad está íntimamente enganchada con lo visual. Cualquier lectura de los procesos que modelan la sexualidad debe enfrentar el hecho de que aquella es también una historia de los cuerpos colonizados.”⁴²

⁴² Gustavo Bruzzone (editor fundador), “Revista (versión digital pdf) Ramona: Edición 99; Chamanes, Danzantes, Putas Y Misses: el travestismo obeso de la Memoria, Giuseppe Campuzano y Miguel A. Lopez”, consultado el 22 de Julio de 2016. p.39



FIG 9,10 Jorge Matta (fotógrafo), Marcha performance en honor a Hija de Perra (2014).

Diseño y sexo (género)

El último capítulo del marco teórico contribuye a plantear una vinculación histórica general, más bien local, de las políticas de *sexo-género* en los campos que se atribuyen al diseño. Nos referiremos a este último como una práctica y dispositivo de cualidad compleja a nivel cultural, que enfatiza el análisis productivo de los discursos de la verdad a través del proceso mental previo hacia la configuración de una imagen u objeto. Debemos recordar, que la noción de diseño se ha visto impulsada históricamente y de forma transversal por la vida en sociedad, la sociedad es la sustancia necesaria para la comprensión del diseño, cuyo proceso perceptible, por un lado, ha sido empleado por la hegemonía en periodos nacionalistas, guerras, campañas económicas austeras para la población y el control sistemático de la vida social frente al capitalismo y el mercado sofocante sostenido por la fuerza de trabajo y el endeudamiento ficticio de la población. Así también, se reconoce el desarrollo del diseño como una plataforma o tecnología que propulsa el desarrollo de las distintas aristas de la vida. El diseño encontraría cabida en los distintos movimientos sociales y anti-hegemónicos a través de la historia, manifiesto en las diferentes imágenes inscritas en la conciencia individual y colectiva. Antes de entrar en el desarrollo de este capítulo, debemos mencionar que la idea de una filosofía local post-estructuralista del diseño está “en pañales” o es inexistente, la historia del diseño a veces se enmarca netamente como una disciplina, o sea, un espectro ejetor del poder a través de un discurso determinando como enseñanza, olvidando la noción psicoanalítica del diseño como una fórmula de aparatos comunicacionales, para la introducción de comportamientos mentales y acciones del individuo. Y que así, como se cuenta la historia y los antecedentes de lo que puede ser “el diseño” se establece una percepción unipersonal y simplista de un aparataje más complejo que empapa la totalidad del ser.

Por lo anterior, y debido a la situación precaria de bibliografía que nos aporten densidad teórica a este segmento del marco teórico, debemos tomar la determinación de establecer la

relación de *género-diseño* (gráfico particularmente) del ámbito local, por medio de un mapeo general en una línea temporal de imágenes pertinentes para el estudio dentro del campo semiótico y visual. Esta recopilación debe integrar una situación sustancial del sexo en su condición práctica, cuerpo, hombre, mujer y heterosexualidad. Así también, que figuren como piezas simbólicas dentro de la historia del diseño o que posean una estructura visual que nos permita relacionar preceptos de diseño relativos a la imagen heteronormativa de diferentes espacios sociales. Así más adelante, este compilado gráfico nos apartará fundamentos en la zona concluyente de la investigación, permitiéndonos razonar respecto a estructuras de discursos que fueron empleados a través de estas piezas gráficas (por un creador cercano a esta área que cumple el rol de mediador entre este modelo de pensamiento y el objeto visual), y que en algunos casos contribuyen como casos visuales significativos en el desarrollo de una época en cuanto a imaginario, estructura social o política. Esto se traduciría en un sustento teórico respecto a la producción de diseño en materia de sexualidad representada a través de patrones o cánones visuales categóricos. La repetición de estos modelos visuales de géneros binarios se transformaría en una conducta heterosexual a través de los antecedentes del diseño en diferentes esquemas sociales (la academia, la centralidad, movimientos alternativos), lo que nos permitiría comprender, el desplazamiento actual del diseño contemporáneo en las diferentes zonas identificadas.

Más tarde, identificamos algunos practicantes de diseño del ámbito local relativos a la cultura “*cuir*” o disidente, con el fin de establecer un primer acercamiento hacia el mapeo general de este vínculo de sexo y visualidad. Finalmente, concluiremos el marco teórico con la documentación parcial de la situación legislativa de parte del sector público a través de las políticas públicas nacionales en el diseño (entendido por este organismo bajo las lógicas disciplinares de las industrias culturales), como insumo al estado del arte frente la noción de diseño y género en el contexto local. Analizaremos el *Informe del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Chile 2017-2022* y el apartado exclusivo de fomento al diseño como recurso que impulsa la emergencia del problema que genera la presente investigación.

Ilustración humorística en la contraportada de la revista *El Payaso*, volumen I, número 3, (28 de noviembre de 1897). Alejandro Fauré.

Mapa visual de la heterosexualidad en el diseño gráfico chileno

A continuación, la compilación de imágenes comprende la presencia del cuerpo sexuado como protagonista de la pieza gráfica, en lo que podemos evidenciar el sistema de moda de cada temporalidad, las dinámicas categóricas de la vida, y los discursos dominantes de la industria a través de los signos semióticos que posee cada cuadro mediante la figura de la mujer y el hombre. Así también, los discursos respecto a la sexualidad exhibidos a través de la pieza gráfica, que podría pertenecer a un colectivo, autores de la época, gobiernos de turno, diseño gráfico en el sector publicitario o flujos de individuos de zonas particulares de nuestro país.

Primeros Registros

En una primera parte, el mapa de casos visuales lo integran imágenes, afiches, portadas y contraportadas de revistas, avisos publicitarios e ilustraciones de autores pertenecientes al siglo XIX, en la cual nuestro país abrió la economía hacia el mundo a través de los puertos y el creciente periodo de industrialización, esto aporta a la introducción de corrientes artísticas extranjeras en el territorio, fluyendo en el desarrollo de un "modernismo gráfico" en Chile. Uno de los principales autores de los que se presentan vestigios y que se puede vincular hacia una noción de diseño gráfico, es Alejandro Fauré. La propuesta pictórica presenta una apropiación del *art nouveau* y la gráfica victoriana ¹ que poseía un espectro visual *naturalista* y el realce de la belleza de lo femenino.

¹ Mariana Muñoz Hauer, M. Fernanda Villalabos, *Alejandro Fauré, Obra gráfica*, Santiago de Chile, 2009, p.16.

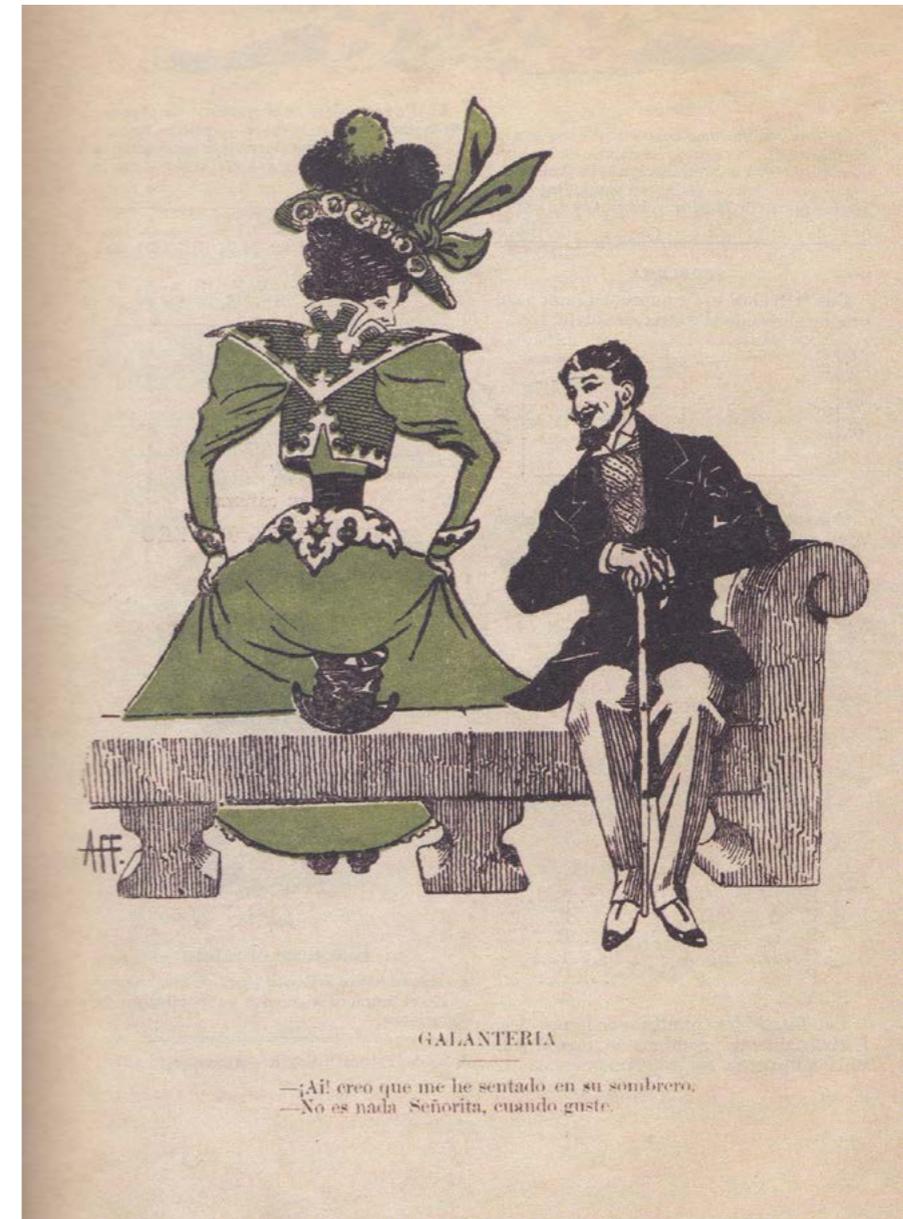


Ilustración humorística en la revista *El Pasayo*, volumen I, número 6, (16 de Enero de 1898). Alejandro Fauré.



Original de aviso para Vinos Concha y Toro (Sin Fecha), Alejandro Fauré.



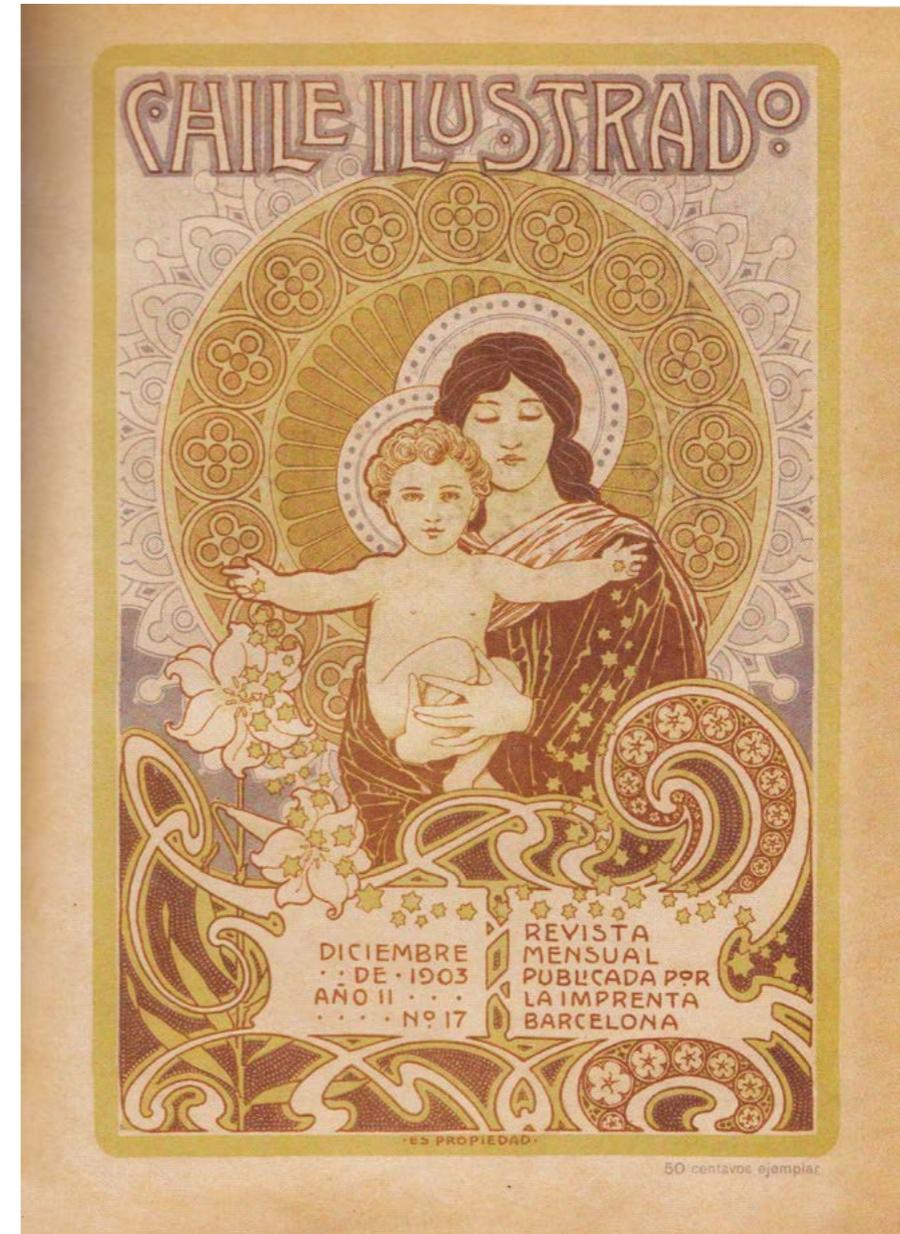
1900

Aviso de Chocolat Despouy publicado en la revista *Instantáneas*, año I, número 32, 28 de octubre de 1900.



1903

Portada de la revista *Chile Ilustrado*, año II, número 17, (Diciembre de 1903). Alejandro Fauré.



1910

Portada de la revista *Familia* (1910).



1911-1931

Gomina Americana Brady, (Mayo 1931), Santiago: Zig-Zag, Autor Desconocido.

¡Cuidado, señora!, Revista *Familia* (Abril 1911) Santiago, Autor desconocido.



El cuerpo a través de Lira popular (1885)

Al margen de lo que aconteció principalmente en la capital, la aparición de la lira popular y su masificación en 1885, logra establecer una escena social verdadera del campo chileno a través de la poesía popular. A través de la simplicidad que obliga el material y la técnica rudimentaria del tipo de grabado, los pliegos grafican el acontecer cotidiano de los individuos del sur. Las láminas nos permiten reconocer la situación del cuerpo binario (hombre-mujer) dentro de la actividad campesina, así también, la incidencia cultural de parte de la iglesia católica en la colectividad y el círculo familiar. Lo último en consideración de una historia pre-colonial conformarán un imaginario pagano friccionado por los vestigios visuales anteriores del sur.

En las siguientes imágenes, se puede identificar la figura de lo masculino como la fuerza de lo laboral, mientras que la mujer, cumpliría el rol de acople al hombre (complemento) que se encarga esencialmente de las tareas domésticas. Así también, podemos distinguir las distintas vestimentas que configuran la relación histórica heterosexual en el sistema de la moda universal, el pantalón versus la falda o vestido. En ambos casos visuales ubicaremos dinámicas políticas y sociales que encontrarían cabida en la hetero-norma.



La horrible catástrofe en la Lavandería Internacional, cuatro mujeres muertas

Completos detalles de los estragos causados en el sur por el temporal

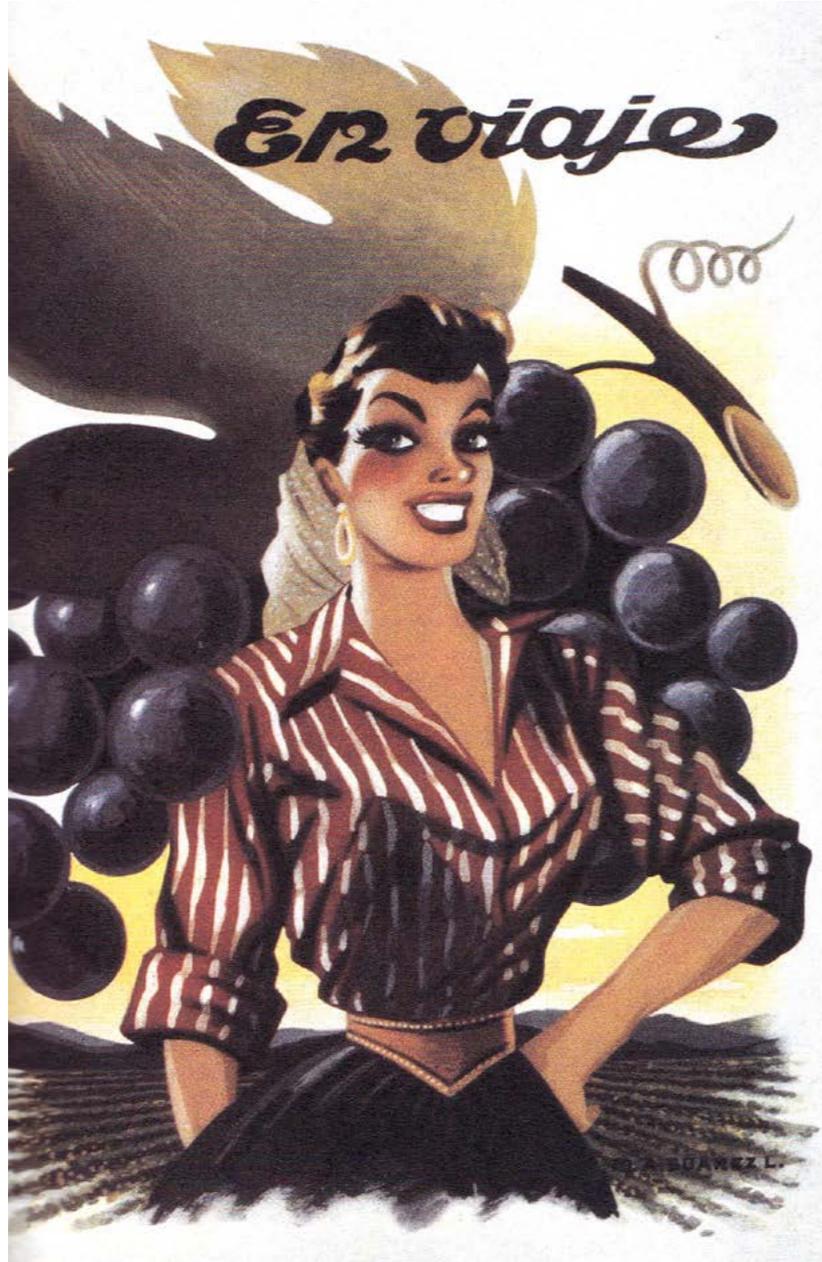


La Escuela de Artes Aplicadas (Universidad de Chile) (1928-1968)

Entre los años 1928 y 1968, se desarrolla una de las primeras escuelas de artes aplicadas en América Latina, que impulsó la educación creativa de los estudiantes de Chile en el historicismo europeo y el modernismo universal. Una de las principales visiones dentro de la institución era combinar el arte hacia la construcción de una identidad nacional, logrando posicionar una producción gráfica y objetual importante dentro del ámbito local.

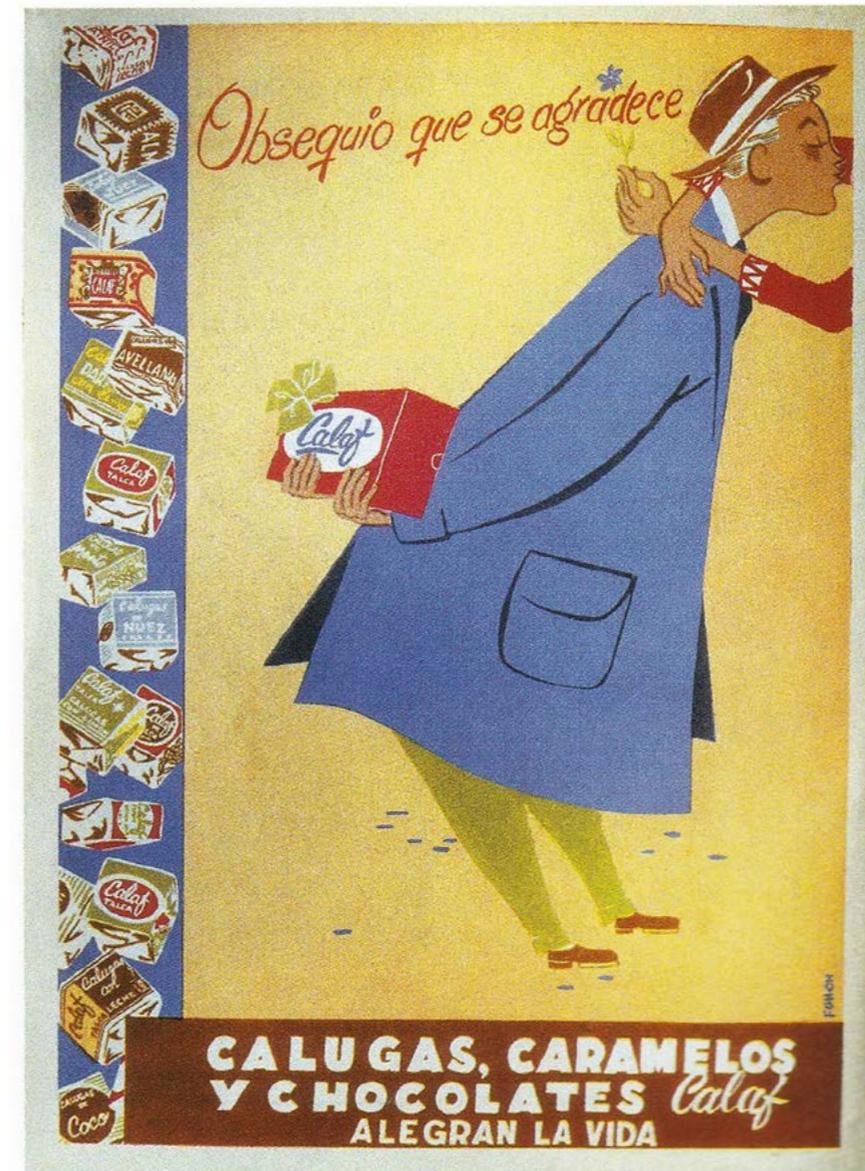
Las siguientes imágenes comprenden casos visuales de afiches partidistas y revistas de la época, en donde se identifica la figura del hombre y la mujer a través de la creación artística del primer periodo de la escuela (1928-1956). En el caso de la figura masculina, se construye dentro de una visualidad relativa a la fuerza y el vigor (*superhombre*), presentando una figura humana de contextura idealmente musculosa, que lidera respecto a la producción del trabajo y el esfuerzo (esto aclarado por los enunciados presentes dentro de la pieza gráfica). Así mismo, la mujer presenta el carácter laborioso, pero dentro de una visualidad femenina con múltiples colores y accesorios, con una indumentaria exclusiva de este género (moda heterosexual), y de proporciones físicas exageradas, esto podemos ver en la parte de la cintura.





Tras la segunda guerra mundial

Luego de la Segunda Guerra Mundial, dos grandes agencias publicitarias irrumpen en Chile, J. Walter Thompson y Mc Cann Erickson, determinando el inicio de un nuevo desarrollo de la gráfica publicitaria chilena, esta nueva visión dirige ahora la mayor parte del desarrollo hegemónico de la gráfica nacional, iniciando una carrera por alcanzar los estándares mercantiles a través de las imágenes que Estados Unidos venía produciendo hace algunos años de la mano del sector empresarial. Estas nuevas metodologías tuvieron un impacto trascendental para la formación del diseño, no así la Bauhaus, la cual no tuvo mayor acogida dentro de este periodo, excepto por algunas formas educacionales que se rescatarán algunos años más tarde. Las agencias transnacionales, de la mano con la explotación de las nuevas construcciones gráficas de mercado, entre ellas las estructuras de *logotipo e isotipo*, supieron leer la nueva corriente neoliberal. El funcionamiento del dispositivo de sexualidad dentro de la sociedad ahora respondería principalmente a una centralidad económica.



Afiche para el evento de la Federación de la Juventud Socialista, Fernando Marcos



Afiche publicitario Pepsodent

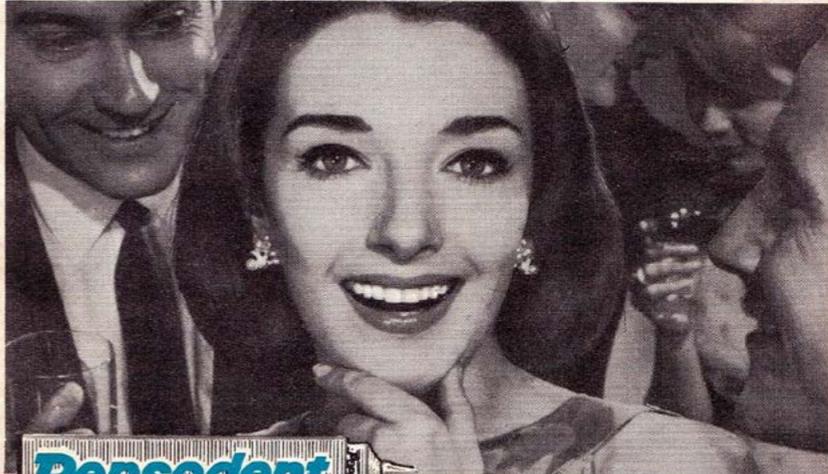
Pepsodent descubre la belleza de sus dientes!



Compruébelo! Cepille sus dientes con PEPSODENT, luego... páselos la punta de la lengua; los notará muy suaves y libres de la película opaca que tanto los afea!



y sonría... segura de su atractivo personal!




PEPSODENT contiene IRIUM, ingrediente que asegura la EFICACIA LIMPIADORA de su blanquísima pasta, brindando a sus dientes esa esplendente limpieza que destaca su atractivo personal!

1950 - 1967

La chica del Klenzo (Década del 50).

Marca de la empresa *Cemento Polpaico* (1967), Velox Publicidad.



KLENZO



Unidad Popular

En los años 60, Chile iniciaba un nuevo intento por implementar modificaciones transversales en sus políticas públicas respecto a la estructura de la economía con graduales similitudes al mercado estadounidense, La Reforma Agraria y la chilenización del cobre significaron cambios fundamentales dentro de esta, redefiniendo los límites del sector privado creciente, que comenzaba a ramificarse en la producción gráfica nacional.

La introducción de la televisión produjo una rápida evolución en las comunicaciones sociales del país, que finalmente se tradujo como un puente masivo para el consumo de publicidad, varias revistas surgieron dentro de estas décadas, desafortunadamente todas presentaron un criterio comercial, que figuraba ya como una avalancha para el contexto del sur. Dentro de estos años, el desarrollo del cartelismo otorga una estética reconocida dentro de la historia del diseño gráfico con influencias importantes de la sicodelia. Estados Unidos pierde temporalmente la hegemonía y la incidencia internacional del diseño, aún así a través de las siguientes imágenes, podremos ver una categoría sexual dentro de los compilados izquierdistas.

En los casos visuales siguientes (que comprende en su mayoría afiches políticos y de propaganda), veremos a la mujer y el hombre dentro de rasgos visuales estrictos como el acople político-social ideal, así también, la familia heterosexual y el rol de cada género en esta unidad social se identificará de forma importante dentro de estas piezas gráficas.

La noción compleja de género, teniendo en mente los desbordes sexuales que produce, no figura explícitamente como una de las matrices esenciales dentro de la política estatista del gobierno, precisamente las leyes promulgadas por Carlos Ibáñez del Campo en 1954 que venían regulando las sexualidades invertidas o “sodomía” con cárcel todavía seguían vigentes y ocultas, postergando las minorías sexuales, homosexuales y disidentes dentro de una zona vacía y desprotegida.² La categoría heterosexual para la sociedad chilena frente a problemáticas del ámbito laboral, civil y político figuraban todavía como una zona difusa. Pese a esta condición, la producción de diseño gráfico al parecer se construiría en resistencia de una heteronorma de clase, pero aportando a una heterosexualidad reguladora.

² Victor Hugo Robles, Artículo web: Las locas del 73, consultado en 28 de Agosto de 2018, <http://elchedelosgays.blogspot.com/2013/04/las-locas-del-73.html>



Imágen sincrónica al periodo socialista en el sector publicitario

Autor desconocido, Revista VEA Publicidad FENSA, 1969.

en el año **2000**
 este modelo quizás resulte un tanto tradicional...
 pero será la única que seguirá
 funcionando como el primer día.

Extraordinariamente sólida, fabricada con los materiales de mayor duración, la LAVADORA FENSA lavará toda la ropa de su familia por años y años. Y como el primer día...

- No daña la ropa ni arranca los botones.
- No mancha con óxido o pintura (es totalmente enlozada).
- Fácil de manejar.
- Mejor Servicio Técnico en todo el país.
- Precio más conveniente.
- Colores a Elección.

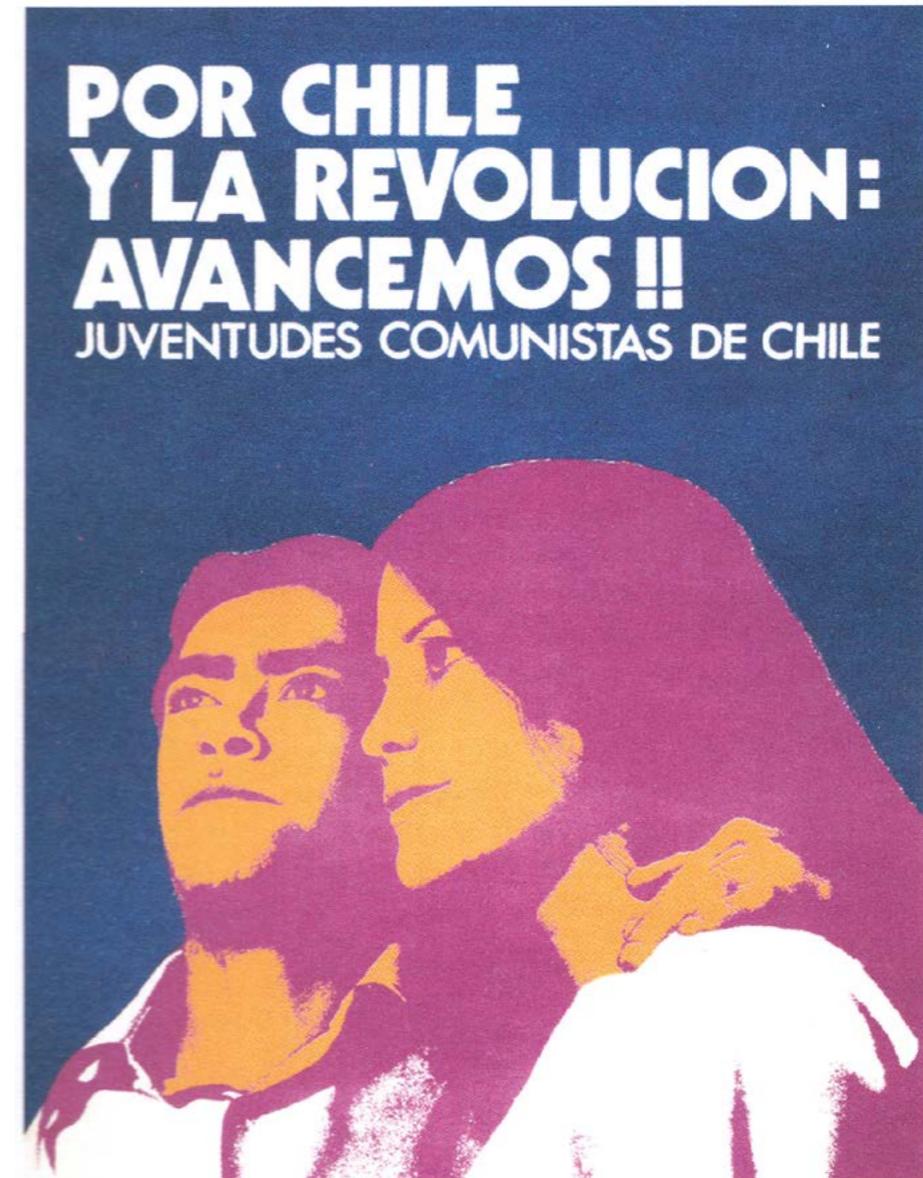
Fensa LA COMODIDAD DEL FUTURO
 EN EL HOGAR DEL PRESENTE

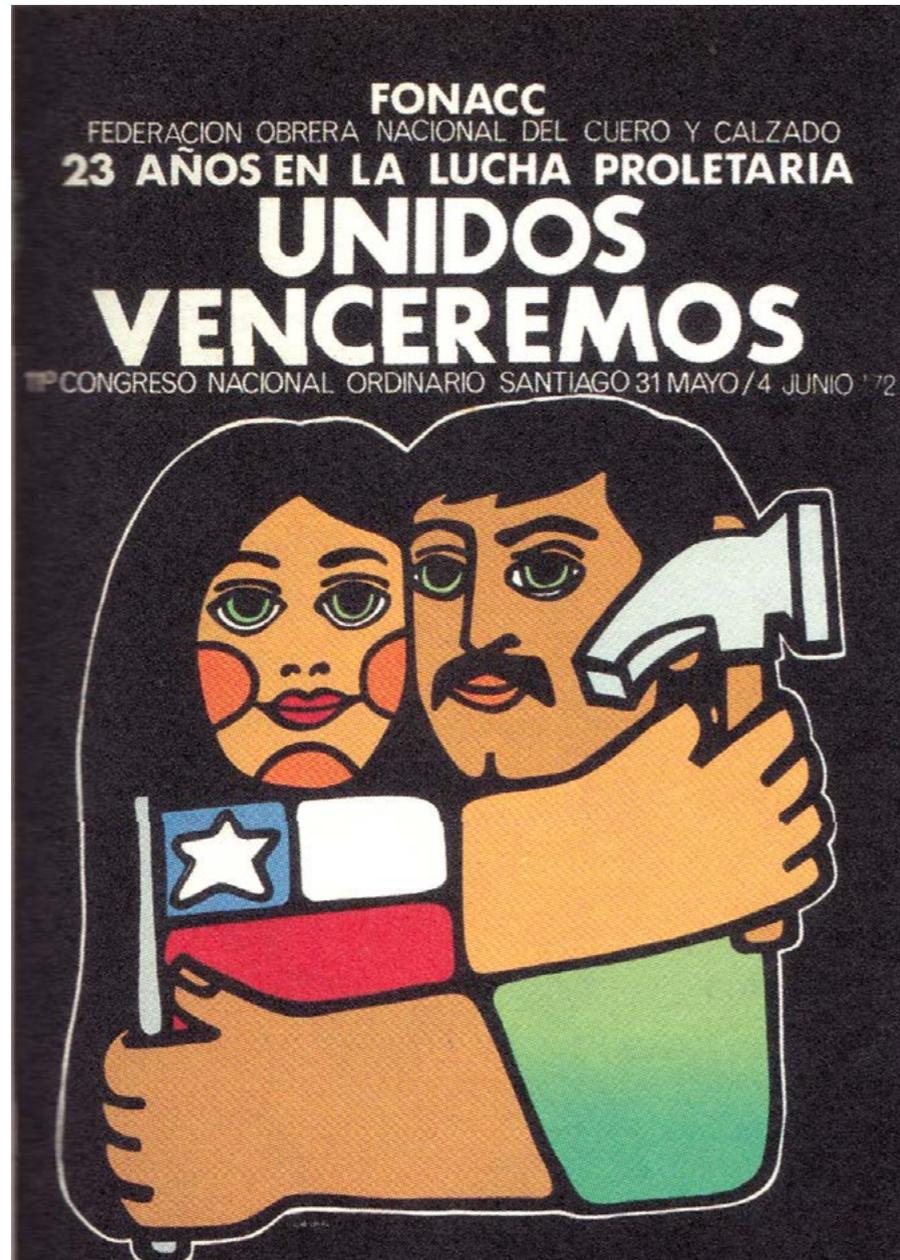
Waldo González y Marco Quiroz, Cartel Polla "Casa limpia, niños sanos", 1971

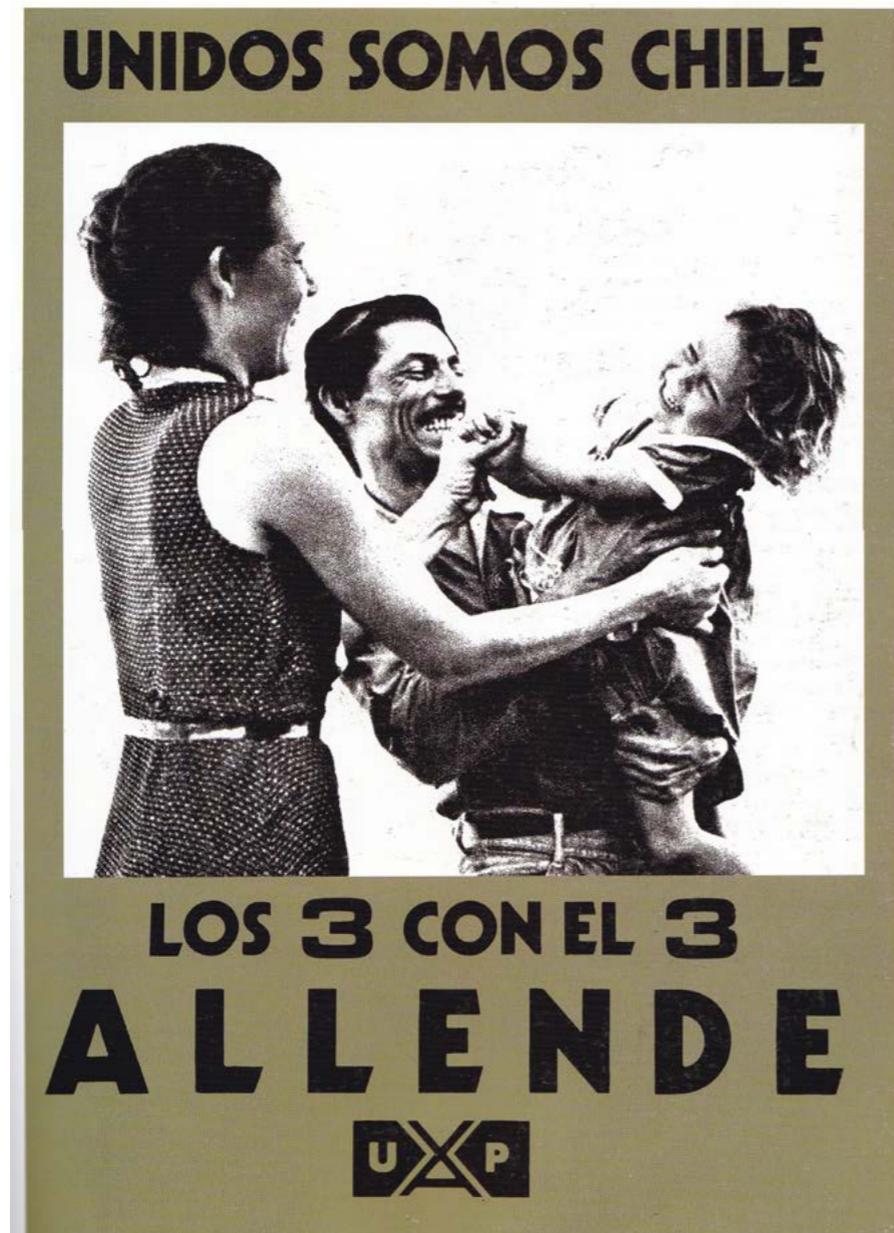
10.000 MILONES
3 DE DICIEMBRE
 ENTERO E° 1.000 VIGESIMO E° 50
Polla con 2 terminaciones
 BENEFICIARIOS
 UNIVERSIDADES
 DEL PAIS

CASA LIMPIA... NIÑOS SANOS
 La higiene en el hogar es un alto a la mosca y a la diarrea infantil.

asegurémonos que el pequeño sea grande mañana!...







A continuación, a pesar de la escasez, identificamos un texto crítico de la autora Eden Medina que plantea en un capítulo de su *Revolucionarios cibernéticos: Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, la relación entre *diseño-género* en la época del Gobierno de Salvador Allende (donde el diseño logra un desarrollo verdadero en las políticas públicas), que servirá de complemento al mapeo visual exterior. Más tarde, haremos un breve recorrido por practicantes del ámbito local relativos o cercanos a las nociones de sexo y/o diseño, con el fin de establecer un primer acercamiento hacia el ampo visual de nuestro proyecto creativo.

SYNCO, la revisión crítica de género y diseño frente a las políticas del socialismo

La construcción de Synco comprendió múltiples complejidades, además de construir el sistema, los integrantes del proyecto debieron diseñar una cultura de trabajo, transmitir conocimientos y la tecnología de Gran Bretaña, esto sumando a la búsqueda de los canales que le patrocinaban de materia prima y el recurso humano constante para su funcionamiento y acondicionamiento. El proyecto a cargo del científico Stanford Beer, Fernando Flores, y a nivel de diseño por el diseñador alemán Gui Bonsiepe, se configuró según sus miembros como un trabajo que ayudaba a mejorar el control sobre la economía y a incrementar los niveles de producción nacional, así también algunos afirmaban que se podría utilizar como una herramienta de desarrollo para la construcción del socialismo chileno. “De hecho, el gobierno de Salvador Allende había asignado un matiz político a la tecnología”,³ Synco incentivaba la creación de bienes de bajo costo para su consumo masivo y ponía énfasis en que se utilizaran recursos chilenos en las actividades de investigación, desarrollo y producción del país, orientando la ciencia, el diseño y la tecnología hacia la satisfacción de las necesidades nacionales. Stanford Beer afirmaba que la tecnología podría ser política dentro de un ámbito que implica el desarrollo de una tecnología que se pudiera integrar a un contexto social y organizacional, por lo tanto, tenían claro que el diseño podía contener valores sociales.⁴

El diseño de Synco permitía que todos los ocupantes, es decir, todas las personas aún no teniendo conocimientos de dactilografía (dentro del contexto local algunas secretarías

³ Eden Medina, *Revolucionarios cibernéticos: Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, p.46. Santiago, 2013, p.157.

⁴ *Ibid.*, 196.

configuraban esta especialidad), tuvieran un acceso igualitario a los datos y controlar las imágenes que aparecerían dentro de la sala. La interfaz conformada por botones grandes y geométricos permitiría que la sala fuera más accesible para los trabajadores y evitaría que fuera “una exclusividad para la élite del Gobierno”, a través de esta decisión de diseño, el sistema quedaba disponible para la participación horizontal de los trabajadores. Ahora para comprender una relación más directa del dispositivo de la sexualidad con este proceso científico, se plantea lo siguiente:

“Si bien las políticas que favorecían la igualdad de clases influyeron en el diseño de los botones, esta decisión también tuvo una influencia de género.” Beer replica que: “la decisión de prescindir de los teclados literalmente eliminó a la mujer entre ellos y la maquinaria; es decir, eliminó la necesidad de que hubiera una secretaria interactuando con un teclado en representación de los burócratas o de los trabajadores que utilizarían la sala de operaciones.” Además de eliminar la fuerza de trabajo por parte de la mujer, la sala a nivel visual estaba inspirada explícitamente en un club de caballeros, por parte, incentivaba las formas de comunicación relativas de forma más cercana a la agresión de carácter masculino (la acción de golpear los botones para el empleo de la variabilidad de comandos), más que una expresión neutral o femenina, lo que posteriormente lleva a el diseñador G. Bonsiepe a reconocer un *genderbias* (discriminación de género) en el diseño de la sala. En otras palabras, las características de la sala revelaban suposiciones acerca de quién tendría el poder dentro de la revolución chilena y quienes se ubicarían dentro del papel de “trabajador”, por un lado, los trabajadores de la fábricas y los burócratas tendrían la posibilidad de tomar decisiones dentro del desarrollo nacional, pero en el segmento de trabajadores administrativos, las mujeres y cualquier persona que operara fuera de la economía formal no tendrían esta posibilidad. “la sala de operaciones nos ofrece una valiosa excepción en la historia de la tecnología, un campo lleno de ejemplos que relacionan el trabajo femenino con las labores rutinarias y carentes de habilidades.”⁵ S. Beer y su equipo de diseñadores trabajaron en torno a un patrón heterosexual que suponía el trabajo femenino como un rol que requería demasiadas habilidades, por lo tanto, se debía eliminar para que la sala fuera más accesible.⁶

El diseño del prototipo de la sala de operaciones de Synco grafica que incluso en las visiones futuristas de la modernidad trae consigo suposiciones de género y clase, demostrando ade-

más de que manera los contextos culturales y políticos limitan la innovación tecnológica. El diseño de la sala se configura como zona crítica que se hace con frecuencia al Gobierno de la Unidad Popular, que su actitud con las mujeres era ambivalente y que la izquierda chilena se centraba en los grupos masculinos de trabajadores industriales, y en segundo lugar, de campesinos rurales. Durante el periodo de la UP la cientista social Lucía Ribeiro crítico los cuerpos sexuados de la teoría social existentes por no abordar las experiencias de la mujer chilena y por privilegiar la producción fuera de casa por sobre la reproducción y otras actividades domésticas, otro caso, la historiadora Sandra McGee Deutsch concluye que “Los estudios existentes han destacado la incapacidad que tiene la izquierda (de la que existen muchos ejemplos) de concebir la participación femenina en la lucha del socialismo. Una situación similar describe el historiador chileno Thomas Miller Klubock: “Los frentes populares, con el apoyo de la clase obrera y la izquierda, construyeron sus hegemonías políticas sobre la base de una ideología política de género que definió los derechos y los beneficios de la ciudadanía nacional en términos del hombre trabajador y jefe de familia y la mujer dueña de casa”.⁷

El proyecto Synco se emplea dentro de este informe como un acontecimiento de diseño que deja ver los discursos del cuerpo a través de las políticas públicas heterosexuales que marcaban el paso del gobierno de Allende, el movimiento de la Unidad Popular y el histórico flujo partidista de la izquierda en Chile, que pese a apelan a una eliminación de las categorías sociales a nivel de clase, entre veía una opresión a la mujer y los organismos sociales que no integraban una fuerza de trabajo masculino.

^{5,6,7} Eden Medina, "Revolucionarios cibernéticos", 200.

Dictadura

Posteriormente, la dictadura en Chile que marca su inicio con el Golpe de Estado del 1973, además de dejar a más de 1400 víctimas muertas bajo tortura y prácticas que atentan con los derechos humanos, se transcribe como un proceso violento de sujeción de poder político y social para la élite del país, con el fin de lograr una trascendencia compleja en el desarrollo económico de la sociedad chilena, por consiguiente, también marcó un proceso definitorio para el rubro de la gráfica local.

Los lineamientos programáticos que definieron el enfoque de la primera generación de diseñadores que se concentraron en la solución de problemas en áreas esenciales, educación, salud y vivienda, propias de un país en calidad de subdesarrollo, quedaron apartados. Ahora, el área de diseño y publicidad son derogadas enérgicamente hacia el ámbito comercial como aporte al desarrollo expedito de las políticas neoliberales del país, la competencia y el *merchandising* y la identidad gráfica corporativa se instalan como ejes fundamentales dentro de las disciplinas creativas.⁸

Las diferentes aristas del individuo chileno a nivel laboral, educacional, social y político quedan regulados bajo la Constitución de 1980, este compilado legislativo se traduce en la protección sistemática del sector empresarial en una zona infranqueable frente a los límites políticos. La neo-burguesía empresarial se emplea ahora como un factor categorizante en el ordenamiento social por sobre lo público y el estado.

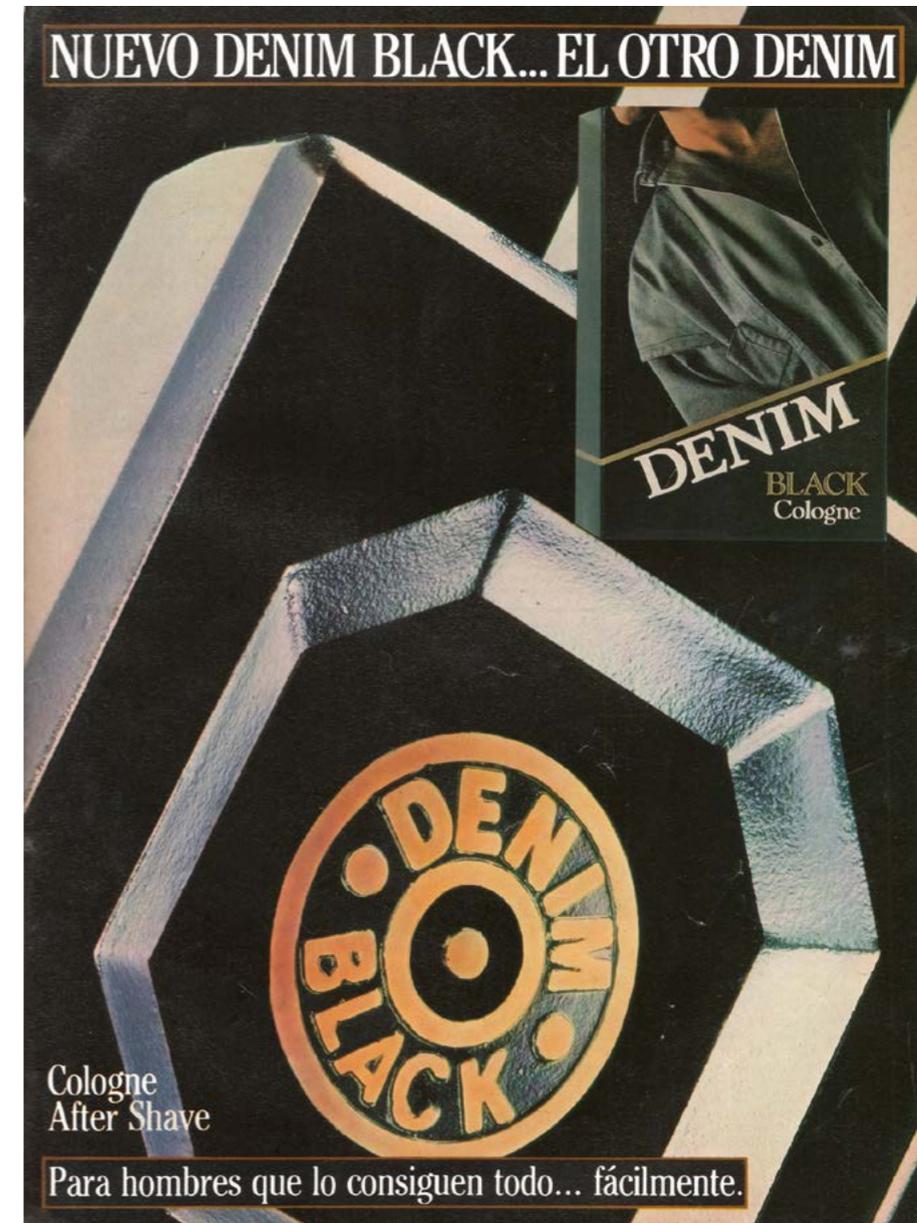
La dictadura chilena empleó un rol clave en el desplazamiento del modelo económico-social estadounidense en Latinoamérica, el canon de producción de diseño consecuentemente se sujeta a estas necesidades de macro mercado, ignorando históricamente muchas de las emergencias de una población deficiente en materias de educación, salud, vivienda y por supuesto, de género y clase. La rúbrica capital adherido a la herencia colonial cristiana (la importancia de la familia heterosexual dentro de esta) configuran la sustancia ideal del funcionamiento de las economías opresoras del cuerpo y de la vida del proletariado para la concentración de privilegios de la burguesía.

⁸⁵ Nicole Cristi, Javiera Manzi, "Resistencia Gráfica Dictadura en Chile", p.43.
<http://elchedelosgays.blogspot.com/2013/04/las-locas-del-73.html>





Como sólo Johnson's Clothes sabe hacerlo.
JOHNSON'S
 CLOTHES
 LA ROPA PARA LA GENTE ACTIVA



1987

Autor Desconocido, Publicidad televisión a color y videgrabadora VHS
Fisher, 1987.



158

Fantasías Floreadas-Aladas

1988

Autor desconocido, Campaña del Sí (Plebiscito nacional)



Catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico

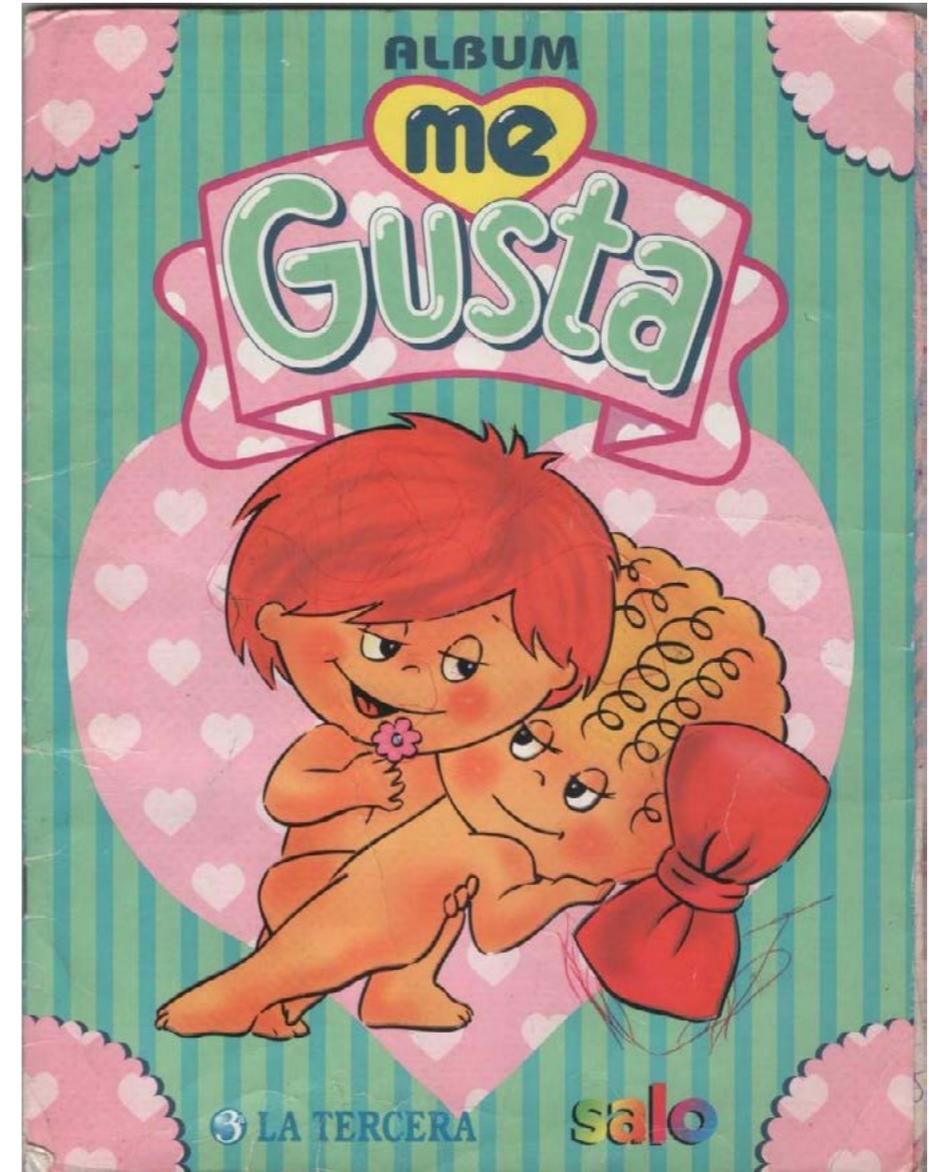
159

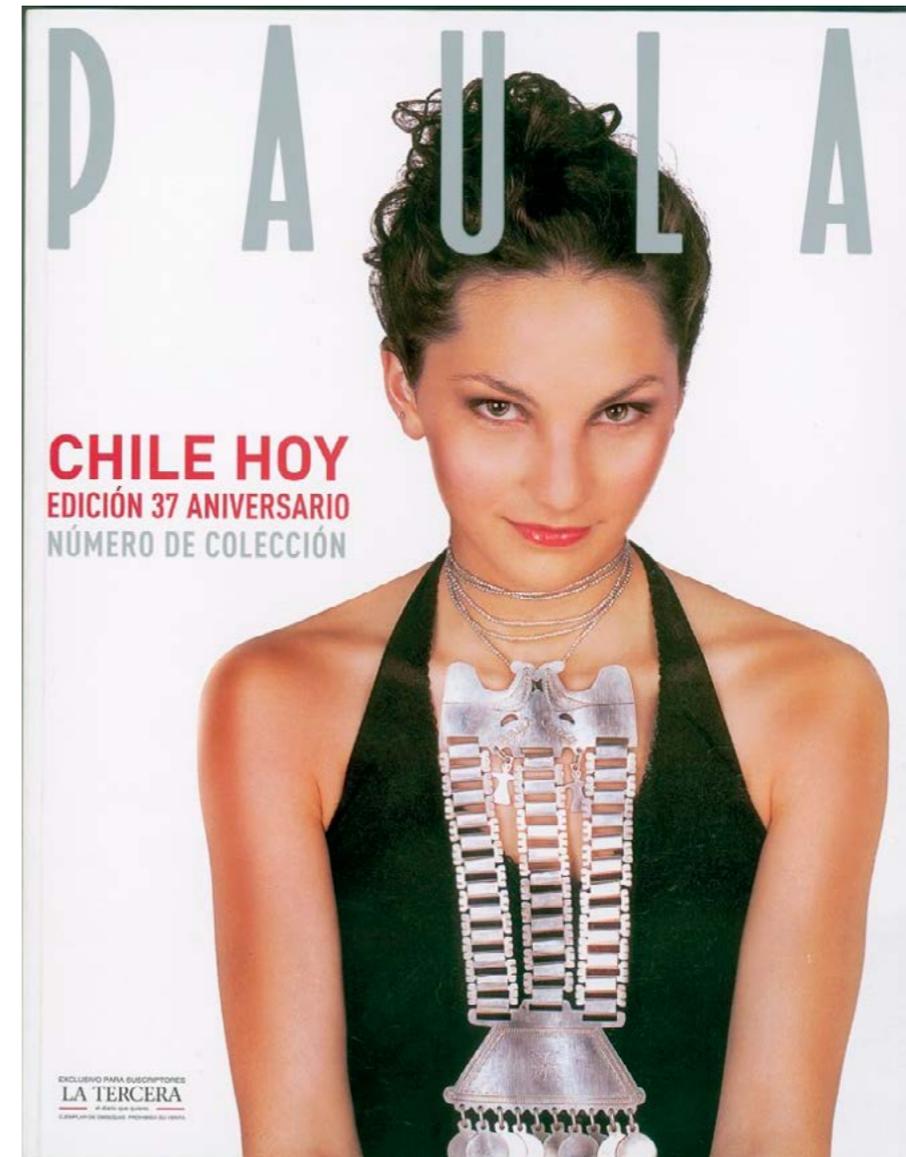
Periodo Democrático - Actualidad

Luego del periodo dictatorial entre los años 1973- 1990, Chile inicia una etapa de transición a la democracia a partir de un plebiscito nacional. A pesar de esto, el ámbito gráfico y del diseño particularmente, debido a la instalación del sistema neoliberal estadounidense en la sociedad chilena en un ámbito transversal (bajo cimientos constitucionales), se afianzará hacia la publicidad y el apoyo hacia el sector empresarial.

En los años posteriores, las agencias de diseño y publicidad, configuran un importante aporte dentro de la producción creativa en estudio. El sector académico rediseña los programas universitarios en función de la demanda del mercado, institutos profesionales y centros de formación técnica adhieren a sus servicios capacitaciones técnicas bajo el nombre de Diseño Gráfico y Comunicación Visual. La filosofía local del diseño gradualmente inicia un distanciamiento con las nociones de carácter social. Por lo tanto, el diseño crítico frente a los discursos de sexo, clase, raza quedarán desplazados a flujos reducidos de diseñadores, micro-editoriales, colectivos y disidentes, promoviendo la creación principalmente desde la autogestión y autoedición, en consecuencia de una hegemonía capitalista completamente instalada en Chile que estableció categóricamente sus discursos de la verdad a través del campo visual.

Llegando al fin de este breve recorrido visual, comprendemos algunas imágenes presentes entre la vuelta a la democracia hasta el día de hoy, entre ellos revistas e historietas icónicas dentro de la sociedad chilena (Condorito, Paula), afiches de campañas políticas y publicidades contemporáneas, identificando cánones estéticos heterosexuales similares en relación a épocas posteriores. La categoría a través de la visualidad (la figura de la mujer y el hombre), será un eje trascendental cuando se entienda no solo el ámbito publicitario, pudiéndose traducir en un precepto que respondería a discursos más transversales.





bajos siempre

SODIMAC CONSTRUCTOR

Si usted encuentra el mismo producto a un precio más bajo, tráiganos su publicación y/o cotización. Nosotros no sólo se lo igualaremos, sino que además le haremos un 10% de descuento por avisarnos.

PRECIOS BAJOS GARANTIZADOS

10% dcto

¡PRECIOS BAJOS SIEMPRE!
Garantizamos los mejores precios del mercado

MÁS BARATO IMPOSIBLE
Palabra de hombre

INFORMESE: Bases, condiciones y limitaciones protocolizadas en la Notaría de Santiago de don Pablo Alberto González Camaño, Teatinos 333, entrepiso. Además disponibles en todos nuestros puntos de venta y en www.sodimac.cl

Todos los productos y servicios que necesita en un solo lugar

PAULA

Escriben sobre su paternidad
Marco Enríquez-Ominami,
Gonzalo Cruzat y
Mauricio Redolés

Testimonio:
Mi papá es gay, ¿y qué?

Padres
Néstor Cantillana, Benjamín Vicuña,
Jorge Zabaleta, Sergio Lagos,
Sebastián Layseca, Luciano Cruz-Coke

PAULA CHILE | 6 DE JUNIO DE 2009

EJEMPLAR DE SUSCRIPCIÓN
LA TERCERA





Apunte del diseñador de este proyecto:

"El brief era claro, campaña de verano va con rubia. Un pie forzado con el que teníamos que lidiar, por lo cual nos pusimos el desafío de darle una idea y una razón de ser a la rubia dentro de esta campaña. Sabíamos que podíamos hacer algo mejor que una rubia en la playa y nada más."



El modo de plantear la vinculación entre diseño y género en el presente capítulo se ordena desde un recorrido visual del diseño en Chile poniendo énfasis mayoritariamente en el diseño gráfico, esto, como método de comprensión del canon dinámico del diseño como proceso visible de las regulaciones del cuerpo y sexo a través de los sujetos socio-políticos variables (instituciones, estado, sector privado, leyes) sincrónicos a cada contexto histórico. Además, este proceso vinculador se comprende como una decisión coherente a la característica de la investigación, y también, frente a una carencia de textos críticos locales de diseño, en su amplia ramificación, que contrapongan experiencias psicoanalíticas de los discursos circulantes.

La autora feminista M. Wittig apegada a los planteamientos de Lacan plantea el lenguaje como discurso, y que el conjunto de discursos empleados sobre un sistema social (experiencia analítica) traerá consigo siempre a un oprimido, ya sean individuos o grupos sociales. Este sujeto oprimido, frente a un “contrato social”, deberá expresar la explotación económica, política o ideológica del opresor, sin embargo, dentro de la necesidad de comunicar y frente a la imposibilidad de hacerlo, provocará generalmente la ruptura del contrato psicoanalítico.⁵ Dentro de la necesidad del desplazamiento de los discursos de la verdad a través del lenguaje (comunicación) por los medios masivos, se produce el efecto consecuente de las múltiples técnicas de poder empleadas como normalización de los cuerpos o individuos sociales y sexuales, dentro de estas relaciones de poder aparece el diseño como un proceso vinculante de las problemáticas (interfaces) sociales de cada contexto y el objeto de diseño en virtud de los propósitos.

La imagen constituye un discurso inmediato a través de los signos, a otra escala mayor también, encontramos los imaginarios, la estética y la visualidad, albergando a través del diseño la noción de imagen como herramienta compleja a nivel político y social. Frente a esta vinculación sustancial se construye la relación del diseño como forma, principio y método de producción también de activismo, que determina de manera esencial la presente investigación. Bajo una mirada direccionada por los estudios culturales, situamos el diseño como una matriz productora de interfaces sociales que reproducen y delatan el contexto socio-político en que se ubican, la conformación del canon del diseño local, no responde, si no a los factores sociales y políticos del entorno geográfico de donde se estudia.

⁵ Wittig, "El pensamiento heterosexual", p.46.

Antes de esto, debemos saber el déficit contemporáneo de la comprensión compleja del dispositivo de la sexualidad por parte de algunos practicantes nacionales como resultado de la misma historia del sexo y el diseño, comprendiendo el género dentro de una lógica particular y aislada, bajo una corriente que busca solventar la necesidad del “incomprendido” y la indefinición, mediante una propuesta de diseño “neutral”, solventando solo algunas nociones estéticas de la problemática, a esto le llamaremos moda “androginia”. También, veremos, no tan solo en el ámbito del diseño, la tendencia “feminista” hacia la protección insostenible, errada (debido a lo planteado en los capítulos introductorios al marco teórico), y actualmente mercantilizada, de la categoría de mujer (lógica de lo femenino) como un camino verdadero hacia a la liberación del cuerpo. Por otra parte, debemos considerar el contexto nacional de la “demanda feminista” del presente año, como un avance hacia el desarrollo del fundamento crítico y teórico (en el ámbito universitario principalmente) por parte de las nuevas generaciones de profesionales hacia una noción crítica del sexo, encontrándonos en el boom de la exigencia social transversal de los temas de género a través de la demanda pública y las tomas de los espacios universitarios, menciono este proceso social (independientemente de las diferencias sustanciales en cuanto al método de análisis del sexo expuesto en el informe y la crítica tajante respecto a la función reguladora del sector público) esperando que en los próximos años la multiplicación de la investigación crítica frente a la historia del diseño confluya en un anhelando vuelco discursivo hacia una dirección contraria del canon heterosexual histórico predominante.

Practicantes

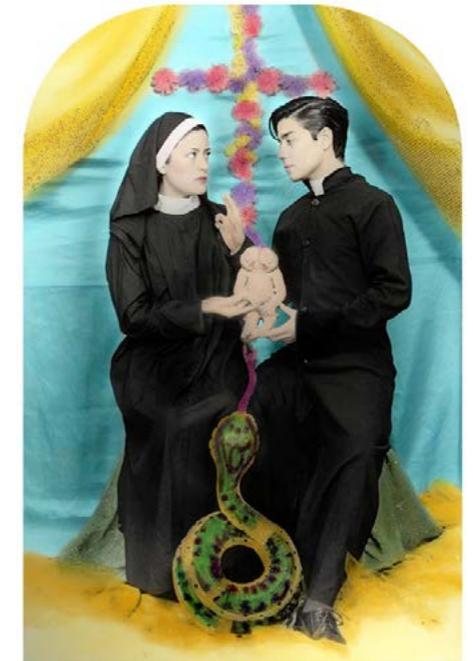
Dentro de esta sección indentificaremos una selección de practicantes y exponente más importantes del contexto local que producen diseño o cercano a este, por medio de una crítica post-feminista (*queer*, *cuir* o disidente) a los discursos dominantes de la sexualidad o clase, permitiéndonos aportar a una noción del diseño post-estructuralista en su carácter práctico y activista. Las obras y objetos de diseño se vincularán con el campo del arte y la performance, en una reproducción de imágenes, visualidad y estética post-feminista.

Zaida González

Zaida, fotógrafa chilena, es una de las artistas más relevantes en el panorama latinoamericano contemporáneo. Su trabajo converge desde un proceso autobiográfico que recurre con frecuencia al autorretrato, abordando las problemáticas de género por medio de la producción de fotografías que descontextualizan los iconos eclesiásticos desde una mirada crítica y personal, re-interpretando el imaginario religioso mediante personajes ficticios, poniendo en tensión la concepción heteronormada del sistema social.

La obra de Zaida González está construida a partir de un rico imaginario, deudor de sus obsesiones e intereses íntimos y de la visualidad popular latinoamericana, en general, y de la chilena, en particular. Su estética, fácil de reconocer, esconde una trastienda compleja de citas y un fondo de crítica social y política que aparece a menudo de forma descarnada bajo una ironía o unas formas evocadoras de un universo aparentemente infantil, desnaturalizando la sexualidad, los cánones estéticos, lo permitido y lo horrible, así configurando gráficas cercanas a los desbordes de lo popular y lo sexual, por medio del pintado y retoque de la fotografía con diversos tipos de acuarelas y técnicas manuales.

Entre sus principales trabajos se encuentra *Recuérdame al morir con mi último latido*, el cual se compone de 37 fotografías, en las cuales se identifican varias escenas familiares evocando estampas bautismales, las habituales fotos de los recién nacidos plácidamente durmiendo en cunas adornadas con cuidado con juguetes y flores; madres o parejas con sus hijas o hijos en brazos e incluso vírgenes maría con su hijo en el regazo. Las imágenes que de un modo o de otro reconocemos como parte del álbum familiar del siglo veinte latinoamericano, se ven perturbadas descritas como una “degeneración”. Así, al menos se describe esta exposición en el texto que da inicio a su catálogo: “Justificación para una exposición degenerada”. Degeneración como crecimientos truncos, pero también como interrupción. Esto es, una perversión inscrito en el propio mecanismo de la reproducción del espacio familiar, y en muchas de ella la misma Zaida González encarna a partir de su biografía, así mismo, los discursos *cuir* y des-coloniales, construyendo una propuesta gráfica reconocible dentro del ambiente underground de nuestra capital.



Zaida González, *Recuérdame al morir con mi último latido* (2010)

Ximena Zomoza

Artísta visual, impulsada por los conflictos de género y políticas descoloniales, generará varios proyectos relativos a estas temáticas, logrando tener una audiencia internacional. La producción visual de la autora se acerca al campo de "lo femenino" y "lo sagrado", tensionando el rol de la mujer en la sociedad y el papel controlador de la religión en la sociedad actual. La *foto-performance* llamado "Lo femenino y lo sagrado" en que se muestra a ella transfigurando un individuo híbrido, mitad hindú y mitad empleada del hogar, revelando un ánimo de ejemplificar el sistema de dominación hacia la mujer frente a los roles del hogar.

Otra de sus obras, se titula *El Grito en el Cielo* cuya instalación de un vestido ordinario pintado con spray dorado representa el sincretismo cultural del sur, el spray, como representación al diseño de simulacro, transformando cualquier objeto en un objeto de altar. "La gente pensaba que los vestidos eran de alguna realeza", poniendo en cuestión la concepción del valor, respecto a la estética, el fenómeno del pastiche en el diseño y una autocrítica hacia una América Latina "aspiracional". Y por supuesto al rol del arte y el diseño frente a las dinámicas del consumo.

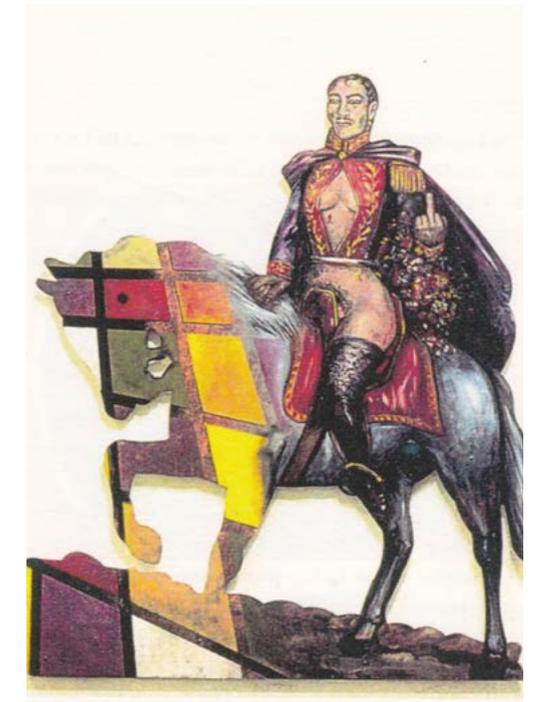


Ximena Zomoza, *Lo femenino y lo sagrado* (2011)

Juan Dávila

Juan Dávila, artista chileno y cofundador del "Grupo de Avanzada", a través de sus obras genera imágenes con un lenguaje rupturista, basado en el erotismo y su estética grotesca y degenerada, llenas de referencias al pop art, al cómic, a la moda y a los medios de comunicación, incorporando una fuerte carga de violencia y sexo presentes en el mundo actual, gestando una propuesta visual que aborda los aspectos importantes de un Chile marcado por el régimen militar de 1973, la posición de la iglesia católica, el pueblo mapuche y las políticas de género transversales en la sociedad.

La obra más polémica del autor es la pintura del Libertador Simón Bolívar, una imagen de Bolívar con los pechos al aire, expresando un gesto calificado como blasfemo. Esta obra causó gran revuelo e irritación a los gobiernos de Venezuela, Colombia y Ecuador que, a través de sus embajadas en Chile, protestaron airadamente por la creación del artista plástico. El arte irreverente es la propuesta visual del artista Juan Dávila, burlando los imaginarios populares sagrados de latinoamérica, como la religión y la patria.



Juan Dávila, Sin título, *El libertador Simón Bolívar* (2016)

Carlos Leppe

Carlos Leppe se incluye dentro del grupo de artistas que, alejado de una normativa estética, de una institucionalidad artística, de una estética y gusto dominante, tomó una actitud de constante cuestionamiento al arte, a su representación y a la problemática de los objetos, en el año 1974 irrumpe en la escena local con una obra inesperada. Con una corona funeraria alrededor del cuello, se sentó en una tarima móvil, rodeado de gallinas de yeso. Más allá, un viejo ropero abierto guardaba sus objetos personales y muchos huevos, el *Happening de las Gallinas* (FIG.1) se convertirá en su primer trabajo corporal que sacó a relucir la fecundidad frustrada mediante el simulacro de morir poniendo un huevo. Esta performance se convierte en la primera realizada en el país, al mismo tiempo que Leppe definía su sello artístico: transgresor y crudo, por años se concentró en la exploración de su identidad sexual mediante el uso de su propio cuerpo en escena.

El empleo del cuerpo del artista como soporte de la obra lo hace transformarse en sujeto y objeto de la acción. A través del estudio y conocimiento de su propio cuerpo, con el que hizo una serie de intervenciones, Leppe realizó una observación profunda de sí mismo a través de la cual genera su obra a través de imágenes que desnaturalizan las normas individuales y colectivas y que hacen tabúes determinados de los comportamientos humanos. El perchero, otra obra de Leppe, le permitió intensificar la temática de la sexualidad, donde su cuerpo como soporte desnudo, fue intervenido y bloqueado con vestidos, vendas y gasas, que cubrieron y disimularon su identidad sexual y simulaban un acto de castración. A través de la fotografía se documentó el trabajo y las fotos, ampliadas a tamaño natural y conservadas entre dos planchas de acrílico herméticamente cerradas, se transformaron en objetos expuestos al ser colgadas como si se tratara de ropa que se cuelga en un perchero, en objeto-fotografía. . El conjunto se atrevía a abordar la cuestión de la representación de la carne viva, en una clara referencia a las torturas practicadas por el régimen militar chileno. Leppe utilizará la fotografía y el video como forma de generar el discurso material de una resistencia de sexo, género y clase.

Katia Sepulveda

La fotógrafa y diplomada en Realización Cinematográfica en la Universidad de Chile, muestra su trabajo desde la perspectiva feminista, haciendo un diálogo constante con la teoría, realizando a través del arte, ficciones críticas y contra-ficciones. Las obras se producen bajo muchos de los temas esenciales de la presente investigación, lo que refiere a las relaciones



FIG.1 Carlos Leppe, *El Happening de las Gallinas* (1974)

FIG.2 Katia Sepulveda, *Beauty v/s beauty* (2007)

entre feminismo y sexualidad, abordando conceptos como transfeminismo, transgénero, postsexual y postporno. La obra de Katia Sepúlveda Barra comienza a ser conocida masivamente en Chile cuando gana el premio “Mejor video arte post porno”, con su video *Belleza v/s Belleza* (FIG.2), en el Festival Dildo Rosa el año 2011. El video reflexiona sobre la belleza y las resoluciones contemporáneos sobre este ideal. La muñeca Barbie es la artificial representación de la belleza dentro de los cánones de la feminidad. Sus medidas 90-60-90 se han convertido en un standard que someten a la mujer contemporánea. Todas las vulvas son diferentes, marcan la singularidad del cuerpo de ellas con su belleza no estandarizada. La artista comprende la definición del cuerpo como una construcción a partir de códigos aprendidos,” el video ‘Post-sexual’, una forma de reescritura que modifica los enunciados oficiales sobre determinación de género. La artista explora diversos medios para generar su obra activista, desde el video hasta los dibujos hechos a mano.

Gabriela Rivera

Gabriela Rivera Lucero es artista visual y fotógrafa, Licenciada en Artes Visuales, con mención en Fotografía, Universidad de Chile (2003) y Diplomada en Fotografía Digital, PUC (2008), feminista, madre lactivista y vegetariana. La creadora explora las temáticas sobre feminismos y deconstrucción de saberes occidentales, indagando en la abyección del campo visual, desde una mirada crítica al patriarcado occidental.

Su trabajo se caracteriza por transitar entre la fotografía, video y acciones performáticas utilizando como herramienta principal su propio cuerpo, u otros(as) cuerpos, materialidades orgánicas y elementos del oficio de la costura. Elaborando imaginarios críticos en torno a convenciones culturales del patriarcado occidental ya sea sobre los cuerpos y la belleza física que se le asigna a la corporalidad de las mujeres; o sobre la higiene y el gusto por la limpieza y lo aséptico; o sobre el uso del lenguaje como medio de perpetuación de un sistema heteronormado; y sobre el decoro. Indagando y visibilizando las contradicciones y relaciones de poder allí presentes.

La artista produce piezas críticas por medio de la confección de máscaras y envoltorios corporales, que cose, borda y corchetea, colocándolos sobre su cuerpo, y/o otros(as) cuerpos, construyendo acciones y rituales, sobre esto, genera fotografía y material audiovisual. Esta exploración se desplaza en el autorretrato y el retrato, elaborando metáforas, donde el maquillaje y el caparazón son elementos claves, contrariando el modelo de documental objetivo.



Gabriela Sepúlveda, *Proyecto Muñeca Inflable* (2006)

Gabriela explora el material orgánico, muchas veces proveniente de animales utilizados para consumo alimenticio, ocupando los desechos de los mismos, como cueros y entrañas. Esto para elaborar a modo de paradoja, un llamado de atención a cómo hemos olvidado nuestra condición de animal y humano a la vez y cómo hemos llegado a explotar la naturaleza.

Patrick Hamilton

Patrick Hamilton, artista visual, Realizó sus estudios creativos en la Universidad ARCIS y en la Universidad de Chile, donde obtuvo el grado de Licenciado en Artes en 1997. Inició estudios de Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile, los que abandonó para realizar proyectos artísticos.

La obra de Hamilton se plantea como hilo conductor la reflexión y cuestionamiento de los conceptos de trabajo, desigualdad, mito e historia en el contexto de las últimas décadas en Chile, en particular el periodo conocido como post-dictadura. Dentro de este campo, su trabajo propone una reflexión estética en torno a las consecuencias de la “revolución neoliberal” implantada en Chile por el régimen militar de 1973 y el grupo de economistas conocidos como los Chicago boy’s, durante los años 80’s y sus repercusiones en el campo social y cultural desde entonces hasta los tiempos actuales. Independiente de la violencia del

histórica del estado hacia las clases populares, la obra de Hamilton apunta hacia las complejas consecuencias que el sistema neoliberal ha producido en Chile, así como en tantos países alrededor del mundo, en efecto en los últimos años, la concentración económica, la colusión y corrupción que ha afectado a la gran mayoría de la gente, provocando un descontento generalizado y múltiples movimientos ciudadanos que reclaman en las calles por sus derechos.

El artista, dentro del campo visual, está interesado en desmitificar y descontextualizar las suposiciones sociales, sobre los cuales se construye la “imagen” de Chile, desenterrando historias reprimidas por el establishment político, económico y cultural, pero que han permanecido y circulado históricamente, de esto último, surgen los proyectos los “mitos de oro”. Sus proyectos exploran los fenómenos de “desarrollo y especulación” en la ciudad, a través de la intervención y manipulación de objetos cotidianos, por ejemplo las herramientas que son objetos de diseño que simbolizan el precario mundo del trabajo de la construcción y lo reconsidera en una transformación material como una contrapropuesta de la imagen. Por último, Hamilton se interesado en el análisis y manipulación de elementos que han sido producidos como consecuencia del “desarrollo económico” en las zonas urbanas de Santiago de Chile, entre ellos, los edificios que afirman y representan a través de una forma fálica el éxito económico, así como cualquier objeto, que reproduzca una metáfora a la categoría social, económica y cultural que a producido el capitalismo violento en Chile.

Poco Hombre

Artista visual e ilustrador que transita los bordes de las redes sociales de nuestro contexto, la propuesta visual de Poco hombre aborda la conversación post-feminista y *lo cuir* por medio de la ilustración análoga, creando imágenes de la homosexualidad periférica y pobre de nuestra capital. Los protagonistas de sus ilustraciones figuran hombres de látex, “flaites colas” y desnudos eróticos invertidos, explorando a través de instrumentos precarios (marcadores y plumones) las fantasías de la marginalidad homosexual. Dentro de sus pinturas, explota el mundo de los motivos, las texturas y patrones simbólicos de la periferia que acompañan la escena contrasexual que interviene en la pornografía esclavizadora, integrando un discurso de los placeres del sadomasoquismo y las perversiones a través del papel.

En otros proyectos, el artista propone su discurso abyecto a través de la objetualidad, la acuarela y el activismo gráfico en el lugar de lo público, traducándose en una autoformación y exploración personal del mismo artista que integra el cuestionamiento a lo masculino, la estética y la heterosexualidad del deseo y el placer.



FIG.SUP Patrick Hamilton, Diamon composition (2011)

FIG.INF Patrick Hamilton, Lanz Cigüeñal (2009)

EGO

Artista o colectivo de arte callejero anónimo, su trabajo subversivo comprende la creación de gráfica e iconografía torcida, apoderándose del imaginario chileno y popular para burlar "lo frágil" de las categorías del sistema de clases o de la sexualidad del contexto local. La apropiación de lo *kitsch* como medio punzante para la creación de activismo visual se apodera de las calles de la centralidad por medio del *tag* "EGO" (esto como alcance a la conocida marca mundial de juguetes *Lego*). En los últimos meses, ha aparecido en las calles, con trabajos relacionados directamente con el diseño gráfico y su historia nacional e internacional (isotipos y logotipos que están instalados en el imaginario colectivo), inmiscuyéndose en los códigos del diseño (tipografías, colores, composición, lettering) para retorcer los discursos capitalistas y opresivos a través de la imagen, buscando la reflexión del individuo respecto a lo masculino, al racismo, y también, a los postulados feministas contemporáneos.



EGO, Welcome to the Chilean Dream (2018)

El rol de género del diseño según la Política Nacional de Cultura

“El sexo no es cosa que sólo se juzgue, es cosa que se administra”,¹ afirma M.Foucault para referirse a la posición del poder público a cargo de los discursos analíticos. En el siglo XVIII, una de las grandes novedades en las técnicas del poder fue el surgimiento, como problema económico, y político, de la población: la población-riqueza, la población-mano de obra, la población en equilibrio entre su propio crecimiento y los recursos de que dispone. Los gobiernos no contemplan una visión individualista de la sociedad (individuo), sino una “población” y sus variables: natalidad, mortalidad, duración de la vida, fecundidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y vivienda. Todas esas variables son reguladas por los movimientos propios de la vida y los efectos locales de las instituciones “Los Estados no se pueblan según la progresión natural de la propagación sino en razón de su industria, de sus producciones y de las distintas instituciones... Los hombres se multiplican como las producciones del suelo y en proporción con las ventajas y recursos que se encuentran en sus trabajos”.² En otras palabras, las variables enlazadas con el dispositivo del sexo (natalidad, mortalidad, matrimonio, relaciones sexuales, prohibiciones, formas anticonceptivas) que pasan por una orgánica pública, responden, mediante regulaciones de tipo jurídico-legislativa, al desarrollo de la industria y el cuidado de la mano de obra para el fortalecimiento de la República. La incidencia del estado en el dispositivo del sexo ha sido dinámica a través de los periodos históricos, pero es un hecho que aquella vinculación posee un carácter inmediato e indispensable para el organismo público en su permanencia. Por esto, en el desarrollo de la investigación debemos reconocer la vinculación que ocurre dentro del entorno social, y como lo hace a través de las dinámicas legislativas que atingen el área creativa en que se desplaza el diseño actualmente.

¹ Michel Foucault. *Historia de la Sexualidad Vol 1*, p.17.

² *Ibid.*, 18.

A continuación, a modo de revisión, se explora la política nacional de cultura del gobierno actual, en conjunto con la nueva forma legal complementaria, anexo “Política del Fomento del Diseño (2017-2022)”, para luego identificar, de forma general, citas específicas referentes al rol de la institución cultural nacional a través del área creativa (diseño forma parte de este segmento), o también, exhibir situaciones de carencia en los planteamientos escritos del documento en relación a los dispositivos sociales complejos que surgen desde la sexualidad (sexo, clase y raza). Así poder completar una noción de la posición política del sector público (periodo 2017-2022) a nivel del área cultural en cuestión, las nociones inconsistentes frente a las tecnologías del sexo, y cómo estos organismos deben articularse dentro de lo público en este periodo.

La publicación regular del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Política Nacional de Cultura del periodo 2017-2022, introduce el detalle del documento explicando que la organización del documento se dispone en la urgencia de la reflexión sobre temas prioritarios de la institución (buscar cita en el doc), en un marco de “enfoque de derechos” que se postula como conducto principal de las políticas del presente gobierno se abre un paréntesis en la descripción: “...se identificaron también grupos de agentes sociales que resultaba fundamental incorporar en la construcción del documento, ya sea por su centralidad en las discusiones de las convenciones regionales y sectoriales (como los pueblos indígenas, los migrantes), o por su importancia en la agenda pública (como las identidades de género, la infancia.”¹

Ahora, a través de la sección “Comunidad Artística: Artistas, creadores y escultores”,² encontrándose en esta oportunidad el Área de Diseño dentro de esta, se pasa a describir de forma específica los desafíos de la CNCA como institución cultural dentro de estas industrias culturales; “...el desafío permanente de adaptarse a nuevas formas creativas que se entrecruzan e hibridan con los ámbitos tradicionales, las rápidas transformaciones de cada disciplina, las múltiples confluencias y la coexistencia de delimitaciones cada vez más difusas entre lenguajes creativos, disciplinas y dominios”³[...] “[...]Asimismo, es indispensable incorporar las distintas realidades territoriales, que permitan construir una acción pública más pertinente, que potencie realmente el acervo cultural y las potencialidades creativas de todos los territorios del país y que fortalezca las escenas regionales.”⁴

^{1,2,3,4} CNCA, Política Nacional de Cultura 2017-2022, consultado el 26 junio de 2018, <http://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/nacional/>

En el apartado del área creativa se manifiesta un carácter esencialmente “pluralista” vago desde las prácticas culturales de turno; “Dentro de las políticas culturales se han identificado las temáticas de trabajo claves para incentivar el desarrollo y la consolidación del campo artístico-cultural en su conjunto, fomentando su diversidad y pluralidad. Los temas se vinculan con la situación de los artistas, las condiciones para la creación, el reconocimiento social de su rol, así como el fortalecimiento del campo (asociatividad, condiciones laborales, profesionalización, financiamiento, difusión y circulación), la visibilización y el fortalecimiento de las prácticas locales, los espacios de calidad con pertinencia territorial y la generación de conocimientos sobre las distintas disciplinas y las escenas locales.”⁵

Más abajo, dentro de sus principales lineamientos, a modo de autocrítica, se precisa una ausencia sustancial de una noción de género dentro del compilado político: “Además de los temas ya abordados por las nuevas políticas sectoriales, los procesos participativos señalaron algunos desafíos que la institucionalidad cultural aún debe abordar:

- Género: en las distintas áreas artísticas se constatan brechas de género en el número de matriculados en las carreras artísticas, en el número de trabajadores y en los salarios. En el sector de la música, por ejemplo, los hombres tienen remuneraciones ostensiblemente más altas, superando en 2014 a las mujeres en un promedio de \$110.60232. Pero también en temas de reconocimiento y valoración, se identifican brechas de género, si bien estas aún no disponen de cifras que permitan dar cuenta de su importancia. Por ejemplo, en la Política de las Artes de la Visualidad CNCA 2017, se menciona la baja presencia de artistas mujeres en colecciones públicas de arte; de hecho, de los 26 Premios Nacionales de Arte, sólo cinco han sido, a la fecha, otorgados a mujeres.”⁶

Ahora, abordando el espectro complejo del dispositivo de sexualidad, respecto a las problemáticas en función de la raza (mestizaje y migrantes) se precisa lo siguiente:

-Pueblos indígenas: “las distintas políticas sectoriales también hicieron hincapié en el insuficiente reconocimiento de la creación indígena, ya sea tradicional o contemporánea. Así, por ejemplo, las políticas de las Artes de la Visualidad y de las Artes Escénicas mencionan que no hay suficientes iniciativas que permitan revitalizar las lenguas indígenas. En la Política de la Música, se habla de la insuficiente inclusión de las culturas de los pueblos indígenas y la comunidad afrodescendiente en la educación artística musical, así como una baja va-

^{5,6} Ibid.

loración, reconocimiento y resguardo de la herencia cultural, tradiciones y memoria de los pueblos indígenas”.

-Migrantes: el desafío de la inclusión de las expresiones artísticas de los migrantes también aparece en las distintas políticas sectoriales. La Política de las Artes Escénicas por ejemplo, menciona que existe una falta de apoyo para el intercambio cultural y artístico internacional con países limítrofes en regiones extremas. La Política de las Artes de la Visualidad también identifica la carencia de una política de inclusión e integración de todas las ciudadanías (personas en situación de discapacidad, tercera edad, migrantes, pueblos indígenas, diversidad sexual, etc.) en las distintas instituciones culturales: CNCA, centros culturales, museos, etc. Esta carencia implica un obstáculo para la participación real de toda la ciudadanía en igualdad de condiciones en los distintos eventos e instituciones relacionadas con las artes de la visualidad.”⁷

Dentro del documento nacional se identifican problemáticas y desafíos en el proceso de la Política Cultural, la primera tiene que ver con la noción de “inclusión” como término poco sustancial frente a las verdaderas relaciones de poder hacia los inmigrantes: “Trato igualitario: se debe avanzar en temas de inclusión hacia las comunidades migrantes para reducir prejuicios generados respecto de las diferencias, para eso se hace necesario promover instancias que visibilicen el aporte de la migración y del migrante a la diversidad cultural del país.”⁸ Ahora, desde un cuestionamiento de género prevé en lo escrito definiciones desde instituciones internacionales

Más adelante, a través de diversas definiciones, se describe la noción de género de parte del organismo público de turno: “La introducción del enfoque de género en las políticas públicas ha sido fundamental para disminuir las desigualdades entre hombres y mujeres. Es por ello que desde el CNCA se trabaja con el concepto de género, que según el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género (MinMujeryEG) es una construcción social de las diferencias sexuales. Es la valoración de las definiciones de lo femenino y lo masculino en la vida social, asociada generalmente a las mujeres y a los hombres, respectivamente, y a las expectativas depositadas en cada sexo. Refiere a roles y responsabilidades asignados por la familia, el mercado, el Estado, la sociedad y la cultura, por lo tanto cambia según los lugares y los tiempos. Por otro lado, según Unesco (2015) se entiende por género las construcciones

^{7,8} Ibid.

socioculturales que diferencian y configuran los roles, las percepciones y los estatus de las mujeres y de los hombres en una sociedad. La noción de género es considerada también una herramienta interpretativa que plantea, por una parte, cuestionar el conocimiento construido y socialmente aceptado respecto de la historia de nuestro país y, por otra parte, sugerir nuevas interrogantes que amplíen este conocimiento en virtud de la incorporación de la dimensión sexual en el análisis histórico. De igual manera, la Unesco (2015) entiende igualdad de género como “la existencia de una igualdad de oportunidades y de derechos entre las mujeres y los hombres en las esferas privada y pública que les brinde y garantice la posibilidad de realizar la vida que deseen”.⁹

Luego proporciona a través de la contextualización histórica constitucional, los dinámicas que debería adquirir la CNCA frente estos preceptos en las industrias creativas:

“En la Declaración Universal de Derechos Humanos, aprobada por la Asamblea General en 1948, aparece la noción del concepto de enfoque de derecho y género, ello, porque los derechos culturales serían transformadores toda vez que confieren poderes, que brindan importantes oportunidades para la realización de otros derechos humanos. La falta de derechos culturales equitativos, combinada con desigualdades económicas y sociales, dificulta y, la mayoría de las veces, impide a las mujeres gozar de su autonomía personal, ejercer sus derechos civiles y políticos y, en especial, participar en la vida política de su comunidad o su país. Teniendo presente estas definiciones, el CNCA dio inicio a un trabajo de enfoque de género en sus políticas y programas, es decir, una incorporación de la categoría de género al análisis social desde la acción de lo público, aludiendo a las diferencias entre los sexos que se han construido culturalmente, y no a aquellas diferencias físicas y biológicas naturales o que son atribuibles a la naturaleza.”¹⁰ En el documento se describe el rol público de la institucionalidad cultural frente la noción de género, en el siguiente párrafo único: “Desde el año 2015 el CNCA cuenta con una Sección de Género, Participación e Inclusión que ha orientado su gestión en el seguimiento de los compromisos ministeriales de la Agenda de Género en articulación con los distintos programas.”¹¹

Las problemáticas y desafíos identificados por el organismo público del periodo 2017-2022 se organizan frente a los siguientes ítems:

^{9,10,11} Ibid.

- Insuficientes herramientas de control y evaluación de los avances en materia de género: uno de los principales desafíos para la institucionalidad cultural en materia de género, es aplicar herramientas de monitoreo y evaluación de los avances de las agendas de género, eso en el marco de la acción programática.

- Mejorar el avance en materia de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS): Existen compromisos para la institucionalidad cultural relacionados con las identidades de género incorporados de forma explícita en diferentes Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la CEPAL, entre los que se cuentan, lograr el empleo productivo y el trabajo decente para las mujeres, la igualdad de remuneración por trabajo de igual valor, proteger los derechos laborales en particular para mujeres migrantes y personas con empleos precarios.

El organismo cultural asegura que en nuestro país “hay un conjunto de desigualdades que afectan el pleno ejercicio de los derechos culturales”, y que las brechas responden principalmente a factores socioeconómicos, vinculados a ingresos y educación, brechas territoriales, relacionadas a la disposición geográfica (capital-regiones) y desigualdades de oportunidades, relativas a la participación en la experiencia cultural artística.

Las citas y referencias expuestas aquí contienen una síntesis de la intervención visible (eso no quiere decir que sean todas las regulaciones que se practican puede ir a pie de página) del estado Chileno que interactúan directamente o de forma relativa con los discursos públicos que regulan, en materia de las “industrias culturales creativas”,¹² los discursos fundamentales del poder (dentro de una visión de estudios culturales). Todo el desplante teórico presente en el documento respecto a la noción de género, abarca esencialmente la recopilación de antecedentes mínimos, que permite al menos instalar una noción remota de la tecnología en estudio, además de, señalar posibles soluciones políticas, tal vez contradictorias, que solventen las emergencias que ha generado históricamente el dispositivo del sexo.

La CNCA, de forma extraordinaria, anexa un documento complementario específico para el área de Diseño, Política de Fomento al Diseño sirve de refuerzo dentro la situación de ambigüedad que genera la decisión sintética que se utiliza para referirse a las áreas creativas existentes en el documento central frente a las nuevas políticas culturales del gobierno, la nueva implementación se dispone “como un instrumento que permitirá avanzar sustantivamente

^{11,12,13} Ibid.

en la planificación y articulación de las acciones del Estado con respecto a los principales desafíos de un sector en constante transformación”.¹³ Como presentación del documento, el ministro de cultura Ernesto Ottone Ramírez plantea el diseño como un agente social imprescindible para agregar “valor” a los procesos productivos y formativos, tanto en el sector público como privado.

El conjunto de políticas relativas al diseño inicia con una síntesis histórica el diseño en Chile que aporta un recorrido de los diversos hechos que lo determinaron, presentando una consistente “carencia de antecedentes” de índole política frente a procesos que intervienen categóricamente en la construcción del canon del diseño contemporáneo, como lo son la sujeción de las dinámicas económicas neoliberales (capitalistas), el cierre temporal de diversas escuelas de universidades, la fijación de un compilado de leyes (constitución) que aseguran el desarrollo desmesurado del segmento privado, todas estas iniciadas en el régimen militar, lo que finalmente asocia el espectro del diseño como un organismo creativo impulsor fundamentalmente del sector empresarial, a diferencia como se describe en el documento.

En el desglose del apartado, la sección de “Investigación en diseño” por fomento público no presenta referencias ni acercamientos hacia perspectivas de género, en efecto, la totalidad del informe exhibe una ausencia total de alguna noción remota de género. Frente a esta situación, y tras una revisión digital exhaustiva del documento, estamos en vista de una ausencia total de los términos sexo, género, clase, raza, migrante e indígena.

La problemática nos dirige a buscar extractos o tablas de información (presentes en el final del documento) que nos pueda aportar recursos teóricos para la construcción de un pensamiento analítico del lineamiento del área de desarrollo del diseño de parte de la CNCA del periodo 2017-2022, la cual ignora los discursos fundamentales del cuerpo de manera sustancial, esto sumado al carácter de primera edición que caracteriza a este documento. Efectivamente, la contingencia del año 2018 nos presenta un demanda pública que advierte un estado deficiente en materia de género de parte del organismo estatal, del cual este conjunto de políticas no se hace responsable, las que mayormente expresan una vinculación asimétrica de fomento de producción de diseño hacia el sector empresarial, en debilitación de políticas vinculantes complejas y urgentes para un contexto nacional que presenta políticamente brechas sociales importantes. A modo de síntesis del documento en revisión, estableciendo conexiones “lejanas” al dispositivo de sexualidad, se puede distinguir un deseo impreciso del organismo público de turno de posicionar el diseño hacia el ámbito de la “integración”, “inclusión” o “transversalidad” en la ciudadanía.

En primer lugar revisamos el documento central de la CNCA, el cual nos plantea una situación más específica de los principios del sector público frente a la tecnología del sexo, pero que muestra una generalidad cuestionable y difusa dentro de la relación que este capítulo intenta establecer, la identificación del rol del sector público a través del área de diseño frente a los asuntos de género. Además, en relación a lo descrito en materia de género, principalmente contempla nociones básicas del aparato complejo, en efecto, se responde a la carencia discursiva desde el sector público con nuevas políticas que no sustentan realmente una “liberación” del sexo (sabemos que esto no puede suceder), sino más bien apela a una equidad o inclusión del sexo desprotegido, representando todavía una visión heterosexual frente a la problemática. Seguidamente, exploramos el contenido del nuevo documento público nacional específico para el área de diseño, figurando como un material insustancial frente al desarrollo de la industria del diseño en los discursos verdaderos del poder, pero que se convierte en un síntoma evidente de la posición reguladora sexual del estado, y que ha permanecido largamente a través de la historia como pudimos apreciar en los capítulos anteriores.

Mapa de ciudadanías

Mapa de ciudadanías

El presente mapa de ciudadanías tiene el propósito de ubicar las zonas geopolíticas de los desplazamientos en que se funda *Fantasías Floreadas-Aladas*. Estas áreas son tres, en primer lugar, a modo de referencia se identifican los principales focos disidentes sexuales y de clase locales (RM-Valparaíso), que producen su activismo en las cualidades visuales y políticas de la cultura cuir. Luego, se reconocen los territorios significativos para esta investigación autobiográfica comprendidos como las viviendas en que el autor ha transitado a lo largo de su biografía, poniendo énfasis en la decoración periférica. Así también por medio de este mapeo, se reconocen los puntos principales de acceso a los productos semielaborados para la construcción del objeto de estudio.

- Simbología**
-  Lugares comunes de la cultura cuir en la disidencia sexual y de clase
 -  Viviendas autobiográficas exploradas en su decoración periférica
 -  Mercados periféricos explorados
 -  Barrio Meiggs
 -  Barrio textil Independencia
 -  Feria libre Villa Los Héroes, Maipú
 -  Calles comerciales Monte tabor

Espacio G, Cooperativa de Arte

- Archivo Expuesto Anual Kuir
- CUDS
- Encuentros

CasAcción, Espacio arte-acción

- Arte/performances
- Talleres

Galvez Inc. Centro de Arte

- Performances
- Encuentros

Club Nocturno Morgana

- Fiestas Divine Bizarre
- Enamorados Hija de Perra
- Stripper-Punk
- Ciclo cine post-porno

Ex-cárcel de Vaparaíso Centro cultural

- Festival celestial Encuentro de video arte y género
- Performances (Eli Neira)
- Encuentros y coloquios

Centro Cultural Manuel Rojas.

- Arte/performances
- Talleres

Galería La Perrerrarte

- Festival Dildo Roza

Casona Roja (Liceo Manuel Barros Bogoño)

- Colectivo Lemebel

Carnicería Punk

- Escritura y poesía
- Talleres "Queer"

Sala Agustín Siré, Universidad De Chile

- Trans-escena
- Cuerpos para Odiar (Claudia Rodríguez)
- Teatro Travesti

Cine Arte Alameda

- Semana Homenaje Hija de Perra
- Performances
- Fiestas (PinkPunk, otras)
- Festival Dildo Roza

Casona Copiapó 667

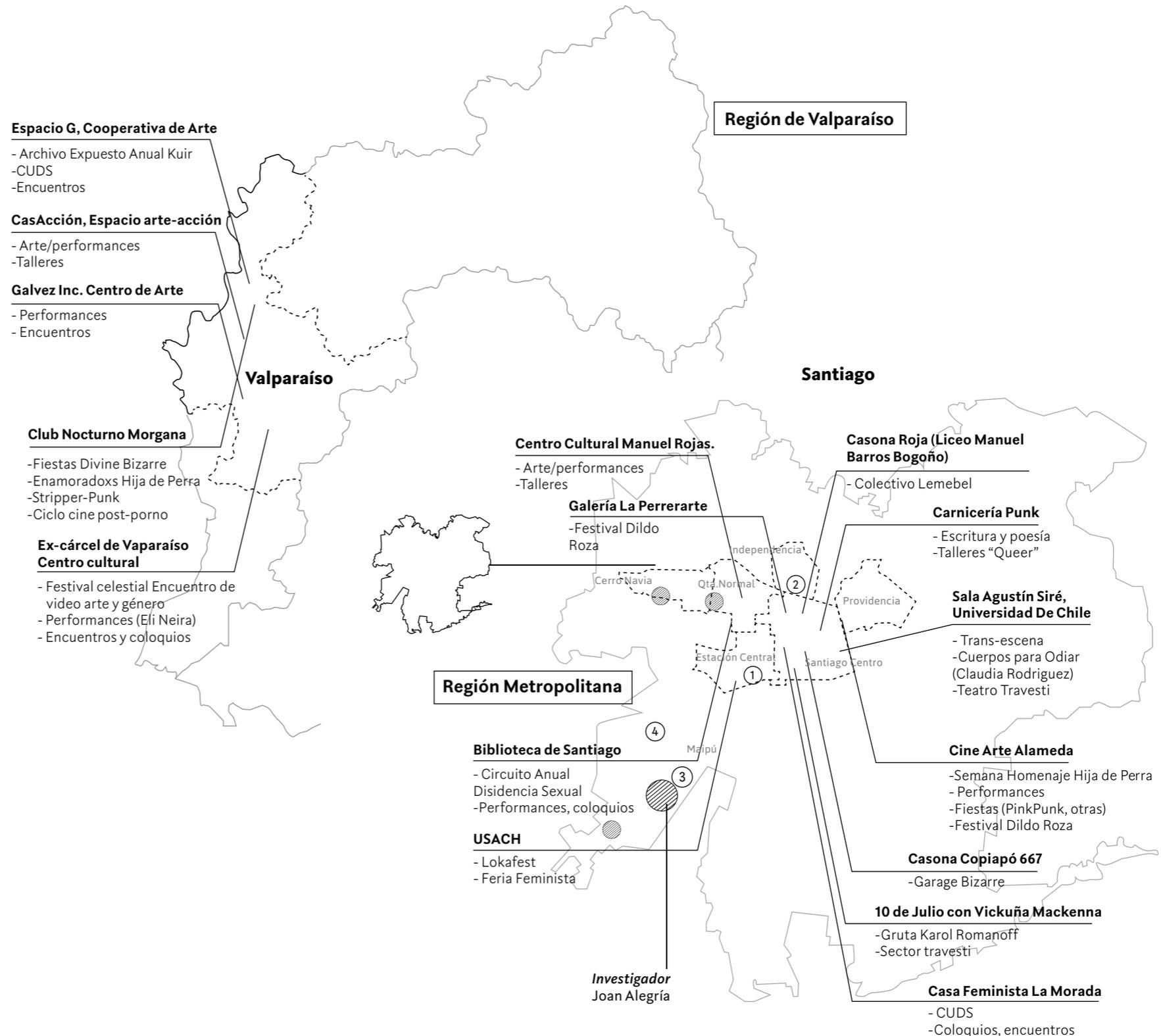
- Garage Bizarre

10 de Julio con Vickuña Mackenna

- Gruta Karol Romanoff
- Sector travesti

Casa Feminista La Morada

- CUDS
- Coloquios, encuentros



Sistemas de exploración

Dentro de esta sección, adjuntamos los diferentes estudios de campos realizados en una etapa previa a la fase creativa del proyecto, esto en función de aportar antecedentes fundamentales respecto al campo decorativo de la periferia a través del registro fotográfico en los entornos cercanos del autor. Esta zona es complementada con diversas entrevistas empleadas a los sujetos de estudio, las que posteriormente transcribimos y exhibimos por medio de una tabla comparativa (al igual que los datos cualitativos del sistema anterior) para su posterior análisis en una etapa conceptual. Además, anexamos un proceso exploratorio que revisa de forma general el diseño masculino de nuestra ciudad, a modo de identificar las características visuales de los objetos y sus desplazamientos en las diferentes áreas comerciales vinculadas a su función exclusiva dentro la sociedad heterosexual.

1. Registro fotográfico Decoración Periférica en entornos autobiográficos

El siguiente sistema exploratorio consiste en un vasto registro fotográfico de las diversas decoraciones de la periferia cercana al autor (estas zonas fueron definidas en el mapa de ciudadanías, que admiten el carácter autobiográfico de la investigación), poniendo énfasis en los detalles visuales y su interacción con el objeto (masculino) decorado. [REVISAR ANEXO I]

Posteriormente, se levanta una tabla comparativa de doble entrada, la cual resume por una parte, las diferentes materialidades identificadas en el adorno periférico, de la misma forma en el canal lateral izquierdo, clasifica los diversos objetos decorados en zonas particulares de la vivienda y tipologías según su función. En la misma tabla, se sub-clasifica la decoración respecto a los elementos y características más significativas (ante su repetición en el registro) en cuanto a gráficas y materialidades identificadas, las cuales aportaron antecedentes teóricos para la fase concluyente y proyectual. Esto a través de un glosario que extrae la jerga “de diseño” utilizada por los sujetos periféricos.

Descarga la Tabla comparativa: Decoración Periférica ingresando en el siguiente enlace. Para su interpretación deberás utilizar el Glosario periférico de página siguiente.

<https://drive.google.com/file/d/1eZGGO3iqibEl7IH9MM3hgD2oCwsTfbfv/view?usp=sharing>

Glosario Periférico

Características Gráficas



Floreado: Adorno, superficie o estampado que presenta en mayor proporción figuras de flores o relativos a esta.



Maripositas: Adorno, superficie o estampado que presenta en mayor proporción figuras de mariposas o animales con alas.



Romántico: Adorno, superficie o estampado que presenta en mayor proporción figuras de corazones o motivos de parejas enamoradas.



Virgencitas y Santitos: Adorno, superficie o estampado que presenta en mayor proporción figuras alusivas al cristianismo.

Características Objetuales



Brilloso/Destellante: Adorno, superficie o estampado que presenta aplicaciones brillantes u holográficas.



Vuelos: Adorno o superficie que presenta acópios de blondas o complementos decorativos textiles en sus bordes.



Colorinche: Adorno, superficie o estampado que presenta múltiples colores chillones o mal combinados.



Recuerditos: Adorno como objeto que recuerda lugares o zonas particulares foráneas.

2. Entrevistas Mujeres de la periferia

Una vez identificados y analizados los objetos decorativos más significativos para la periferia local (a modo de convergencia para un desarrollo proyectual en una etapa posterior) comprendido como la gráfica adhesiva, se realiza una serie de entrevistas a los sujetos de estudio.

Las conversaciones realizadas que se dividen entre entrevistas en detalles (tiempo bruto 20 minutos por cada una de ellas) y encuestas cortas en terreno (*Meiggs* y ferias libres de la periferia), son fundamentales a la hora de recopilar antecedentes respecto a los orígenes y nociones conceptuales del objeto de estudio. Pudiendo reconocer diversos significados que le son otorgados a este adorno, a raíz de la situación corpórea de la mujer y sus desplazamientos geográficos en la sociedad. Así también, las entrevistas se configuran en base a concepciones relativas al gusto, la percepción visual del individuo y los diferentes utilidades de estos aparatos adhesivos, comprendiendo una situación particular para cada sistema de imagen (resuelto en la exploración de campo anterior), lo que más tarde utilizaremos para comprender nuestro proyecto creativo. A continuación, exhibimos la muestra visual de los tres tipos de motivos de stickers esenciales en la decoración periférica que se presentó en cada entrevista. Esto acompañado de preguntas generales para cada orden, y que podemos ver la extensión completa de sus respuestas en los anexos de este informe. [REVISAR ANEXO 2]

1. Motivo Floreado

2. Motivo Virgencita y Santitos - Mariano

3. Motivo Maripositas y pajaritos - Alados

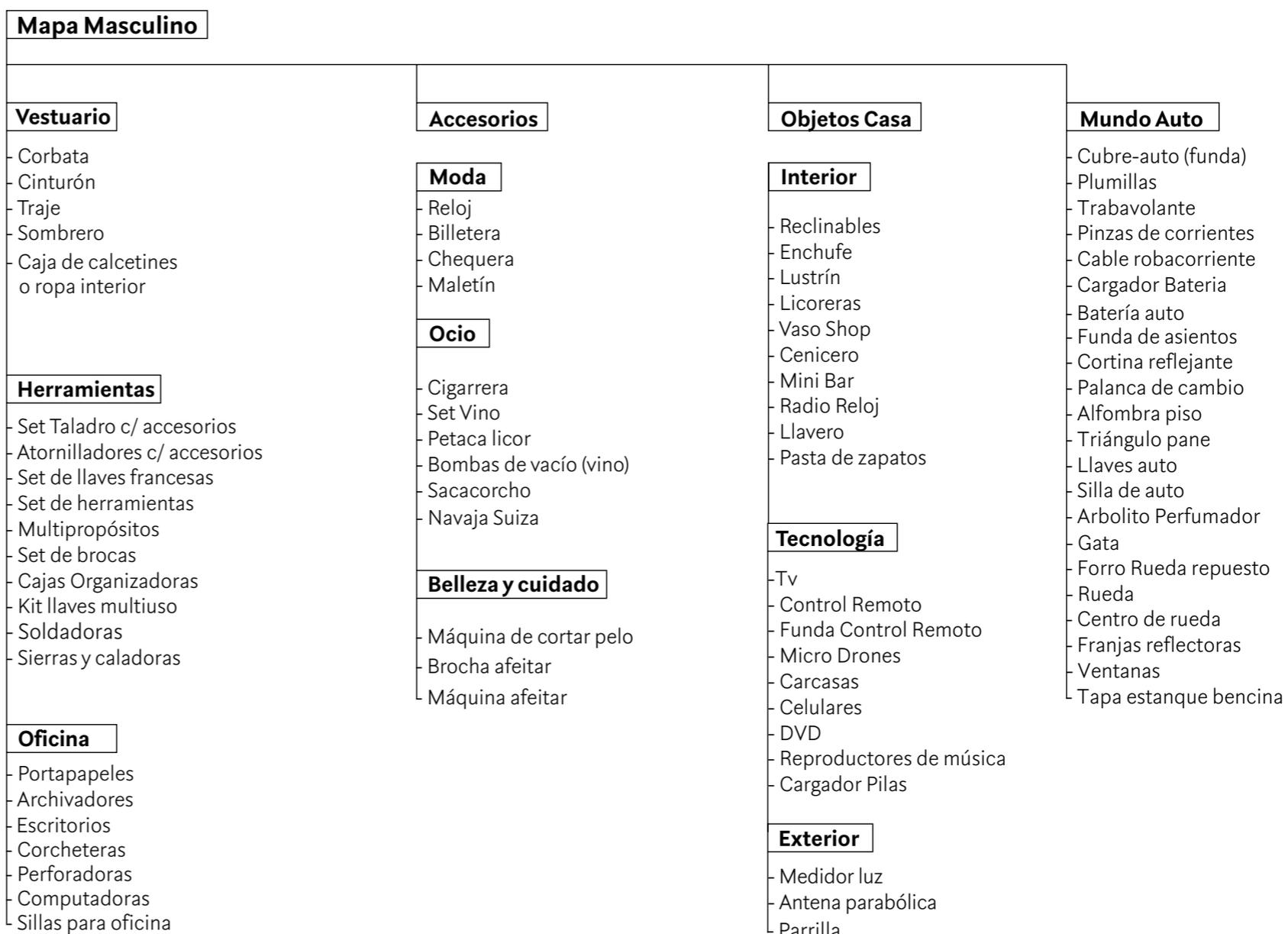


Extracto de los catálogos mostrados en las entrevistas

3. Registro Fotográfico Mundos de diseño masculino

Dentro de los estudios de campos, nos parecía pertinente estudiar la contraparte del adorno periférico, con esto nos referimos al objeto de diseño central (como lo masculino) que es travestido por los sujetos estudiados. Por esto, iniciamos un muestreo general de los distintos elementos exclusivos para la figura masculina dentro del contexto periférico (falocentrista) [REVISAR ANEXO 3], así también, identificamos sus desplazamientos más significativos en nuestra unidad social a través de un mapa conceptual, que agrupa el campo objetual en áreas exclusivas según la función de este género en los desplazamientos culturales locales (mundos masculinos). Esto para construir más adelante, una propuesta teórica de diseño respecto a los flujos dominantes y de cómo estos interactúan (en el aspecto visual, objetual y conceptual) en los flujos decorativos de la periferia. Así, podemos identificar la parte disputada considerada en nuestro objetivo general de investigación, y conformar una propuesta creativa en las líneas críticas de *lo cuir* por medio de la decoración protagonista de este proyecto.

A continuación, establecemos el mapa conceptual “Mundo Masculino del diseño” como un resumen de los desplazamientos más significativos (en cuanto a popularidad, adquisición, usos, disponibilidad en los mercados de diseño masculino y su visualidad) del objeto en el territorio local.



Estudio de Tipologías

El estudio de las tipologías que se desglosa a continuación, consta de un sustento teórico fundado en los conceptos de la autobiografía, investigación, sexo o género, y por supuesto, la construcción de activismo a partir de estos tres anteriores en una propuesta gráfica o del campo visual. La relación fundamental configura el tipo de estudio como una investigación autobiográfica desde los saberes relacionados al cuerpo, abordando la sexualidad como un dispositivo problemático que produce discursos de la “verdad”, encontrándose de forma práctica en las aplicaciones de la noción de sexo, o de manera más realista según la autora feminista J. Butler, desde el género, cuya palabra logra poner énfasis la situación del sexo con las regulaciones en una interacción, ya sabida de opresión y asimetría, frente a distintas “unidades” que se desarrolla el campo sexualidad, el yo, la familia, las filiaciones interpersonales, y por supuesto la sociedad. La fuerza crítica post-feminista dirige las decisiones del autor para la configuración del siguiente complicado de un estudio tipológico, abarcando diversas reflexiones frente al sexo en distintos contextos sociales y geográficos, que también son cruzados por tecnologías simultáneas y específicas de cada cultura, entre ellos, la raza, la colonia y los discursos de clase, presentando una especial sensibilidad hacia investigaciones que surgen desde Latinoamérica o en el contexto nacional.

Debemos apoyar la idea de que no se puede producir una investigación acerca de la sexualidad, sin primero reflexionar y cuestionar el propio cuerpo. Esta relación en teoría imprescindible por nuestra calidad de cuerpo sexuado, nos permite explorar y reconocer una verdad a través de una escritura autobiográfica fundamental y necesaria, abrazada por las políticas que se instalan en los desbordes de la sociedad. En resumen, las investigaciones presentes en esta sección comprende la autobiografía como generador de procesos autoformativos y transformación existencial mediante un método de análisis externalizador de los problemas del cuerpo fuera de este. Así también, fueron planteadas como motor creativo proyectual y/o artístico resultante de dicha conclusión personal investigativa, que sale a responder la necesidad de sí mismo (autor) como primera unidad de un conjunto de escalas sociales que lo oprimen.

Por último, debemos precisar que la investigación-tipo debe comprender una representación material o una fase de realización que sirva como testimonio de los discursos anti-hegemónicos en un espectro cercano al diseño o al campo visual artístico, esto conducirá a una exploración de forma amplia en los campos artísticos y disciplinares, entre autores y practicantes, pero ahora dirigido con la intención de una posible vinculación más acertada con el proyecto y la cualidad divergente que presenta el diseño gráfico como práctica compleja en los contextos culturales mediante el lenguaje, la imagen y los discursos productores de “verdades”, ya sea dentro del espectro de la escritura, libros, novelas, literatura, ensayos, o en la acción del registro como materiales audiovisuales, audios, entrevistas, performances, o también en una proyección esencialmente gráfica, entre estos la creación de imágenes, pinturas, fotografías, ilustraciones e impresos.

A continuación, analizaremos brevemente un conjunto de casos de investigación existentes similares al problema planteado en el presente informe, ya sea en términos de la proyectualidad experimental y autobiográfica que presenta nuestra investigación y/o en los fundamentos teóricos que fijan el desarrollo del proyecto en torno al sexo, género, clase o raza.

Preciado, Paul B.

Testo Yonqui

2008

En la década de los 70 y 80, el género autobiográfico gozó de un notable atractivo como terreno de estudio en Estados Unidos y Europa, tanto en el ámbito de la historiografía literaria como en el de las investigaciones de teoría de la literatura, cuyos intereses han ido oscilando entre aquellos textos que demuestran “su capacidad de dar testimonio de una época o de la vida de un individuo”, un buen caso de este valor testimonial es la compilación de ensayos de la filósofa feminista Paul B. Preciado en su *Testo Yonqui*.

El ensayo desde un cuerpo experimental busca una perspectiva diferente y radical de conceptos aparentemente incuestionables, dejan paso a un nuevo orden social y político con consecuencias aún desconocidas, Preciado desde la auto-percepción de un cuerpo trans inicia una zona investigativa respecto a las políticas de género que rigen el sexo y un recorrido historiográfico desde la farmacología heterosexual, relatando su biografía desde un cuerpo drogado con testosterona inyectable, con el fin de alterar su “naturaleza” corpórea y punto de partida de su experiencia individual.

“Si no acepto definirme como transexual, como disfórico de género, entonces debo admitir que estoy enganchado a la testosterona. Cuando un cuerpo abandona las prácticas de la sociedad en la que vive le autoriza como masculino o femenino, se desliza progresivamente hacia la patología. Esas son las opciones biopolíticas que se me ofrecen: o me declaro transexual, o me declaro drogadicta y psicótica. En el estado actual de las cosas parece más prudente declararse transexual y dejar que la medicina crea que puede proponerme una satisfactoria a mi identidad de género. “

Su investigación autobiográfica resulta ser un “ensayo corporal”, narrando su experiencia personal como propósito explícito de buscar conocimiento comprensivo en torno a la tecnología del sexo presente en la vida del autor, mostrando el cruce entre lo público y lo privado,



FIG.1 Testo Yonqui, Portada interior del ensayo, (2008).

entre lo social, lo ético y lo estético. Esta investigación reconstruye e interpreta la experiencia significativa de la alteración del propio cuerpo a través de fármacos, lo que posteriormente pasa a detallar en un proceso proyectual de un libro-ensayo.

“Este libro no es una autoficción. Se trata de un protocolo de intoxicación voluntaria a base de testosterona sintética que concierne al cuerpo y los efectos de B.P. Es un ensayo corporal. Una ficción, es cierto. En todo caso y si fuera necesario llevar las cosas al extremo, una ficción auto-política o una auto-teoría. Durante el tiempo que dura este ensayo suceden dos mutaciones externas en el contexto próximo cuerpo experimental, cuyo impacto no había sido calculado, ni hubiera podido computarse como parte de este estudio, pero que constituyen los dos límites en torno a los cuales se adhiere la escritura: primero, la muerte de G.D. condensado humano de una época que se desvanece, ídolo y último representante francés de una forma de insurrección sexual a través de la escritura y, casi simultáneamente, el tropismo del cuerpo de B.P. hacia el cuerpo de V.D. , ocasión irrenunciable de perfección y de ruina. [...]No me interesan aquí mis sentimientos, en tanto que míos, perteneciendome a mí y a nadie más que a mí. No me interesa lo que de individual hay en ellos. Sino cómo son atravesados por lo que no es mío” Preciado no estaría escribiendo una autobiografía en sentido estricto, ni una “biografía real”, sino un ensayo mediante la comunión de al menos dos de las acepciones de esta palabra: la experimentación material con su propio cuerpo y la reflexión intelectual sobre las alteraciones de ese mismo cuerpo físico y sobre los discursos y estructuras que lo vuelven posible.

Preciado en el capítulo *Videopenetración* transcribe la video-performance de una de sus sesiones de testosterona como un ritual contra-sexual, la presencia de elementos quirúrgicos, fármacos, y dildos exuberantes ponen en tensión un cuerpo (experimental) como eje central de investigación, declarando la necesidad de autorretratarse frente a su experiencia descorporal. El Testo-Yonqui responde a una modalidad narrativa que se ve respaldada por la propuesta medular de Beatriz Preciado, un discurso del cuerpo que desafía los límites sexuales y las casillas binarias de lo masculino y femenino, explorando las relaciones en función a nuevas formas de escrituras.

Estamos en presencia de un ensayo que no tan solo pone en tensión el género sexual (genders), sino que además propone la hibridez entre los géneros literarios (genres) con cuales narra su analítica del cuerpo, resultando un transgénero literario que extrapola los límites del ensayo en su definición hacia campos científicos, autobiográficos y también narrativos. La publicación de P.Preciado resulta enriquecedora frente al acto performativo de su redacción

y disposición, al resultar una propuesta de escritura de forma queer y torcida, confluyendo a una indeterminación de las definiciones, revisando los márgenes de lo real y la ficción, la investigación científica y el ensayo, misma motivación con la que inicia una confusión de su cuerpo biológico con la inyección de hormonas masculinas por vías artificiales, generando un caos sexual que en la emergencia el autor configura una nueva terminología del sexo necesaria, sexo-política, farmacopoder y tecno-género figuran entre estas.

El *Testo Yonqui* se encarga de activar las problemáticas del cuerpo en un sistema capitalista, donde busca el conocimiento comprensivo frente a este dispositivo en tensión, una constante reflexividad acerca de lo narrado y lo reconstruido, entendido como una conversación consigo mismo y con los demás, determinando el choque de discursos sociales y culturales de actualidad frente a temas de sexo-género, que resulta en la producción de un texto de una interpretación de una experiencia significativa (de allí su carácter intersubjetivo), en donde se distinguen dos instancias, la visibilización- recuperación analítica de la experiencia personal y la consideración del sí, esta última perteneciente desde el individuo hacia los distintos niveles sociales que se configuran en un contexto, llevando a cabo la desestructuración del yo, a través de las técnicas médicas que intentan mantener saludables las regulaciones corporales, esto, para comprender un cuerpo ininteligible en las nociones de género.

Lemebel, Pedro.

Adiós Mariquita linda y otras obras autobiográficas 2008

La obra cronística de Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1955) se despliega en seis volúmenes. Cada uno de ellos presenta características distintivas del autor como sujeto de “invertido” (homosexual) frente a las relaciones prácticas de su contexto marginal. A partir de *Zanjón De la aguada* (2003), su cuarta colección de crónicas, se evidencia una marcada intención autobiográfica. Dentro de estas, la intención de narrar desde un punto de vista personal la reciente historia de Chile es imperante, la realidad es contada desde el sector marginal de la homosexualidad, cuyas personas han sido los caídos históricamente de las políticas públicas. La autobiografía desarrollada por P. Lemebel en sus publicaciones se reconocen principalmente en dos líneas, la primera se encamina hacia la disputa de las políticas el cuerpo, es decir, la incorporación del sexo y la concepción de la noción de género como eje que tensa la experiencia particular del individuo y regulador de la escena social local, y la vinculación con los discursos de clase y raza que que el contexto latinoamericano en un sistema moderno ratifica como verdades. Por otra parte, el segundo principio se caracteriza como un ánimo

“inconsciente” de construir el trazado de una cartografía del Santiago de la post-dictadura. En conjunto con lo primero, el autor relata los márgenes de la capital desde la autobiografía de un cuerpo disidente.

A partir del quinto libro: *Adiós Mariquita Linda* (2005), el autor direcciona la narrativa de la construcción del yo, de forma esencial en la autobiografía y la autoficción. Los textos de Lemebel inician su recorrido desde la oralidad radial y la performance (Yeguas de Apocalipsis) en una propuesta permanente respecto al género y las cicatrices de la dictadura que dejaron huellas sobre su cuerpo como espejo frente a una sociedad sin memoria. Aquellos discursos fraguan la esencia del autor en el tiempo, en un giro autobiográfico confluyen en un registro compuesto por: la escritura y lo oral, la memoria individual y colectiva que conviven en la obra de Lemebel sin barreras entre ellas y el cuerpo como una verdadera cartografía de la historia del maricón en Chile. El texto se reconoce como una de las publicaciones más significativas sustancialmente dentro de la autobiografía, las historias presentan un sujeto-objeto sumergido en una relación erótica que pasea por las calles bajo un plan de seducción, la experiencia erótica a través de la prosa transgrede la norma representativa del relato, revisar

Seix Barral Biblioteca Breve

Pedro Lemebel **Adiós mariquita linda**



FIG.2 Pedro Lemebel, *Adiós Mariquita linda*, (2004).

el travesti por excelencia con su ajuar magnífico y sus apariciones performativas. No soy el primero que se traviste de Virgen: ya durante el Medioevo se hizo en el teatro. Pero es en 2007, en el contexto de la publicación del libro *travesti*, que decido cambiar la imagen de puta por la de virgen, como metáfora de un travestismo como ritualidad y mestizaje. De la composición triangulada, sacra y estable del Renacimiento a traslapar cuerpos y culturas que la desestabilicen.”²

Desde la exploración de sí mismo y la mirada puesta en la disidencia de género y raza, Giuseppe genera una fase proyectual extensa y que posteriormente recopilará en el proyecto itinerante del Museo Travesti del Perú, como espacio común del cuerpo travesti latinoamericano, entre ellos cabe destacar, las fotografías travestido de virgen peruana *Aparición* (2007) y *DNI* (De natura incertus) (2009) FIG.3, en el cual se vemos un autorretrato bajo la esencia y discurso del autor travesti.

González, Zaida.

Recuérdame al morir con mi último latido, Tarot Trans: El juicio final.
2008, 2017.

Zaida González (1977), fotógrafa y veterinaria chilena, es una de las artistas más destacadas en el panorama latinoamericano contemporáneo. Su trabajo converge desde un proceso investigativo autobiográfico que recurre con frecuencia al autorretrato. Sus obras con la intención de resistir hacia las políticas de género heterosexuales, traviste los iconos eclesiásticos desde una mirada crítica y personal, re-interpretando el imaginario religioso mediante personajes ficticios.

El trabajo fotográfico *Recuérdame al morir con mi último latido*, en un conjunto de 37 fotografías se dan diversas escenas familiares evocando estampas bautismales, las habituales fotos de los recién nacidos plácidamente durmiendo en cunas adornadas con cuidado con juguetes y flores; madres o parejas con sus hijas o hijos en brazos e incluso vírgenes maría con su hijo en el regazo. Imágenes que de un modo o de otro reconocemos como parte del álbum familiar

¹ Lawrence La Fountain-Stokes, Entrevista; Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú, Consultado el 1 de septiembre de 2016, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>

² La Fountain-Stokes, “Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti”.

del siglo veinte latinoamericano. Sin embargo, con una alteración. Esta alteración cabe ser descrita como una “degeneración”. Así, al menos se describe esta exposición en el texto que da inicio a su catálogo: “Justificación para una exposición degenerada”. Degeneración como crecimientos truncos, pero también como interrupción. Esto es, una perversión inscrito en el propio mecanismo de la reproducción del espacio familiar, y en muchas de ella la misma Zaida González encarna a partir de su autoformación respecto a la investigación permanente frente a las políticas de disidencia sexual y des-coloniales La imagen como *espejo anamórfico* que nos devuelve en la distorsión y en la alteración aquello que rechazamos.

Otro proyecto cercano a nuestro caso de investigación es el *Tarot Trans: El Juicio Final*. El nuevo trabajo de la autora que ve la luz a finales del 2017, comprende una reinterpretación de las cartas del tarot de Marsella, contemplando una propuesta gráfica disidentes en los términos de sexualidad y la búsqueda alternativa de los placeres, esto fusionando con las creen-

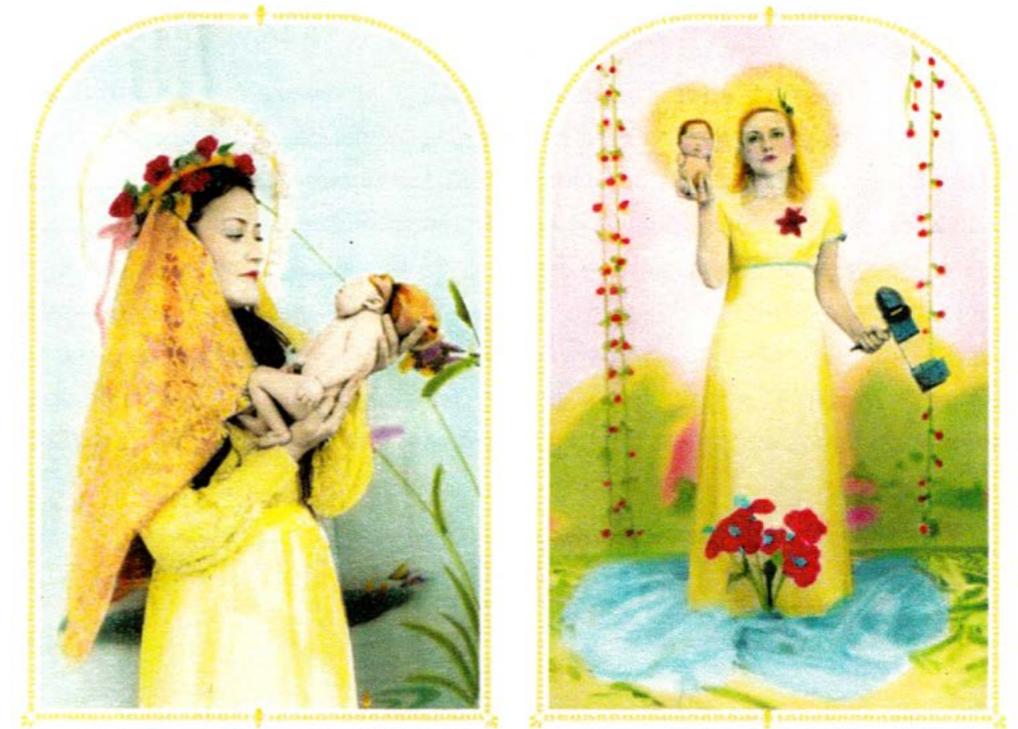


FIG.4 Zaida González, Recuérdame al morir con mi último latido (2010)

cias paganas anti-eclésiásticas para la sociedad chilena, encontrando a través de la fotografía y las técnicas de post-producción cercanas a la ilustración y la pintura, 22 imágenes que interpretan lo trans con lo discriminado, lo que está al otro lado, *lo queer* y el "desborde". En química, trans significa estar cruzado, entonces, en esta muestra están todos los que, de uno u otro modo han sido discriminados por ser afrodescendiente, travesti, transexual, por ser albino o colorín, por tener *Síndrome de down*, por ser discapacitado u obeso, por ser cola, estos son los modelos que componen el mazo.

Además, en la obra comprende un aspecto autobiográfico, en la cual representa las tres etapas del individuo según su percepción, la adolescencia, la juventud y la madurez, mediante la configuración de las imágenes extrañas en las que imitan las posturas de cada carta del tarot, en un imaginario travesti que crítica lo estético, lo religioso y la condición sexual de su contexto.



FIG.5 Zaida González, La papisa de *El Tarot Trans* (2017)

FIG.6 La estrella de *El Tarot Trans* (2017)

Hija de Perra Perdida Hija de Perra y performances 2010



FIG.9 Vicente Barros Bordeau, Perdida hija de perra, 2010

Hija de Perra transformista y artista, nacida y criada en la disidencia de los márgenes y desde sus multifacéticos roles, esbozó un activismo particular y a toda prueba, llevando al límite de la performance su discurso crítico contra las hetero-políticas y la hipocresía social. Un personaje que es concebido desde la escena underground local para incomodar la sociedad conservadora chilena.

Su trabajo se relaciona, bajo una identidad bizarra y abyecta, con la deformación de las identidades sexuales, la destrucción de un sistema social binario y un activismo en pos de una realidad homosexual discriminada y asesinada, conformando un imaginario póstumo para la disidencia sexual de nuestro país y Latinoamérica. La obra de Hija de Perra mayormente apuntó hacia la performance y charlas respecto a concepto con "lo venéreo", la disidencia, la marginalidad sucia y la liberación de los patrones de género-capital, muchos de sus proyectos surgieron desde la autoafirmación como disidente, como lo es Perdida Hija de Perra (FIG.9), docu-reality que en conjunto Vicente Barros Bordeau relatan "la vida cotidiana" de este personaje, que difiere y atenta con la productividad, el ritual diario del capitalismo, cualquier conducta moral y ética, conformando un monstruo del terror social. Este documental es un espejo de lo extraño, sucio y prohibido de la sociedad, personificado en un cuerpo abyecto, las heridas de la discriminación del estado y de un sistema social segregador.

Hija de Perra pone en tensión la definición de autoría, debido al concepto del transformismo, y aunque no podemos explicitar el carácter autobiográfico de su obra, debido a que las obras realizadas son por este personaje de ficción, ésta surge de la sintaxis del verdadero autor frente a la vida en relación con el fenómeno social del género bajo un contexto propio. Mencionamos este tipo de investigación por el traspaso de la experiencia individual (Hija de perra personaje) desde un cuerpo en tensión por el género y la marginalidad hacia la proyección de obras relativas a la performance, la fotografía y el activismo.

Ugarte, Alejandra (Señoritaugarte)

The Queen is Dead

2007



FIG 10 Señoritaugarte, *The Queen is dead* (2007)

La maternidad como acto político; Disidencia en las madres militantes del MIR y proceso autobiográfico de obra mediante la performance (2014) Conocida bajo el seudónimo de Señoritaugarte, la artista visual chilena desarrolla su obra en torno a la performance, la autobiografía y las disidencias de género, entre ellas figura *The Queen is Dead*, cuya per-

formance surge desde la experiencia personal respecto a las políticas del cuerpo. “El cuerpo delimitado y constreñido por un género que lo define, una y otra vez, como si fuese una cosa. Efectos del cuerpo que registran en sí lugares, nombres, contenciones, límites y transgresiones como en el video-performance de Señoritaugarte. Insistiendo en la imagen del cuerpo como simulacro, Señoritaugarte asumirá el lugar del modelo tal vez poniendo en evidencia que el cuerpo de mujeres, de algún modo, siempre modela, posa, un guión que no le es propio.”³

Por otra parte, tenemos a Niña ciervo, un video que plantea bajo la experiencia autobiográfica el proceso de aprendizaje a través de la edad, basado en el poema de Chile de Gabriela Mistral, y finalmente la ponencia de la autora en 2014 en el *Coloquio Homenaje a Hija de Perra: De una raza sospechosa*, la cual titula “La maternidad como acto político; Disidencia en las madres militantes del MIR y proceso autobiográfico de obra mediante la performance”, la cual consiste en un recorrido histórico de su vida, en relación a su madre partidaria del MIR y además las conclusiones del proceso que ha ido definiendo frente a las diversas performances que ha realizado a lo largo de su carrera como artista y activista, como proceso de autoformación y autoeducación frente al fenómeno social del género y el sexo en una sociedad colonizada.

Carlos Leppe

Happening de las gallinas, El Perchero

1975

Carlos Leppe, artista y performista chileno, en el año 1974 irrumpe en la escena local con una obra inesperada. Con una corona funeraria alrededor del cuello, se sentó en una tarima móvil, rodeado de gallinas de yeso. Más allá, un viejo ropero abierto guardaba sus objetos personales y muchos huevos. El público de la galería Carmen Waugh observaba la escena atónito. Inédita en su formato, el *Happening de las Gallinas* se convirtió en su primer trabajo corporal que sacó a relucir la fecundidad frustrada mediante el simulacro de morir poniendo un huevo. Se convierte en la primera performance realizada en el país, al mismo tiempo que Leppe definía su sello artístico: transgresor y crudo, por años se concentró en la exploración de su identidad sexual mediante el uso de su propio cuerpo en escena. Se destaca como el pionero de la “Escena de Avanzada” de los años 70.

³ Castillo, *Ars Dijecta*, 47.

El empleo del cuerpo del artista como soporte de la obra lo hace transformarse en sujeto y objeto de la acción. A través del estudio y conocimiento de su propio cuerpo, con el que hizo una serie de intervenciones, Leppe realizó una observación profunda de sí mismo a través de la cual mostró una obsesión por infringir las normas individuales y colectivas que hacen tabúes determinados comportamientos humanos. El perchero (FIG 11), otra obra de Leppe, participó en un Concurso de Senografía (el seno femenino como tema). Esta le permitió intensificar la temática de la sexualidad, donde su cuerpo como soporte desnudo, fue intervenido y bloqueado con vestidos, vendas y gasas, que cubrieron y disimularon su identidad sexual y simulaban un acto de castración. A través de la fotografía se documentó el trabajo y las fotos, ampliadas a tamaño natural y conservadas entre dos planchas de acrílico herméticamente cerradas, se transformaron en objetos expuestos al ser colgadas como si se tratara de ropa que se cuelga en un perchero, en *objeto-fotografía*. El conjunto se atrevía a abordar la cuestión de la representación de la carne viva, en una clara referencia a las torturas practicadas por el régimen militar chileno. La utilización de la fotografía y el video como forma de registro de su investigación autobiográfica y como parte de las instalaciones en las que trabajó el artista fueron fundamentales en sus creaciones.

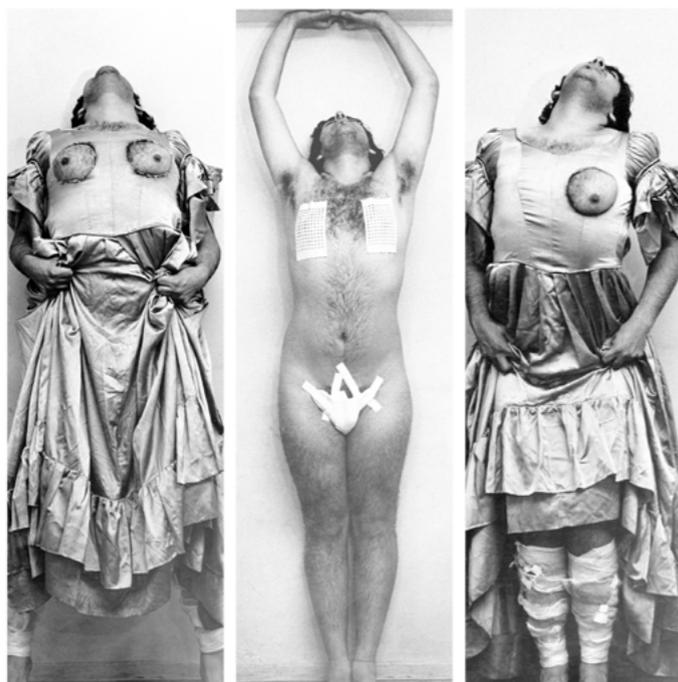


FIG 11 Carlos Leppe, *El perchero* (1975)

Juan Domingo Dávila
Postal Bolívar Travesti (1994)
Recién Casados (2016)

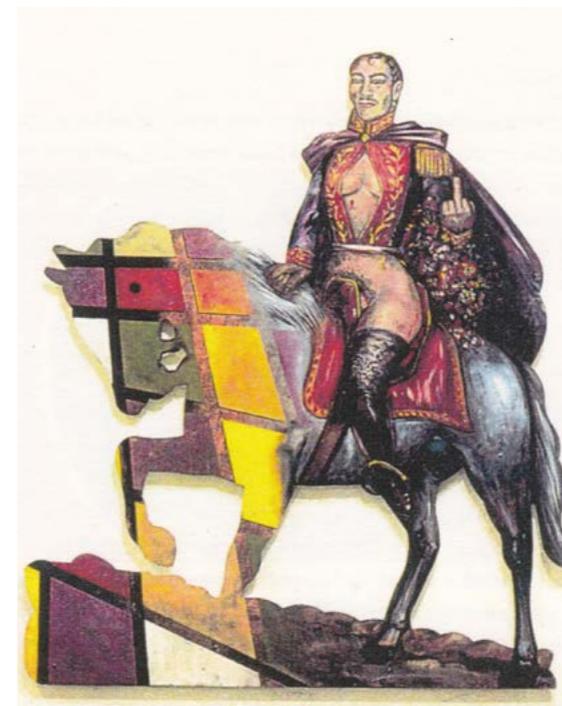


FIG 12 Juan Dávila, *El libertador Simón Bolívar* (2016)

Juan Dávila, artista chileno y miembro en sus inicios del “Grupo de Avanzada”, logrará establecer (pese a que abandona el país dentro del periodo del régimen militar) una propuesta pictórica que aborda de manera coherente bajo aspectos importantes para la sociedad chilena: la dictadura de Pinochet, la posición de la iglesia católica, la relación con el paisaje y el pueblo mapuche o las temáticas de género. Aunque en aquella época la pintura no estaba de moda y se preferían otras corrientes como el minimalismo, el arte conceptual o el performance, Dávila construirá su trayectoria y una obra identificada como ácida, crítica e incómoda. El invierno de 1994 llegó acompañado de una polémica inusual. Una obra postal del pintor Juan Domingo Dávila irritó a los gobiernos de Venezuela, Colombia y Ecuador que, a través de sus embajadas en Chile, protestaron airadamente por la creación del artista plástico. La razón era porque el artista chileno, radicado en Australia, había pintado al Libertador Simón Bolívar (FIG 12) con tetas al aire y expresando un gesto calificado como blasfemo.

“El Simón Bolívar de Dávila pasó a ser la metáfora de algo contaminante que obligó a las voces oficiales a reforzar sus mecanismos de defensa contra la impureza de lo otro y a exacerbar su sentido de pertenencia a una comunidad de valores seguros. La polémica desató temores ocultos y fantasías reprimidas: señaló una parte de lo oculto – reprimido que el libreto oficial de la pos - transición mantiene en el secreto de la *inconfesión*, pero ayudó también a replantear el tema del arte como ruptura estética y desmontaje simbólico. El arte es una zona de disturbios.”⁴

La obra de Juan Domingo Dávila se posicionará como rupturista, basado en el erotismo, así también su estética grotesca y degenerada, llenas de referencias al *pop art*, el cómic, la moda y los medios de comunicación, incorporando una fuerte carga de violencia y sexo presentes en el mundo de consumo pornográfico y capitalista.

Gabriela Rivera
Bestiario
2012-2018

Bestiario es un proyecto fotográfico y autobiográfico, por su carácter de autorretrato, que comprende una serie de imágenes, en las cuales, la autora se envuelve en máscaras que representan bestias contemporáneas. Esto como bajada conceptual desde el lenguaje cotidiano que se utiliza para denigrar a las mujeres en los que la palabra rebajante utiliza nombres de animales reales o de fantasía, como: perra, zorra, cerda, víbora, mosca muerta, arpía, etc, esto como acto performativo del impropio y vestirse de esto como medio productivo de una resistencia a la dominación del cuerpo.

El espectro material de la obra reúne pieles, cueros, vísceras y entrañas de animales que la artista compró en el Matadero Franklin y otras carnicerías, las que posteriormente son cocidas o engrapadas y luego fotografiadas, utilizando el cuerpo de sí misma como soporte. Su trabajo se desplaza en la materia prima post-mortem, ósea, restos de animales que significan un consumo carnívoro en serie, desapegado del cuidado animal, en la que se ha tornado una criatura despojada de afecto y/o extirpada de su condición natural. La fotógrafa apunta que la materialidad es significativo para el proceso autoformativo debido a que fueron materia

⁴ Víctor Hugo Robles, “Disturbios Culturales”, <http://banderahueca.blogspot.cl/2009/05/disturbios-culturales.html> Consultado 28 de agosto de 2016.

que alguna vez tuvo vida, así volver a la vida, en forma una propuesta visual monstruosa, que conceptualiza lo despreciable para la sociedad, lo desplazado y la segunda categoría del sexo, la mujer.

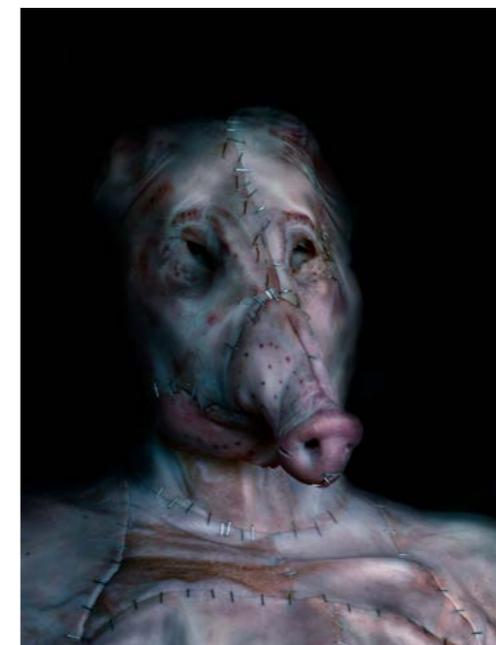


FIG 13 Gabriela Rivera, Cerda (Bestiario) (2012-2018)

FIG 14 Proceso de Bestiario

EGO
VULVA
2018

El anonimato del artista plantea un activismo callejero a través de las murallas, gráficas que buscan la crítica y la reflexión dentro de un aspecto visual hacia los cánones capitalistas y las imágenes comunes instaladas en el inconsciente colectivo de nuestro país (que el diseño gráfico tuvo y tiene mucho que aportar).

La obra que aparece en las calles de Bellas Artes en Santiago de Chile, subvierte la imagen de la marca de automóvil *Volvo*, asumiendo el mundo automovilístico como un imaginario específicamente masculino, sobre esto, dominante y sexualizador, el artista o la compañía,

interviene la composición de la identidad corporativa mediante la modificación de lo escrito, cambiando de "VOLVO" a "VULVA" el enunciado, intencionando una inestabilidad de la categoría a través de lo visual a modo del acto performativo de lo travesti, utilizando el camuflaje y la simulación gráfica que fluye en la representación casi idéntica del ícono, asimismo, configura una resistencia feminista hacia el momento álgido que el continente latinoamericano se encuentra.

Este proyecto, tiene una especial cercanía con nuestra investigación al advertir una acción de criticar el diseño masculino respecto a sus propias formas históricas heteronormativas, y a su vez la categoría del "género", por medio de los fundamentos prácticos del diseño (logotipo e isotipo), la imagen es simulada, haciendo un gesto de *lo cuir*, en forma de activismo urbano.

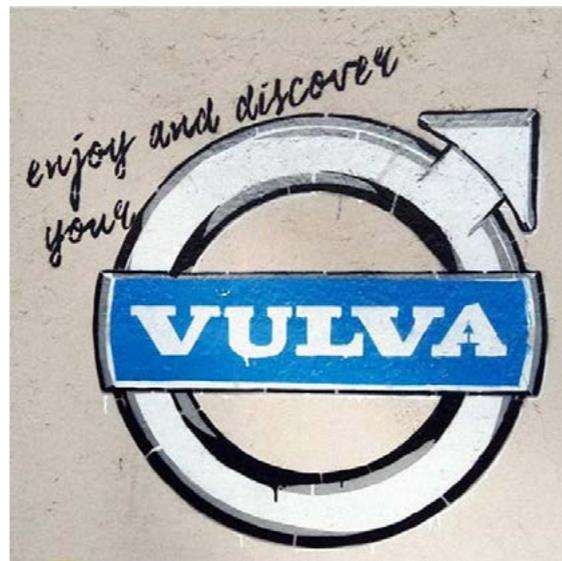


FIG 13 EGO, Vulva (2028)

Poco Hombre
Acuarelas
 2017

Poco Hombre realiza una serie de pinturas en acuarela en las que se representan principalmente figuras de moluscos marinos que esconden relaciones "delécticas" cercanas al imaginario visual de lo queer, del placer alternativo y lo extraño, conformando una propuesta

gráfica inédita que se desplaza en las afueras de la definición, así también, lo que propone el sistema en materia reflexiva a toda sexualidad condicionada (en un amplio sentido cultural), explorando las formas de lo erótico fuera de su contexto pornográfico creando una forma visual a estas nuevas ideas post-feministas.

Luego de esto, el artista inicia la experimentación con estas acuarelas respecto a la composición y ritmos, formando una serie de patrones debido a los movimientos de traslación, rotación y simetría, contribuyendo en motivos abyectos y monstruosos de una sexualidad indefinible que carga con formas eyaculatorias y carnosas, siempre dejando la incertidumbre en el receptor de la obra, que se cruzan y penetran.

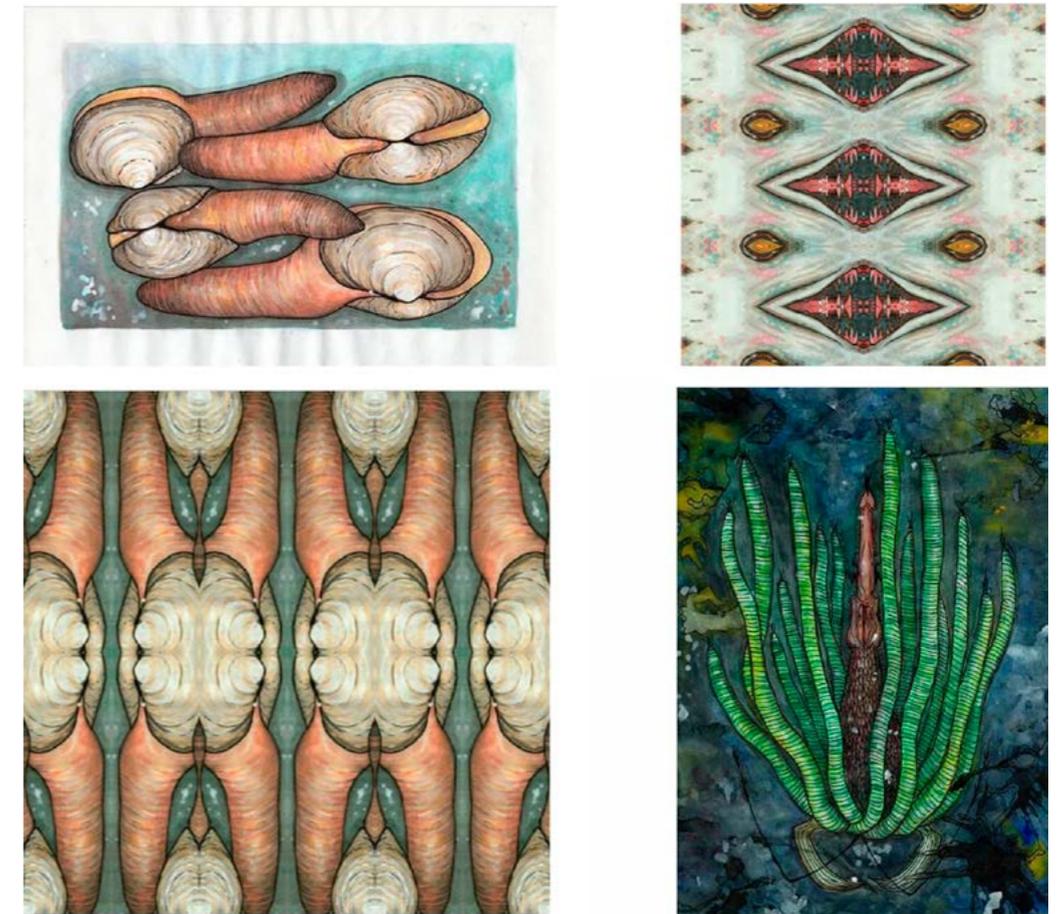


FIG 14 Poco Hombre, Acuarelas(nombres varios), 2016.

Conclusiones preliminares

La fase teórica en conjunto con los estudios de campo, se dispuso en comprender términos y aparatos discursivos propios de la disidencia sexual y de clase latinoamericana a través del campo visual en el imaginario cultural local. Permittiéndonos reconocer, mediante el estudio pertinente del diseño, *lo cuir* en las condiciones políticas y estéticas en que esta forma de producción de activismo se desplaza. Así también, identificar la cultura *cuir* en otros aspectos cercanos a la biografía del investigador, mediante la vinculación compleja de una crítica hacia heterosexualidad y heteronorma en materia de sexo y clase, aplicados en el contexto social local y el diseño circulante. Esto nos llevaría a identificar esta situación, propia de las carencias del cuerpo desplazado, en el campo decorativo de la periferia como vía proyectual dentro de la investigación, que aporta una forma alternativa de generar diseño para los desbordes sociales.

La disidencia sexual y de clase del contexto local plantea un activismo condicionado por las estructuras dominantes originadas desde la hetero-norma, resultando en la producción de material crítico bajo una propuesta visual performativa *queer* a través de la precariedad. Ante esto, se produce la cultura *cuir*, cuya forma particular de activación micropolítica cuestiona transversalmente la macro categoría *sexual-visual*, construida desde el sistema de moda central que determina la imagen del hombre y la mujer. El proceso se complementa a través de la configuración de una indumentaria (travesti) en simulación (pastiche) de los distintos imaginarios sagrados de la cultura latinoamericana (la monja, el ángel, la virgen venérea), utilizando en su construcción objetos de diseño heterosexual-heteronormados de bajo costo o reciclados. Aquel problema de diseño, plantea una crítica, primero hacia la heterosexualidad en que se desarrolla la sociedad chilena actualmente, y sobre esto, establece una contrariedad hacia los códigos estéticos en que se ha ido formulando el diseño central de nuestro país.

¹ Pierre Bourdieu. *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, 1998, p.386.

El capítulo teórico *Diseño y Género*, aporta a la investigación, en cuanto plantea la confirmación del diseño dominante como un eje productor de imágenes heterosexuales (hombre-mujer) respecto al cuerpo, a través de la vinculación histórica con el sector publicitario y el ámbito de lo público dentro de la figura estatal. Este precepto binario ha influido permanentemente en el campo visual de cada unidad social, en cuanto a la característica productiva de la industria,¹ pudiéndose corroborar (desde varios frentes gráficos, entre ellos, casos visuales de afiches políticos, propaganda, publicidad y revistas locales) el diseño central dentro de una cualidad masculinizante. Este sector del diseño respondería a la condición dinámica de la hegemonía (ahora capitalista) mediante la expresión visual de cánones masculinos y femeninos excluyentes, que ubican al hombre en la situación de dominancia a través de la función y lo sobrio. La imagen dominante es apoyada por códigos gráficos, fotografías, símbolos, íconos, paletas cromáticas y recursos visuales que dentro del campo de la semiótica se adjudican al poder y vigor.

Mediante lo visual, podemos corroborar también aquella categoría, a través del mapeo general local del "Mundo del diseño masculino" desarrollado en la fase de exploración. Esto nos permite identificar distintos ejes temáticos (desde la función y la gráfica) relativos al desplazamiento del hombre en la sociedad, entre ellos la zona de construcción, automóvil y la oficina. Mientras que lo femenino se visualiza a través de lo decorativo y lo sensual, por medio de la exposición del cuerpo pornográfico en el consumo publicitario de la belleza, la salud y el área doméstica. Por lo tanto, la vinculación entre el diseño central y el género, se traduce en un complemento visual hacia la categoría de una constante mutación falocentrista.

Más tarde, esto nos incentivó a desplazar nuestra investigación hacia los contextos propios de la biografía del autor, permitiéndonos reconocer dentro del campo visual, la decoración de la vivienda marginal también como una crítica hacia el diseño central desde las zonas periféricas, en una zona común para la cultura *cuir*. Como proceso similar al de la disidencia sexual latinoamericana (está a través desde la indumentaria y el activismo público), el adorno periférico activaría una crítica visual hacia la relación binaria (sexo-clase) en los preceptos sociales, así también, el diseño resultante de este sistema.

¹ La analítica estructuralista de Bourdieu pudo aportar a la investigación la situación política-estética de la industria a través del mercado hacia la imagen de la estratificación social, distribuyendo los objetos que transitan en cada escala social como efecto de lo necesario y la funcionalidad, desplazando estos cánones visuales hacia las clases populares en función también de su condición educacional, económica y social. (Pierre Bourdieu. *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, 1998, p.386.)

Desde los estudios de campo planificados, entrevistas y registros visuales, se detecta una noción política en la decoración doméstica de la periferia, que además de advertir una situación de escasez de recursos económicos, fluye en pos de una crítica amplia hacia el entorno en que se produce, la situación asimétrica en el círculo familiar respecto al esposo, el matrimonio y el ámbito laboral, corroborando la mujer esposa de la periferia en el margen de la categoría del sexo-clase a nivel social y político. Así también, el adorno admite la emergencia de transformar el diseño "funcional y sobrio" como una constante de objetos domésticos de rasgos masculinos en cuanto a color y forma, producto de la industria protegida desde la heterosexualidad.

Ahora, refiriéndonos al espectro gráfico de la decoración, se identificaron distintos grupos de imágenes relacionadas en las conversaciones realizadas con los sujetos en la noción del gusto, atribuyendo las gráficas producidas por la mujer periférica como una *auto-representación* de lo femenino en lo bello, delicado y colorido. Estos principios decorativos, serían contrarios al fundamento post-feminista del autor, ya que vincularía la categoría de la mujer como el sexo débil. En efecto, un tipo de imágenes que se encontraron, se relacionaban con el cristianismo (desde la consecuencia colonial de nuestro país) las cuales regulan a la mujer en matrices productoras por sobre la pertenencia libre del cuerpo de la misma. Sobre esto y antes de realizar algún tipo de juicio, debemos reflexionar respecto a las condiciones educacionales o cognitivas del sujeto como síntoma de una situación *corpo-política* que ha venido evidenciando desde la colonia. Es importante recalcar una situación definitoria en la conversación de la investigación, y es que en múltiples ocasiones las dueñas de casa proponían y admiraban la figura de la mariposa como un "individuo liberado" de sus ataduras condicionantes (el capullo), el cuerpo como tecnología que nos condiciona, ahora renovado, en una metáfora visual de liberación de formas naturales y coloridas. La analogía representa en su totalidad el discurso anti-hegemónico que se plantea desde la disidencia, como la "liberación visual utópica" del cuerpo, frente a las condiciones de los márgenes sociales. Por esto, mediante el registro de las experiencias orales, se corrobora el aspecto crítico del adorno ante la existencia de un estado de disputa a los discursos reguladores del entorno en que se desplaza la investigación de diseño.

Las imágenes que se fueron repitiendo en la acción de estudio, se articularon a través de dos sistemas de patrones. La primera lo componían motivos de flores en su amplia gama de tipologías, y la otra parte, representaciones gráficas de animales alados, principalmente aves pequeñas y mariposas, de características coloridas, brillantes y sobrecargadas. Esto lo comprenderemos como una metáfora visual de lo femenino, pero también, una crítica que

exhibe ánimos de liberación mediante el acto de "travestir" la imagen establecida. Por esto, la gráfica contiene una cualidad divergente, representando a través de lo "floreado" y "alado" un cuestionamiento radical del cuerpo a los parámetros heterosexuales que la condicionan a los desbordes sociales, debido a la categoría *corporal-sexual* represora de la norma binaria, así también el diseño que circula en la periferia producido desde la industria, que estratifica en la noción de funcionalidad-decorativo, hombre-mujer, burguesía y clases populares.

El análisis de datos determina que la decoración se elabora desde "lo que se tiene a mano" (en cuanto la economía capital sujeta el acceso de bienes en las clases sociales) por medio de materiales que transitan en estas zonas de precariedad económica, siendo de características de bajo costo (stickers, papeles de regalo, imanes) y autogestionadas (tejidos y paños). La gráfica adhesiva (stickers e imanes) figuraría por sobre otros objetos ante la acción de adornar, por su cualidad económica, de fácil de acceso (ferias libres y bazares) y de una instalación sencilla en el objeto heterosexual, encontrando acá características esenciales de *lo cuir*, presentes en la forma de diseñar el activismo de parte de la disidencia sexual. Así también, dentro del mapeo de decoración periférica que empleamos en la investigación, se concluye que los elementos domésticos heterosexuales más decorados fueron los que se encontraban en los espacios frecuentados por la mujer (la cocina, baños y dormitorio) como electrodomésticos y utensilios personales que utilizan las esposas o que forman parte del entorno de la cocina particularmente, refrigeradores, espejos y calentadores de agua. Esto dispuesto desde una práctica heterosexual existente, confluyendo en la construcción del imaginario o "mundo" femenino hacia el ámbito de las labores domésticas, impulsado originalmente por la industria.

La cultura *cuir* presente en la disidencia sexual de nuestro país, evidenciada por esta investigación, en los aspectos decorativos de la periferia, apunta a la configuración de un campo visual contrario a lo que produce la industria y lo central. Esta visualidad está determinada por la condición social, sexual y geográfica, y su desplazamiento transitará exclusivamente en estos bordes, presentando una gráfica discordante (activista) a la heteronorma y la estética burguesa de "lo pulcro y definido". Este problema de diseño, dentro de esta etapa preliminar de conclusiones, lo determinamos como una forma de diseñar, de finalidad improductiva hacia la centralidad y cercana a las zonas de margen, a esto le llamaremos Diseño Periférico.

A pesar de las dificultades bibliográficas, fundamentalmente en el campo del diseño frente a las soberanías locales, disidencia y género, el presente capítulo describe las principales conclusiones que promovieron el proyecto investigativo hacia las siguientes fases creativas. Los diferentes estudios relativos al campo decorativo y activista de la cultura *cuir*, sumado

a los datos reunidos del diseño central imperante, vinculado como una crítica transversal desde el diseño periférico, reafirma al autor en situar la siguiente fase en estos desbordes críticos a nivel visual y discursivo.

Además, nos parecía interesante hacer un recuento general de las principales resoluciones visuales del objeto de diseño, como matriz de imágenes que debemos citar en nuestra fase exploratoria autobiográfica. Proyectando de este modo un imaginario rebelde para construir la crítica hacia los entornos en que el autor está categorizado (la periferia, la disciplina y los sistemas sociales heterosexuales en todas sus escalas), entre ellos, la discriminación por ser homosexual, la pobreza condicionante y el diseño central heterosexual en que se ha visto enfrentado en el espacio de la academia y fuera de esta. Por lo tanto, es importante para el investigador, confluír en una propuesta de "diseño periférico crítico" respecto a sexo, clase y la condición cultural-disciplinar actual del diseño.

zona 3 **Fase Proyectual**

Planteamiento y contenidos precisos del proyecto creativo

El proyecto investigativo inicia con el estudio de la cultura *cuir* a través de la indumentaria activista, problemática para el diseño, de las disidencias sexuales de nuestro contexto como un objeto-imagen crítico para los desplazamientos del diseño central. Más tarde, el curso de la investigación fue mutando por la motivación personal de transformar la investigación en un proyecto de un enfoque tipo autoral, esto promovido por el deseo de un proceso trascendente para la auto-formación, culmine de una etapa académica y consecuente a una etapa mental de divergencia a lo establecido. La decisión replantea el proceso investigativo desde una mirada autobiográfica, que considera todavía *lo cuir* como una matriz discursiva cercana y significativa para el autor, así como también, la crítica a través de los procesos autoformativos y de transformación existencial como un impacto hacia las escalas sociales en que podría transitar el proyecto.

Esta etapa proyectual, desde la reflexión teórica anterior en torno a las disidencias sexuales del ámbito local, comprende el ejercicio de extraer significados relevantes, evidencias y pruebas en relación a los efectos y consecuencias determinantes de los discursos normalizadores del cuerpo del autor. Así también, permite indagar en el significado de la realidad personal, alcanzando cierto nivel de abstracción de la problemática, haciendo posible su conversación desde los términos analíticos de los estudios culturales y del diseño gráfico, este último como término que reúne la condición académica en que se inscribe la extensión del proyecto. El análisis de biografía del autor en pos de encontrar una problemática cercana al campo disciplinar pertinente, y que transite en los márgenes de los discursos verdaderos de la heterosexualidad, determina un fenómeno cercano que insinuaría un problema de diseño interesante para estas áreas, la decoración reproducida en las viviendas en que el investigador ha crecido.

Diagrama Fase Proyectual

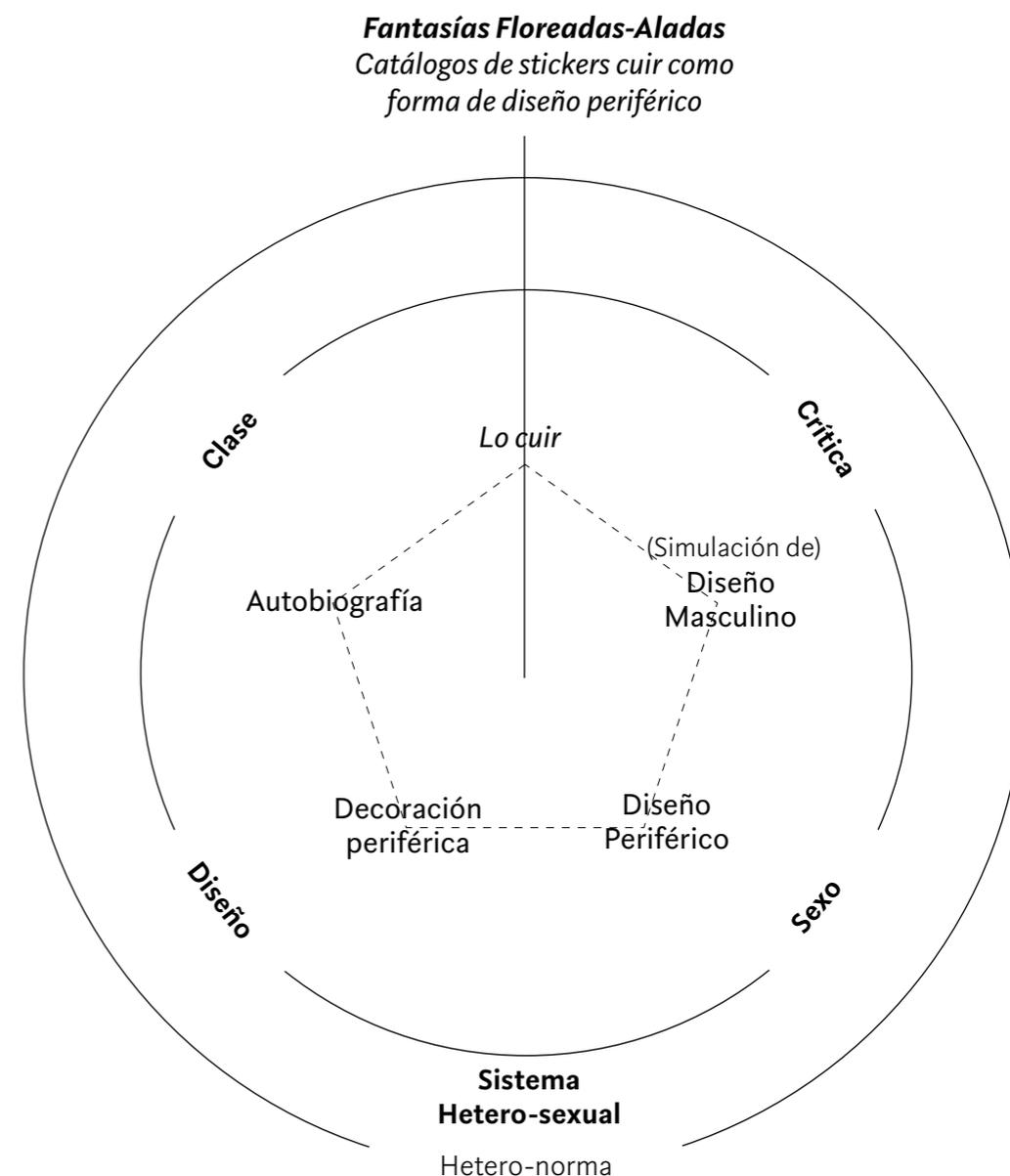
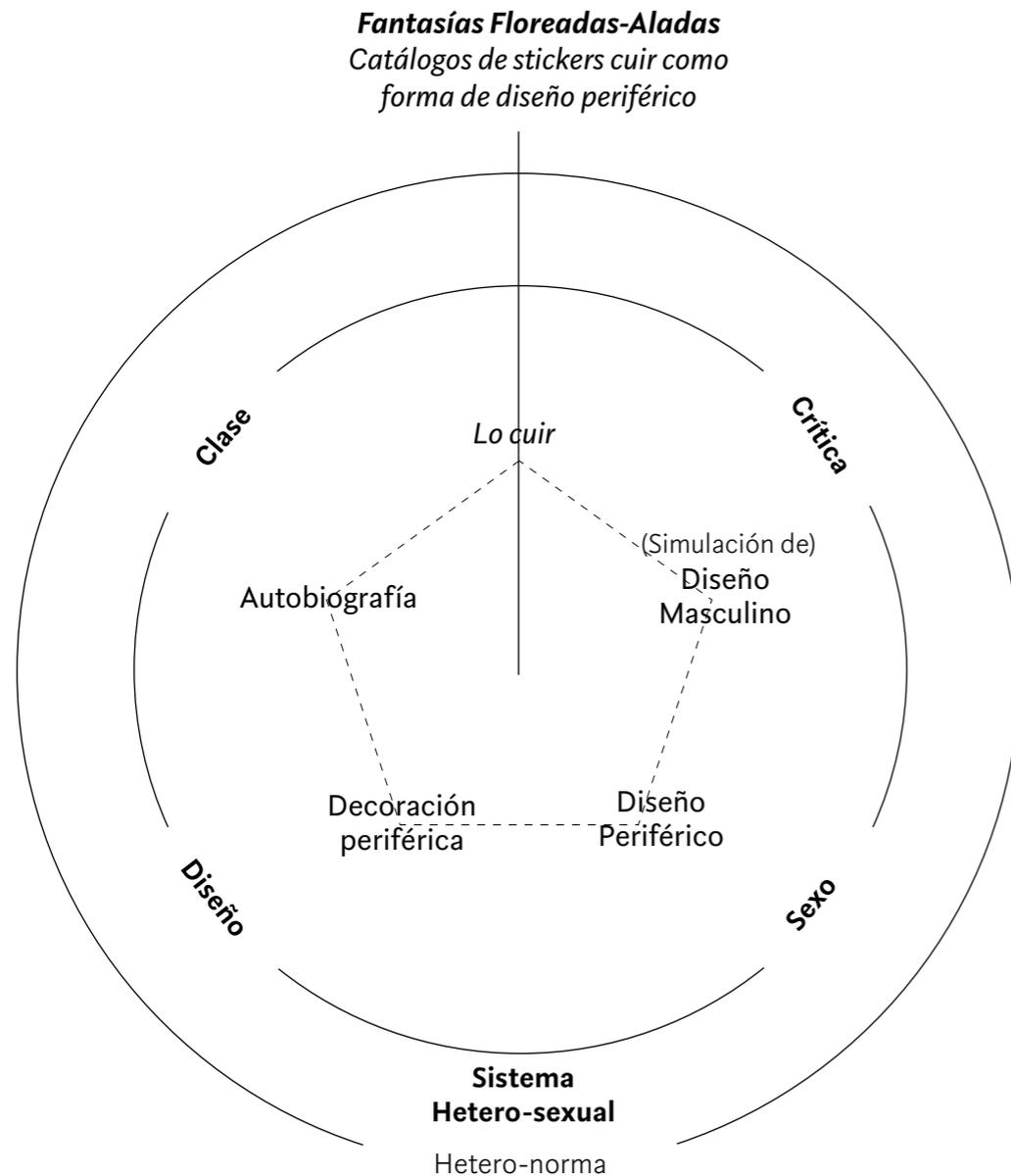


Diagrama
Fase Proyectual



Por lo anterior, se comprende una nueva problemática: “*Lo cuir* como forma de producir activismo de sexo-clase a través de la decoración doméstica periférica para plantear una crítica al canon heterosexual-heteronormado del diseño dominante”. El nuevo problema de diseño determina el ejercicio de apertura del campo exploratorio y de recopilación de antecedentes para entender los aspectos generales y específicos de la reciente interfaz, ahora, poniendo énfasis en el objeto de estudio como “decoración doméstica periférica”. La actualización del marco teórico, ahora complementado por los estudios de campo que mencionamos antes, se direcciona en una metodología que culmina en un ciclo proyectual que vincula lo analizado hacia el ámbito práctico que la situación académica permite, desde la experimentación y creación autoral.

Luego de establecer algunas conclusiones preliminares de la discusión teórica del anteproyecto, la configuración de la fase creativa se ubica en un macro-campo conceptual del dispositivo de la sexualidad, ya que como mencionamos anteriormente, no podemos discernir algo fuera de esta zona, ante la condición horizontal de individuo sexuado. Luego, determinado por las técnicas de poder temporales de los discursos hegemónicos, el proyecto se inscribe dentro del sistema de la heterosexualidad como un aparato contrario hacia él. Dentro de esta zona binaria, se desplazan los discursos generales locales que permiten la oportunidad de gestar el proyecto, siendo cuatro los esenciales, la crítica (en su forma amplia), el discurso de clase, de sexo y por último, el campo del diseño. La interrelación de estos cuatro principios desde lo visual permite los conceptos precisos en que se desarrollará la fase proyectual.

Los conceptos generales comprenden la autobiografía del autor como el cuerpo que hace posible la integración de los efectos de los elementos del mapeo¹. *Lo cuir* como matriz productiva de la interfaz de diseño, en su característica activadora de los discursos locales de sexo-clase. El tercero lo configura el objeto de estudio, la decoración doméstica marginal, que establece el campo de objetual-visual de la presente fase. Por último, el proyecto se desplaza en el campo del crítico del diseño, como una burla de la frágil imagen del diseño masculino (relativo a la industria y a la función) por medio del diseño en simulacro (travesti) a través de una propuesta visual contracultural desde la periferia. Estos cinco elementos convergen en una representación visual-objetual que adquiere el nombre de *Fantasías Floreadas-aladas, Catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico*, surgiendo con el rol de cumplir el objetivo general del proceso investigativo: Analizar el campo visual y decorativo de la cultura "cuir", como forma de activismo periférico de sexo y clase, para configurar una crítica al canon heterosexual-heteronormado del diseño dominante.

Conceptualización

A continuación, explicaremos las nociones conceptuales que configuran el proyecto, estas zonas actúan, a través del autor, como ejes vinculantes de la discusión teórica del asunto hacia la representación práctica del proyecto, lo que más tarde en un periodo de realización se interpreta a través de decisiones pertinentes de diseño.

Concepto 1 Autobiografía

La historia del cuerpo del autor, al igual que el de los demás, se ha moldeado por medio de los discursos reguladores de la hegemonía local, a través de diferentes técnicas y medios que aseguran el poder, entre ellos, la educación, la familia, la religión, los medios masivos de comunicación y el estado. Así también, el cuerpo comprende las conclusiones visuales de la conciencia respecto a la opresión sistemática, y la subversión de estos preceptos, que en su efecto, debido al ejercicio del sistema heterosexual, provocarán el desplazamiento del individuo hacia los desbordes sociales. Por esto, podemos apuntar, que la tecnología del cuerpo es la biografía visual de los individuos sociales, y que entonces, la autobiografía se comprendería como el ejercicio de escribir de uno mismo, a partir de la propia experiencia corpórea. El autor se sitúa en el proceso de diseño como un sujeto periférico en el ámbito sexual, económico, social, político, geográfico, y por lo tanto, estético. Instalando la autobiografía como un aparato que nos permitirá estudiar el campo de la visualidad que circula en estos márgenes (diseño en periferia) a partir de la historia registrada (imágenes) del cuerpo propio.

La investigación autobiográfica se direcciona desde los márgenes en que se ubica el autor. En primer lugar, desde una condición homosexual (frente a la categoría imperante) que se ha traducido (en este caso) en la apropiación desviada de los conceptos heterosexuales, por medio de la indumentaria, el maquillaje y la modificación corporal. Esto aplicado, desde una situación de marginalidad económica y social, condujo al autor a "diseñar" una ima-



FIG SUPERIORES Casa actual maipú, 1996.

FIG INFERIORES Registro casas anteriores, año desconocido.

gen contraria a lo masculino, y también de “lo gay mercantilizado”, traducándose en un travestimiento visual (activista) de cualidades precarias y de objetos heterosexuales de bajo costo. Esta situación, fue esencial para el inicio del proyecto, ya que permitiría encontrarme con la cultura *cuir* en las disidencias sexuales locales que describimos en la zona teórica.

Sumado a lo anterior, el autor del proyecto, se ha formado a lo largo de su vida (y de forma actual) en la periferia geográfica de la capital, particularmente en la comuna-dormitorio Maipú, una antigua villa llamada Jardín Los Héroes. Los individuos que circulan dentro de estas zonas, poseen una calidad educativa y económica en déficit, donde las opresiones heterosexuales se potencian y configuran la sujeción de la mano de obra para la industria. Para el autor significó una situación de discriminación y una opresión que solo podría representarse a través de la figura del “maricón de barrio” que Pedro Lemebel describe a través de su literatura, pero también, una enriquecedora pregnancia cultural periférica que se desplaza en lo decorativo, las técnicas de bajo costo, alternativas y múltiples gráficas locales que componen un diseño en emergencia. Por esto, el estudio de *lo cuir* en los diferentes desplazamientos sociales permitió vincular, a través del diseño, otros sistemas visuales pertenecientes a la periferia, que han sido significativos en la biografía del autor en cuanto a configuración del imaginario personal, el gusto y un sistema de moda discordante, aquí ubicamos la decoración periférica.

La decoración periférica se conceptualiza en este proceso mediante el adorno doméstico, que en un primer momento fue registrado desde las exploraciones visuales y memorias personales del autor, que atribuían la producción de este objeto a la figura materna. Esto, nos llevó a entrelazar las pertenencias de la madre, objetos decorativos fabricados por la dueña de casa en la vivienda y la exploración de las viviendas en que el autor a transitado, bajo la analítica del diseño. Pudiendo reconocer y exhibir las condiciones de la cultura *cuir* en la escala heterosexual de la familia a través de la decoración marginal producida por la madre del investigador, así también, las distintas dueñas de casas del sector de Maipú y otras comunas periféricas de la capital, como una crítica al diseño central heterosexual. A continuación, exponemos algunos ejemplos que exhiben esta vinculación crítica a través del diseño. FIG 1,2

El concepto de autobiografía en el marco proyectual se desplaza en la noción de lo periférico, lo desplazado y la *contra-imagen*. Esto desde la representación de la biografía del autor como una situación de crítica a los discursos político-estéticos de las instituciones normalizantes heterosexuales en materia de sexo y clase. Así también, el término representará la vinculación fundamental del proyecto con la historia familiar del investigador, como un campo de análisis

para el diseño, que permite el estudio del ámbito decorativo de *lo cuir* en la periferia (a través de la tipología de adorno crítico estudiado) como enfoque divergente al campo del diseño central, y sobre esto, una forma crítica de producir diseño desde y para los márgenes sociales.



FIG 1,2 Registro fotográfico de artículos personales de la madre del autor, 2016.

Concepto 2 Decoración Periférica

La investigación se direcciona en reconocer el ámbito decorativo de la cultura *cuir* en las zonas periféricas, apuntando el ejercicio de adornar las viviendas como una expresión crítica propio del signo corporal en déficit. Esta acción complica las bases heterosexuales locales y el diseño central en la acción de “embellecer” el objeto heteronormado (funcional) reproducido por la industria local a través de un imaginario femenino propio de la periferia. Frente a esto, se inicia una etapa exploratoria hacia las casas colindantes, zonas de vínculos familiares, y lugares en que el individuo se ha ido desplazando a través de su instancia en las zonas populares (como metodología que determina el carácter autobiográfico de la investigación).

El mapa de ciudadanías del proyecto abarca principalmente las comunas de Cerro Navia, Quinta Normal, Estación Central y Maipú, territorios de carácter popular que contienen las viviendas del sujeto de estudio y la clase proletaria de nuestro país. A continuación, estableceremos el marco conceptual del adorno periférico en cuanto a sus características visuales y políticas como fundamento en las líneas del diseño, que más tarde estructurarán el proyecto creativo.

El registro objetual que compone la decoración de los entornos de la periferia, abarca una gran tipología en cuanto a objetos de diseño utilizados como adorno, principalmente se compone de elementos de bajo costo (accesibles dentro del mercado local) y confecciones realizadas por los mismos sujetos que transitan los bordes de la capital (la mujer-hogar o mujer-matrimonio.) Dentro del ámbito textil, encontramos un primer segmento que contiene objetos cercanos al concepto de mantel o paños de sobremesa. Los materiales que se identifican en los estudios de campo en esta zona, principalmente son confeccionados con blondas y encajes. Este elemento compone una visualidad de pureza y ornamentalidad en simulacro a través del vuelo (dobladuras de tela apiñadas) blanco, vinculado con la imagen religiosa de María presente en la indumentaria de la mayor parte de las representaciones físicas del contexto local. También, en el espectro de las telas, encontramos, las cortinas que se utilizan para separar espacios de forma económica (*pastiche*) o también en los baños y ventanas del hogar de la periferia. Este objeto se construye a partir de telas de tejidos plásticos blancos, que asumen una estética ornamental pero higiénica (cortinas de exterior) o en una gran proporción de estampados simplificados de patrones de motivos que explicaremos más adelante.

Y por último, reconocimos la construcción artesanal de fundas para electrodomésticos y utensilios de cocina. Estas fabricaciones textiles se componen, por una parte, de telas es

tampadas o lisas, y en algunos casos, con aplicaciones de acolchados de bajo costo (napa). El objeto puede contener elementos textiles complementarios en sus terminaciones, como telas de encaje o blondas de características semejantes a la zona que ya describimos. Ahora, en un ámbito general, podemos plantear que los elementos de diseño del ámbito textil son creados con materiales afines a los oficios femeninos (según la categoría social heterosexual) como el tejido o el bordado. En el caso de las telas o paños plásticos, son adquiridos en ferias libres o distribuidoras textiles de costos mayoristas ubicados en calle Independencia o Rosas (Santiago de Chile).

En el ámbito particular de elementos de papelería, encontramos en una mayor proporción, el objeto de diseño conocido como *sticker*. Esta gráfica de soporte adhesivo lo consideramos una pieza fundamental dentro del proyecto creativo, debido a que se disponen como los objetos decorativos más empleados en las casas de la periferia, por su cualidad económica accesible y de fácil instalación hacia el soporte heterosexual, representando el carácter periférico de la decoración bajo una perspectiva de la cultura *cuir*. Así también, dentro de la investigación, el objeto se vincula directamente con los desplazamientos económicos de las prácticas actuales del diseño gráfico, y se dispondría como un planteamiento crítico a los flujos creativos del contexto local. Así también dentro de esta noción, encontramos los imanes, que al igual que los stickers son de una materialidad plástica de bajo costo que se puede adherir a cualquier superficie, y que son de gran acceso en el mercado popular. Por último, se encuentra en una menor proporción, los papeles de regalos, que se distribuyen en la casa como un diseño de simulacro precario de tapicería ornamentada. Esta zona gráfica, al igual que el ámbito textil, son adquiridos en las oportunidades populares de mercado (ferias libres, bazares y paqueterías de barrio), y también zonas de importación (por su carácter económico) como Barrio *Meiggs*, ubicado en Estación Central (Santiago, Chile).

Dentro del mapa general de decoración expuesto en los sistemas de exploración, identificamos otros elementos de diseño como adorno periférico, que se extienden de forma más lejana al campo del diseño gráfico, como floreros, macetas y peluches.

¹ Las definiciones de fantasía según la RAE: Dicho de una prenda de vestir o de un adorno: Que no es de forma o gusto corrientes, Dicho de un objeto de adorno personal: Que no es de material noble o valioso, o también, De imitación, consultado 14 de Septiembre de 2018, <http://dle.rae.es/?id=Hb1Na2U>



Decoración Periférica textil: Cortina de tela impresa sobre puerta de cartón y aglomerado de madera. Cerro Navia, (2017).



Decoración Periférica textil: Paño floreado pintado a mano con bordes tejidos a crochet sobre estufa de lata gris, Maipú (2017).



Decoración Periférica textil: Tejido autogestionado de lana sobre silla gris deteriorada de oficina.



Decoración Periférica de Gráfica Adhesiva: Stickers de flores e imán de mariposa sobre refrigerador blanco.

El espectro objetual de la decoración (en un ámbito general), podemos plantear la vinculación del adorno por medio de una característica económica y fácil de reproducir o adquirir, esto como una condición reflejo de los efectos categóricos de clase, por medio de los ejercicios de poder prácticos de la heterosexualidad en el cuerpo femenino de la periferia. A pesar de esto, configurará una decoración del entorno masculino que simulará una estética desbordante y copiosa a través de la materialidad alternativa y de bajo costo, esto lo podemos ver directamente a través de opciones plásticas de tejidos y también, la papelería para regalos como una opción precaria al papel tapiz. Por esto, dentro del campo físico podemos apreciar un diseño de simulacro que resulta en la confección de una fantasía¹ del objeto como un travestimiento al objeto de diseño masculino.

La imagen de la decoración doméstica está compuesta por una materialidad (objeto), y además, una gráfica que se exhibe mediante diversos soportes decorativos. Los sistemas de exploración permitieron identificar, a través del adorno, algunos sistemas de motivos e imágenes que podríamos agrupar en tres grupos. El primero lo conforma el imaginario Mariano, cuyo conjunto mediante iconos relativos a la creencia preponderante de latinoamérica, entre ellos, cruces occidentales, palomas, ilustraciones de vírgenes y santería, conforma a nivel conceptual para la mujer de la periferia la condición de ser madre y la tarea "divina" de criar a los hijos (como analogía a la situación *cuerpo-recipiente* de la virgen). Esta gráfica, presente de mayor forma en stickers y figuras de loza, presentan una paleta cromática contraria al aspecto "solemne y religioso" de colores pasteles, blancos y azules poco saturados de la zona eclesiástica. Dentro de las áreas marginales, el imaginario divino está construido a partir de colores cálidos, saturados y aplicaciones "brillantes" en las zonas de las aureolas, estrellas y símbolos canónicos.

Luego, se aprecia el sistema de motivos más considerable en cantidad de repeticiones por parte de los registros de la investigación, identificado como el motivo "floreado" o de flores. Este sistema lo abarca una amplia tipología de flores que se vinculan con la memoria visual rural del sujeto de estudio. Bajo la imagen de la flor y lo orgánico, la mujer construye la idea de "lo alegre a través del color", "vida en un entorno apagado y sobrio" y "lo femenino" como una figura "floreada" de aspecto transformador del entorno heterosexual. La paleta cromática que se encuentra en esta sección es amplia, determinada por la visualidad de cada tipo-flor de la naturaleza (principalmente rojos y la mezcla con el blanco en diferentes proporciones, en conjunto con el verde en su amplia gama, alusivos al estereotipo de las rosas y flores que circulan en el imaginario colectivo). El rasgo común de estos colores se vincula con la saturación máxima de los colores y la complementación desmedida entre



Gráfica Adhesiva Floreada y Alada encontrada en las exploraciones visuales en el año 2017.

ellos (“lo multicolor”), comprendiendo una imagen *kitsch* o de “mal gusto”. En el caso de la gráfica floreada en el ámbito textil periférico, se encuentra el recurso de simplificación de color (debido a la economía del producto) reduciendo la cantidad a 3 o 4 colores primarios o secundarios según la representación floreal.

Por último, tenemos las representaciones gráficas de animales con plumas de cualidades coloridas, entre ellos picaflores, pavos reales, tucanes, catitas, así también la existencia preponderante de la figura alada de la mariposa de manera transversal en los diversos soportes decorativos. Esta sección la reconoceremos como Motivo de Animales Alados. Según las conversaciones realizadas, planteamos la figura de la mariposa como la representación corpórea (símbolo) de liberación del cuerpo oprimido (capullo), ahora en una forma colorida y esbelta. (Dentro de las entrevistas, se evidencia el relato de la mujer hacia los ánimos de liberación de sus ataduras conformes a la práctica de la heterosexualidad, queriendo ser una mariposa de cuerpo libre y hermoso. La figura simbólica de la mariposa comparte la noción conceptual con los motivos de aves, principalmente el pavo real). Dentro de las características técnicas visuales, podemos apreciar una paleta cromática poco realista respecto a la situación verdadera de la mariposa, saturando los colores cálidos del animal hacia proporciones extremas. La saturación que se visualiza se lleva hasta tal punto, que transforma los códigos gráficos fotográficos hacia la simplificación de la ilustración.

Existen otros motivos gráficos que se presentan de manera menos reiterada en las viviendas, entre ellos, motivos románticos, que comprende el imaginario del símbolo del corazón, la pareja heterosexual y “cisnes enamorados”. Así también, los motivos infantiles y figuras relacionadas a recuerdos y viajes. Estos sistemas, al igual que el imaginario mariano representan una incoherencia discursiva respecto a la instancia crítica de la heteronorma de debido al campo político que comprende las imágenes.

Los códigos gráficos empleados en estos motivos varían en dos áreas, el imaginario religioso se inscribe esencialmente en gráficas adhesivas a través de la representación fotográfica. La imagen es intervenida por medio de ilustraciones sintéticas de estrellas, aureolas y retoques de saturación de color. Mientras que los motivos floreados y alados en el espectro gráfico se presenta por medio de códigos ilustrativos simples de múltiples colores, o también, de una cualidad fotográfica intervenida de baja resolución. Estos últimos motivos se desplazan de forma transversal en la decoración doméstica, dibujando a través del área textil formas llenas monocromáticas o de colores reducidos según la materialidad. Otras características comunes del adorno de la periferia, son las aplicaciones brillantes u “holográficas”, que en conjunto

de la aplicación poco armoniosa de los colores configuran un objeto de cualidad cercana a *lo kitsch* (para la centralidad) particularmente del sector popular.

Una vinculación importante que debemos mencionar respecto al ámbito gráfico del adorno recae en las telas y los papeles de regalo utilizados como tapicería, comprendida en una relación a través de su composición en un sistema de red de imágenes dispuestas en patrones repetitivos que exteriorizan ejercicios de traslación, rotación y simetría.(FIG 3) Como vemos en algunas de estas imágenes, ambos objetos son empleados como medios alternativos para cubrir murallas o objetos de grandes dimensiones, otorgando una condición de simulación de una tapicería económica a través de la gráfica y la materialidad. En el caso de la gráfica adhesiva, la construcción compositiva se estructura mediante una imagen única o motivo protagonista. (Sticker de flor o mariposa)

No debemos dejar de mencionar, que la presencia de estos objetos están condicionados por la noción del gusto y el acceso de los mercados económicos, encontrando en ellos elementos de diseño principalmente de origen asiático, esto resultaría clave dentro del imaginario femenino periférico debido a la limitante de recursos que presenta el sujeto de estudio (por tanto influiría de manera directa con la biografía del autor y lo *cuir* a través de la disidencia sexual y de clase). El campo visual determinado por el gusto de la producción de estas zonas, en conjunto con la manufactura autogestionada de elementos decorativos del área textil por parte del sujeto, comprenderán el imaginario doméstico periférico. Esto mediante imágenes de flores, mariposas, aves y vírgenes de colores saturados dispuestos de forma desmesurada, aplicaciones de brillos y diversas simulaciones de materialidades a través del pastiche precario. Lo que más tarde, significó para la investigación la construcción del concepto de “fantasía” visual y objetual.

Un último aspecto a describir respecto los elementos que se relacionan directamente con el objeto de estudio, es considerado por el objeto masculino que es intervenido. Entre estos, de forma mayoritaria lo comprenden objetos que se disponen en los lugares comunes heterosexuales de la mujer en periferia, entre ellos, electrodomésticos, muebles, objetos personales “femeninos” y elementos que se encuentran en el baño y en el sector de la cocina. Dentro del aspecto gráfico general que podemos apreciar en esta zona, son colores fríos, escalas de grises, blancos y negros, que en conjunto con una masculinidad objetual representada mediante lo funcional, lo sobrio y lo pulcro, conforman la imagen preponderante del entorno marginal como consecuencia de los desplazamientos visuales heterosexuales de la industria falocentrista. Estas características, podemos definir las más en detalle en la sección de (Simulación



FIG 3 Muestrario de patrones de telas, papeles de regalo y motivos en paños de sobremesa.

del) Mundo masculino, como un aspecto esencial del activismo de sexo y clase a través de la cultura *cuir* que definió las vías investigativas del campo del diseño local.

La decoración periférica se traduce en uno de los conceptos generales que modelará al proyecto de diseño en su fase creativa a través de la objetualidad económica. A la vez, debe hacerse responsable de las conclusiones de diseño, frente a los patrones visuales característicos en cuanto a gráfica (motivos), forma(códigos visuales) y paletas cromáticas que se pudieron comprender en la investigación del campo del objeto de estudio, y que finalmente construyen el imaginario decorativo en el sector doméstico de la periferia. La construcción de este objeto travesti es construido por la mujer-matrimonio por medio de la vinculación del “gusto”. Bajo un estricto pensamiento estructuralista apreciaría este fenómeno hacia patrones conductuales aspiracionales, ante esto, la investigación aporta el campo crítico del adorno como una transformación performativa de su entorno visual masculino, en vista de una centralidad industrial apoyada por un diseño heteronormado. Por esto, la noción conceptual de este capítulo debe converger en el aspecto proyectual a través de las decisiones del autor como un aparato de diseño (político-visual) crítico, desde la síntesis del adorno periférico como los motivos floreados y alados (por su cualidad esencialmente de disputa hacia los preceptos corpóreos, sexuales y de clase) a modo de una contra-imagen del diseño heterosexual dominante por medio de la representación propia de la cultura *cuir* en el desborde de género (la mujer pobre como lo periférico) como una fantasía visual y objetual precaria.

Concepto 3 *Lo cuir*

El espectro político-estético de lo *cuir* como un aporte fundamental a la configuración del proyecto, convergerá tempranamente en su cualidad activadora de los discursos anti-hegemónicos. La decoración doméstica femenina surge ante la emergencia de adornar lo masculino, como forma de activismo ante el producto visual de las prácticas dominantes. El adorno subvierte la “naturaleza” de la imagen del diseño accesible para las clases populares, que se desplazan en la funcionalidad y lo modesto en efecto de la economía de la periferia. El ejercicio de adornar como un acto político y performativo sería un aporte desde lo *cuir* en esta fase proyectual.

Además, hay que recordar la situación sexo-política y económica en que se extiende lo *cuir*, surgiendo como una forma de plantear activismo de sexo y clase desde las carencias de recursos, acto coherente desde un individuo disidente de la periferia ante las dinámicas binarias, de clases sociales y en algunas casos, retiradas de las zonas geográficas centrales. El

acto performativo de elaborar el objeto activista con materiales de visualidad precaria será una forma de confluir el discurso complejo de los sujetos doblemente desplazados, entre ellos la figura del maricón pobre o el travesti de pueblo, así mismo, la mujer de la periferia del foco de la investigación, ante la condición de mujer de desborde a la centralidad de género (masculino) y luego, por la condición precaria del cuerpo respecto a su ámbito geográfico, político y social, lo que se traduce también en aspectos educacionales y laborales desiguales. Es transversal entonces, mencionar lo periférico dentro de este concepto más amplio en las zonas de la sexualidad.

La cualidad significativa de *lo cuir* respecto al campo visual analizable del objeto diseñado se percibe por medio de la noción de *pastiche* o simulación (a través de medios alternativos). Esto se traduce en un complemento de la disidencia de corporizar la melancolía heterosexual dominante en su espectro completo (imaginarios heteronormativos latinoamericanos) mediante el acto “travesti” de la imagen, es decir, la confusión a en cuanto a reproducción desprolija de la ostentación y condición de dominancia que posee el hombre, la virgen o el arcángel (figuras revisadas en el marco teórico), en muchos casos, a través de la caja pintada de “dorado” imitado las coronas del imaginario clerical. En la decoración doméstica de estudio encontramos varios tipos de objetos que intencionan el carácter de un *pastiche* visual, esto provocado por la carencia de recursos y las interacciones sociales-políticas que moldearon el gusto del sujeto. Los papeles de regalos en la mayoría de los casos se extienden bajo el propósito de “falsear” tapices floreados, manteles o pañitos de plásticos que simulan ser de seda o hilos, así como también, los stickers de mariposas y aves con aplicaciones de brillo que aparentan ser animales posados sobre los objetos masculinos (FIG 4) a través de una imagen *kitsch* de la presunción.

La situación de adornar el mundo masculino en esta investigación se comprende desde una visión política crítica por sobre argumentos aspiracionales en virtud de *lo cuir*, propuesto en esta investigación en semejanza al fenómeno de la disidencia local, cuyos flujos activistas se empoderan de la carencia de recursos y sus conflictos respecto a la norma del sexo, y a través del acto performativo de producir sus materiales de agitación con recursos de segunda mano y baratos para su manifestación pública de un cuerpo político travesti y “trans-género”. Por lo tanto, la matriz productora de discursos que determina el nombre de este capítulo, converge en la fase proyectual respecto a la forma en que debe disponerse el objeto a través de la maqueta física, esto como fundamento visual del activismo local y la condición de la periferia. Esta conceptualización conlleva a pensar en tipologías de soportes, objetos y medios modestos, reciclados o baratos como acto performativo dentro de las decisiones de diseño,

que planteen el *pastiche* visual como método político de surtir la pobreza y la clasificación opresora del sexo como un medio complejo de crítica hacia los dominios del cuerpo y los preceptos dominantes (masculizantes) del diseño central.



FIG 4 Imán en simulacro de mariposa techo de vivienda, Cerro Navia, 2017.

Concepto 4 Simulacro del Mundo Masculino

La situación del diseño local se ha determinado sustancialmente por los factores socio-políticos de nuestra región en torno a la instalación sistemática de la economía mundial dominante. Esto se ha traducido en el desplazamiento de la producción del diseño central (al menos latinoamericano) en los fundamentos heterosexuales que condicionan a través del campo visual al individuo sexuado. El imaginario heteronormado ubica lo masculino sobre lo femenino, exhibiendo una zona falocéntrica por medio de una imagen sobria, funcional y pulcra (estética proyectada desde la industria principalmente a través de lo objetual y la tecnología), o también (patrones transversales que se acumulan a nivel publicitario y gráfico) a través de la proyección de una imagen de poder y vigor, manifestando un prototipo masculino como la figura que posee el éxito en la ámbito laboral, sobre esto, económico y material (por lo

tanto dentro del sistema que ocurre en la vida). La repetición a gran escala de este canon en el diseño se traduciría consecuentemente en la formación de sistemas objetuales y visuales reconocibles en el mercado actual, los cuales reconocemos como los “mundos masculinos”.

A través de los estudios de campo del área viril, establecimos un mapeo de los objetos (de diseño)-hombre en las instancias del comercio local, encontrando una gran variedad de patrones visuales determinados por medio de la función, pero que se vinculan entre ellos por medio del consumo exclusivo del género “completo”. Una de las zonas más predominantes es el mundo del automóvil, que comprende el auto y sus partes como objetos de diseño, así también, los elementos que se utilizan para su mantención y personalización de la carrocería, a través de gráfica adhesiva o complementos parafernáticos, conocida como Tuning. La paleta cromática que podemos encontrar en esta área visual, responde de forma mayoritaria a colores sobrios más vistos en los automóviles que circulan en la capital (negro, blanco, gris), pero también hay patrones visuales que exceden a esta norma, comprendido por la personalización masculina del automóvil en el *Tuning*. Dentro de este subsistema, se reconocen pantones amarillos y grises metalizados, así también los rojos saturados. Estos colores figuran para el hombre la imagen del fuego como lo veloz, lo poderoso y vistoso a través del símbolo de las flamas horizontales. Hay que mencionar que la práctica del tuning, se hace de manera precaria en las zonas periféricas, principalmente a través de la gráfica adhesiva, en esta zona además de identificar gráfica de flamas, se visualizan símbolos de calaveras, mujeres desnudas de cuerpos exagerados y simulaciones de marcas de autos deportivos.

En otra zona falocentrista, encontramos el Mundo de la Seguridad y Construcción, esta área de preponderancia masculina en cuanto a zonas laborales (obras de construcción) y tareas domésticas relacionadas con el género (la mantención de la función de la vivienda), abarca (en cuanto objetos de diseño) esencialmente tipologías de herramientas eléctricas y manuales, maquinarias a múltiples escalas y materiales relativos a la construcción de obras. Dentro de este campo objetual, se integran los implementos de seguridad, estas piezas presentan una importancia dentro de la investigación, ya que determinan la paleta cromática en que se desplaza el abanico del diseño de este segmento (debido a normas internacionales de simbología). Los colores reconocibles son amarillos, anaranjados, verdes y azules saturados (muy a menudo encontramos colores o pantones fluors), y como contraste, el negro en su mayor porcentaje. En cuanto a formas y gráfica del objeto, principalmente encontramos, figuras básicas (círculos, cuadrados y rectángulos) y composiciones diagonales (señales de advertencia a larga distancia) en los que se inscribe simbología e ilustraciones sintéticas informativas. El imaginario local de esta área, exhibido por medio de la publicidad (caso



Extracto de muestra de Mundos de diseño masculino en periferia, 2017.



Vitrinas 10 de Julio, 2017 y Antena Parábola como diseño icónico masculino en periferia (Maipú, 2017).

Homecenter Sodimac e Easy, dos potencias del ámbito de la construcción), lo representa la figura del “constructor-hombre” de apariencia decidida, fuerte y de experiencia.

Por último, haciendo un punteo de los tipos masculinos significativos, determinamos el mundo de la oficina como un área visualmente heterosexual de una cualidad masculina predominante. La mujer que transita estos espacios, debe diferenciarse del sector dominante a través del tipo de uniforme (indumentaria de categoría formal con desplazamiento binario). “El individuo falda” dentro del establecimiento se halla en una posición disminuida respecto al hombre, ocupando de forma prioritaria los puestos laborales de secretaria o asistencia, por lo que se traduce, en una situación desigual de ingresos económicos. El aspecto visual del espacio burocrático abarca la cualidad de una imagen falocéntrica solemne y sobria, en el caso de oficinas de abogados o contabilidad se construye a partir de colores desaturados relativos al uniforme (indumentaria-poder) (verdes, marrones y rojos con alto porcentaje de negro (rojos oscuros) y una amplia gama de grises. Por otra parte, se identifica la oficina de aspecto aséptico y funcional, este tipo de oficina se diseña a partir de la graduación del gris, esto se emplea como el acople al imaginario de lo nuevo, la función y lo tecnológico. Las gráficas reconocidas en estas zonas, se configuran a partir de patrones simples y geométricos, de aspecto referente a la tapicería burguesa y ornamentada (en el caso de la oficina burocrática presente en la zonas supra-formales del ámbito legislativo, jurídico y académico tradicional), y de la otra categoría, se identifican formas relacionadas al *marketing* y la publicidad por medio de códigos gráficos vectoriales.

En el interior del campo del diseño masculino, además de establecer las áreas exclusivas ya mencionadas, registramos sistemas más reducidos que se vinculan a las zonas de consumo del ocio, tecnología, licores, cuidado personal y maquería. La materialidad de estos objetos abarca el uso de cuero, aluminios y plásticos, que confirman el patrón de lo sobrio, potentado y funcional a través del campo visual, comprendido por una gama de colores contrarios a tonos cálidos y gráficas complejas, exhibiendo más bien, cualidades oscuras y poco saturados (negros, grises y marrones). Esto traducido en el espectro objetual (físico), se replica a través de una característica simplificada, funcional y en algunos casos *falo-mórfico*, lo contrario a un diseño decorativo, que en esta investigación, vinculamos con un sector fundamentalmente femenino.

La decoración doméstica periférica advierte una crítica explícita hacia la imagen del mundo del diseño masculino, construyendo una imagen travesti a partir de materiales que contienen una forma, gráfica y colores afines a los imaginarios culturales latinoamericanos de lo

femenino. Estas imágenes se vinculan al ámbito teórico religioso de la complementariedad (la mujer como complemento del hombre) por medio de un diseño decorativo y ornamental. Dentro de un espectro objetual, la condición se afirma por medio de la construcción de vuelos y plegaduras textiles sobrecargadas. Y por el área gráfica, por medio de las figuras orgánicas-aladas, sobrecargadas de colores cálidos, saturados y con diversas simulaciones de brillos que otorgan la noción de fantasía al adorno periférico. El campo decorativo hace “transgénero” lo funcional, admitiendo conexiones de diseño símiles a la cultura *cuir*, esto sumado a que esta transformación crítica conlleva en su resolución recursos limitados (debido a la situación corpórea del individuo desplazado).

Por lo tanto, podemos determinar que *lo cuir* se proyecta como un método de diseñar a través de la simulación, en el caso de la disidencia sexual y de clase, comprende la fantasía travesti por medio del pastiche visual del imaginario latinoamericano heterosexual y religioso (las construcciones doradas y lujosas conseguidas por medio de pinturas artificiales y elementos alternativos), y en el ámbito decorativo de la periferia, por medio, de la aplicación de brillos, vuelos y gráficas que falsean ser animales o flores dentro de la vivienda. Por esto, la burla de los cánones estéticos falocéntricos a través del ámbito material y visual precario podría ser una vía de representación conceptual para el proyecto. La ficción de la zona dominante se resolvería por medio de una apropiación desviada (*queer*) de los códigos visuales característicos ya mencionados de los diferentes mundos masculinos (paleta cromática, composiciones, gráficas y formas). Así también, aprovechando la vinculación excepcional del *cuero-falo* con la decoración popular por medio del ejercicio de personalizar los automóviles con stickers de imágenes propias de esta categoría, nos proporciona un canal viable para nuestro diseño periférico. Esto como método de infiltrarnos en el sector que deseamos criticar a través de la configuración de una propuesta de diseño, lo que aportaría en una zona concluyente, la demostración de la imagen binaria como un constructo ficticio (creado) en base a discursos particularmente opresores.

Concepto 5 Diseño periférico

En la presente investigación, determinamos la noción de diseño como un aparato cultural productor de imágenes, objetos y medios, esto desde la comprensión de las ciudadanías por medio de la vinculación del lenguaje, el entorno y el ejercicio del poder. Esta situación nos lleva a proponer el diseño como un factor transversal en la vida de los individuos, además de poseer un carácter dinámico, que muta con las temporalidades y los entornos sociales. La relación del diseño como una expresión cultural es moldeada por las economías locales

del cuerpo, lo que se traduce en una inevitable configuración del diseño en los discursos heterosexuales. El ejercicio práctico de la heterosexualidad, se produce también en el campo de la imagen, lo que ubicaría al diseño como una tecnología productora de registros normativos desde lo binario. Por esto, el diseño reconoce una parte central, que corresponde a la producción de diseño en vías de desarrollo o permanencia de la industria, por medio de la regulación visual y objetual de los flujos sociales en el campo necesario (la función) de la reproducción y producción de mano de obra. Esta última zona es establecida desde múltiples frentes como lo dominado (clase proletaria, mujer, homosexual, pobre, periferia), en donde las técnicas del poder afectan a los individuos desplazados de una manera desigual, por lo tanto las imágenes, objetos y medios, que se entienden dentro de estos desplazamientos, serían contrarios al diseño dominante, acá identificamos la noción de "diseño periférico".

Gui Bonsiepe a través de la publicación *Diseño en periferia* levanta un estudio que teoriza la dinámica binaria del diseño entre Centralidad y Periferia. A diferencia de la presente investigación, el análisis del autor enfoca su discurso hacia una macro-visión del asunto, que no hace referencia al género, pero sí a factores más amplios del sistema heteronormado, determinando la Centralidad en los países desarrollados y los territorios del Tercer Mundo como la Periferia (Latinoamérica dentro de esta categoría). Esta zona sería vital para el desarrollo de las potencias mundiales, debido a que los territorios subdesarrollados suministran de materias primas a la Centralidad por medio de condiciones precarias de trabajo. El sistema social determinado por el factor económico de la acumulación sectorial es aplicado a niveles sociales particulares en Chile como ciudad-región, ciudad-periferia o élite empresarial-proletariado. La vinculación configura la vida de los habitantes de estos desplazamientos, provocando entre otras consecuencias, una división de los entornos en que transita cada individuo, por ende las imágenes circulantes provocan la identificación de un diseño local sectorizado o heteronormado.

Dentro del contexto local, el diseño central por medio de la producción de imágenes (fundamentalmente en el área publicitaria) y de objetos (en el mercado neoliberal) domina el entorno de la periferia, impartiendo la funcionalidad productiva en estos sectores en vista de las necesidades de la industria. La funcionalidad se traduce en lo dominante, y lo dominante se integra a la imagen de lo masculino, esta relación desde lo visual se traduce en una preponderancia de un diseño sobrio y pulcro, mediante formas limpias, sintéticas y de colores “masculinos” que se extienden en la gradiente del gris (esto lo podemos apreciar de manera importante en los mundos de la computación, la tecnología, los medios de transporte y la construcción). Estas características, debido al desplazamiento de los mercados absolutistas,



Letrero venta de carbón, Población Malibú (Maipú), 2017.



Venta de artículos para cocina y baño, Feria Libre Monte Palomar (Maipú), 2018.

podemos encontrarlos también, de manera significativa, en las zonas marginales ajenas a estos códigos estéticos, lo que conlleva a la problemática fundamental del problema de diseño. El diseño central establece la idea de una alianza histórica hacia la producción de la industria dinámica y la preservación de la soberanía del estado y la burguesía, aplicando de manera transversal la imagen de carácter heterosexual del hombre como el individuo del poder y vigor a través de imágenes que resultan ser sujetos de fuerza, éxito y de dominancia en frente de la mujer. Mientras que el género femenino, se establece como un sujeto pornográfico de consumo y complementario (decorativo) para el hombre, traducándose en una vinculación sistemática de la mujer hacia los campos de la belleza, la sensualidad, y el cuidado personal (para el hombre). Esta relación se configura en virtud del ejercicio de poder, que aseguran la reproducción mediante factores violentos y esclavizadores.

El sujeto periférico por otra parte, no cuenta con las mismas condiciones corporales (económicas, sociales, políticas y educacionales) que los sujetos de la centralidad, traducándose en una cultura y un diseño particular de esta área. A continuación, explicaremos las nociones principales del diseño periférico de nuestro contexto local:

En el ámbito objetual, el diseño periférico compone una imagen crítica a la centralidad por medio de los materiales que se emplean para la configuración del objeto. Dentro del espectro de los soportes gráficos, encontramos vías alternativas para la construcción de carteles, avisos y letreros, identificando cartones, cartulinas, papeles y tablas recicladas, escritos principalmente a mano o impresiones de bajo costo (fotocopias) para la disposición de información consisa. Esto lo podemos reconocer en diversas circunstancias propias de los márgenes, entre ellos, ferias libres, domicilios, bazares y emprendimientos locales. En otra zona comprendido por el área decorativo o textil, se comprende un diseño periférico crítico hacia los campos heterosexuales y heteronormados (debido a que proponemos lo decorativo como una acción de lo femenino) , por medio de elementos de fantasía de bajo costo (telas u objetos de plásticos o sintéticos) accesibles por medio de ferias libres, paqueterías y distribuidoras económicas. El concepto de “lo alternativo” se puede evidenciar en el campo objetual local de forma horizontal, instalándose como un diseño de simulacro de soportes regulares por medio de propuestas materiales, que se disponen en las zonas periféricas y no efectúan un costo mayor para el diseñador.

Ahora, refiriéndonos al área gráfica, establecemos varias características que son contrarias a la pulcritud del diseño central. En un primer acercamiento, comprendimos el diseño de las zonas desprotegidas como una imagen que no cuida la armonía de los elementos en su



Venta de decoración adhesiva gráfica, Feria Monte Palomar (Maipú), 2018.

composición, ni el uso del color (no hay nociones cognitivas de colores complementarios, suplementarios, mucho menos paletas cromáticas armónicas). Los elementos pueden presentar una saturación de elementos y colores no controlada, supliendo la categoría de la carencia de recursos (este principalmente lo podemos evidenciar en la zona decorativa). Así también, debido a la circulación asimétrica de los conocimientos de diseño, el aspecto educacional heteronormado y el gusto de la periferia (a nivel de percepción visual y técnicas), se traduce en códigos gráficos poco rigurosos (no hay noción de coherencia gráfica), rotulados imperfectos, malas vectorizaciones o adecuaciones de imágenes (resoluciones o nivel de color), errores de ortografía y empleo incorrecto de tipografías. El diseño periférico gestiona una producción de imágenes desde la carencia en cuanto a medios y recursos tecnológicos, contraponiendo una visualidad imperfecta a lo que figura lo industrial y lo académico, pero que inscribe una performatividad hacia los desplazamientos masculinos (que lo condicionan a estos desbordes). Todo esto, comprenderá para la centralidad en un imaginario de lo kitsch o de mal gusto, pero para la periferia una práctica necesaria y única para la comunicación del lenguaje a través de la imagen y el objeto, determinada por la condición corpórea.

La heterosexualidad es amplia, y los desbordes de la capital de nuestro país también atribuyen códigos binarios en las imágenes que producen y reproducen (ya que no podemos escapar de esta, solo cuestionar), pero a diferencia de lo anterior, su cualidad precaria (debido a su condición de desplazado) otorgará un perfil crítico (de clase) al campo del diseño local. Dentro de este espectro visual de “diseño en periferia” algunas piezas problemáticas aportan de forma inconsciente a la centralidad (ya que adjudica poder a su dominador) a través de la heteronorma, encontrando imágenes pornográficas o masculinas propias de la zona central (falocentrista). (FIG 5,6) Esta situación acontece principalmente en sectores masculinos periféricos como botillerías, talleres mecánicos (personalizaciones económicas de vehículos y camiones) o clubes deportivos de barrio, en donde exhiben la mujer como un cuerpo de deseo pornográfico. Estas imágenes complementan la categoría, pero a través de un diseño de emergencia, en cuanto a materialidad y soluciones gráficas de diseño (ahora no adjudicando los mismos preceptos masculinos serios, si no más bien vinculado a la fuerza, debido al déficit que poseen por la condición de ser pobre). Por otra parte, existe el campo desplazado precario que disputa la relación hombre-mujer, rico-pobre, centralidad-periferia desde la desigualdad múltiple a través del campo visual. Esta situación lo comprende en una parte la mujer de la periferia, que dentro del campo heterosexual condicionante, extiende una crítica por medio de lo decorativo como contrarespuesta a la funcionalidad masculina. Y en otro frente, lo compone los desbordes sexuales periféricos (homosexuales, lesbianas y disidentes pobres), que aportan un diseño periférico activista frente a todas las concepciones heterosexuales a



FIG 5,6 Stickers de mujeres diablas, caballos y escorpiones en camiones de ferianos, Feria libre Monte Palomar, 2017.

través de la ocupación de lo público, la indumentaria, producción editorial y artística, sus performances y todo material en base a la crítica de la condición del cuerpo binario. Estos dos flujos, establecerán la noción conceptual de Diseño Periférico en la investigación.

Así desde una visión post-estructuralista del vínculo heterosexual, el concepto de diseño periférico que comprendemos determina una crítica hacia el diseño central propagador de imágenes y objetos heterosexuales. Además, se instala como un aparato mediador de las dinámicas sociales pobres a través del lenguaje de los desbordes, que a pesar de la presencia significativa del diseño central, busca un resultado dentro de la misma periferia (efecto local). Para la investigación, este aparato debe converger en una improductividad para los sistemas dominantes y la industria. Por lo tanto, en la necesidad de transmitir el concepto de diseño periférico a través de lo visual, nos obliga a pensar en opciones materiales pobres, códigos visuales significativos para estos espacios, que en una noción performativa se dispongan como crítica a lo rentable, y así formular una contra-imagen hacia los preceptos actuales del diseño metropolitano, que históricamente han provisto de herramientas violentas desde el sexo (como mercado) hacia la mujer, canales hacia el endeudamiento y el dominio de lo masculino en todas las unidades del dispositivo de la sexualidad.



Letrero periférico, Feria Monte Palomar (Maipú), 2018.



Cartel periférico con enunciado "floriado", Barrio textil Independencia, 2018.



Muestras textiles y de rotulados periféricos, Barrio textil Independencia, 2018.



Mercados de objetos textiles periféricos, Independencia 2018.



Detalle de Mariposas en telas periféricas, Independencia 2018.



Venta de gráfica adhesiva callejera, Calles comerciales Población Monte Tabor, 2018.

Decisiones de diseño

A partir del planteamiento de los conceptos generales de la fase creativa, el presente capítulo se despliega para comprender las ideas del autor para el traspaso objetual de la investigación, esto quiere decir, que respecto a las conclusiones de la etapa teórica junto a la conceptualización llevada a cabo, el investigador ahora en su faceta de diseñador (creador), fabrica un prototipo acorde al objetivo general, por medio de los conceptos de autobiografía, decoración doméstica, *lo cuir*, simulación del mundo masculino y diseño periférico. En esta sección conoceremos los procesos mentales del autor por medio de la estructura vinculante que el objeto de diseño representará a través de la imagen. En consecuencia de una fase amplia de antecedentes, estudios de campo y conversaciones pertinentes, se diseñará:

Una serie de **Catálogos de Stickers cuir** como **diseño periférico** para producir una crítica al canon heterosexual-heteronormado del diseño central.

Fase 1 **El catálogo de stickers como objeto (formato) periférico**

La primera imagen del proyecto catálogo de stickers se determina por la conclusión de cada concepto preciso que nos permite construir los sistemas de exploración, como el objeto más significativo y numeroso en que se produce en el espectro de la decoración periférica, debido a su fácil acceso en ferias libres, paqueterías, almacenes y vendedores ambulantes que transitan la periferia, acorde a una propiedad sencilla y útil al momento de decorar el objeto masculino. Su gran expansión en los mercados económicos locales han logrado demandar

una variedad basta de estas plantillas, comprendiendo impresiones adhesivas y aplicaciones posteriores de brillos o texturización en diversos formatos. Los tamaños populares lo conforman rectángulos de 8x16cms o 10x22 cms, que contienen alrededor de 10 imágenes troqueladas que conforman un sistema gráfico (motivos infantiles, orgánicos, mariposas, frutas). En los últimos años, los formatos han sido ampliados a catálogos que bordean los 60x45 cms, dentro de estos se encuentran adhesivos de mayor tamaño, pero al igual que los más pequeños se vinculan a través de una temática, idea, o categoría objetual.

La tipología de packagings para los stickers, se ha desplazado en un prototipo plástico de bajo costo (bolsa de papel plástico), con una cabecera de cartón o cartulina con una impresión de idioma asiático o el idioma “predeterminado” inglés. La finalidad de la relación de este tipo de packaging con la plantilla, es minimizar al extremo el costo del producto, ya que la salida de venta para este elemento ya se condiciona a un precio no mayor, al menos en el mercado chileno, de \$2000 pesos los formatos más grandes y \$500 los formatos pequeños.

Nos parecía muy interesante desarrollar un producto cercano a los mercados de diseño de las áreas periféricas, ya que comprenden los medios de obtención de elementos de diseño más transversales en el nivel socio-económico de los individuos de la comunas de estudio. Este elemento tiene una sensibilidad diferente para la investigación, ya que permitió el primer acercamiento conceptual hacia el origen de la fase investigativa del proyecto. Además, en el ámbito de la periferia, nos brinda un imaginario del mal gusto para las zonas centrales y los motivos que reflejan un diseño (la decoración más lo decorado) travesti en crítica hacia los cánones del aparato cultural. Esto por medio de un soporte gráfico de más bajo costo (en comparación a los otros soportes estudiados) que nos aporta una performatividad en el diseño a través de los nociones fundamentales de la cultura *cuir* (crítica activista por medio del cuerpo en materias de sexo y clase).

Por otra parte, es necesario producir un impacto a nivel académico por la noción *queer/cuir* que convoca el proyecto (el ámbito académico universitario) y el mundo del diseño central (mercadillos, oficinas y ferias de tendencias de diseño). Dentro de estos últimos, el sticker se ha visto como elemento de poco interés académico e insustancial políticamente, debido a que se ha comprendido como un objeto de diseño económico, complementario y “standar” a todas las marcas o practicantes (particularmente la zona de ilustradores locales) del área centralizada. Por esto, la elección del sticker como eje principal del proyecto surge de la resignificación de lo desplazado como un acto performativo de la situación de clase que ocurre en los diversos desplazamientos del diseño de la capital.

Por esto, determinamos la construcción de una plantilla de stickers de 45x60 cms como objeto de un Diseño Periférico local que conceptualiza la cultura *cuir* por medio de la decoración periférica como una contrariedad visual hacia los nociones de valor de parte del mundo central del diseño local. El tamaño nos permitirá explorar las dimensiones con más holgura y trazar nuestra propuesta crítica de diseño en una área espacios con imágenes acordes a nuestro proyecto.



Catálogos stickers de tamaños grande, Calles comerciales Población Monte Tabor, 2018.

Fase 2 El sticker como imagen periférica

Determinamos el *sticker* como un canal que vincula las nociones conceptuales del proyecto como una decisión de diseño performativa, que emplea la economía de recursos del diseño periférico, a modo de crítica (de clase) hacia los estándares centrales creativos. Además, nos parecía pertinente integrar el imaginario femenino de la decoración periférica, bajo las formas de ser representadas (código visual), las imágenes que se dibujarán (el motivo) y cómo se estructuran en relación a sí mismo y con el formato periférico (sintaxis - composición visual), asumiendo además, una propuesta que interactúe con los fundamentos rebeldes de los desplazamientos disidentes abyectos latinoamericanos y la cultura precaria de *lo cuir*.

a. Motivos Ilustrados **Fantasías Floreadas-Aladas**

Las imágenes que se visualizan en el diseño de los stickers se vinculan directamente con los motivos identificados en los registros fotográficos adjuntos en esta memoria. Estas representaciones figuran como las intervenciones visuales más significativas para la zona decorativa de la cultura *cuir* y el autor. El diseño decorativo periférico del sujeto de estudio aborda el campo crítico de sexo por medio de los motivos “floreados” y animales alados (mariposas y aves coloridas) que se disponen como la “transfiguración hermosa” de la mujer en lo orgánico y lo alado hacia la libertad de sus cuerpos. Las ilustraciones florales se disponen como figuras ondulantes y orgánicas en representación de la naturaleza que crece en la periferia, calas, flores del paraíso e hibiscos, las cuales a pesar de la tierra seca y las piedras de canal, emergen dificultosamente en los antejardines improvisados por la mujer del hogar. Las mariposas paren su propio cuerpo desde el capullo en una metamorfosis de liberación hacia las opresiones del hombre, la figura del esposo y de un sistema que las mantiene en sus viviendas con el único afán de parir, cuidar y morir. El pavo real es el deseo del “género periférico” de estudio, un ser esbelto, grandioso, hermoso, un cuerpo de una categoría indescifrable (la figura travesti). Ante esto, las alas comprenden una representación visual de la liberación utópica del individuo periférico de la condición de ser pobre, homosexual, mujer o esposa.

Los dibujos serán canalizados a través del vector digital acorde a un código visual esencial en el entorno periférico presente en el ámbito textil precario (telas impresas de bajo costo). Esta forma se re-interpreta a través del código gráfico de la forma y contraforma, estableciendo las formas llenas como una representación conceptual de lo masculino y lo dominante. Y por otra parte, las formas vacías, que exhiben la presencia del desplazado en la vinculación heterosexual (binario). Esta zona vacía, abarca la mujer de la periferia, el maricón y travesti de barrio, el individuo pobre y todo individuo categorizado de “género defectuoso”. Interpretaremos a través de la ilustración la cultura *cuir* y las nociones conceptuales comunes con la decoración periférica como fantasías floreadas y aladas en vueltas en la danza sincrónica de la heteronorma y la heterosexualidad condicionante.

La noción conceptual autobiográfica en vinculación con *lo cuir*, permite al autor reinterpretar, en las técnicas gráficas de diseño como performance, a través de la creación de imágenes sintéticas (motivos) que fundamentan la investigación. Esto por medio de una “fantasía híbrida” extraña compuesta de flores poblacionales y mariposas esbeltas como lo decorativo dentro de la imagen heterosexual, con la incómoda crítica corpórea de *lo cuir* en su contraforma. A modo de “poesía visual”, el autor diseña tres tipologías de motivos aparte de las

dos anteriores (floreada y alada), ahora, determinados por su parte vacía, que comprende la zona *cuir* del margen visual.

El primer grupo de motivos se denomina *Fantasías Dinámicas* que advierte en su contraforma una figura entera de característica alargada vertical que emerge con fuerza de las formas orgánicas para tomar altura sobre la composición, eyectando la forma “floreada” desde su contraforma. Esta forma conceptualiza el dinamismo de los diferentes sistemas falocentristas y masculinos del contexto local exhibidas y afianzadas a través del campo de la imagen por medio del diseño central. Un segundo sistema lo compone la abstracción visual *Fantasía Rota*, que comprende dentro de su morfología una rajadura compuesta de “vuelos” o ondas orgánicas y ornamentales que se atribuyen al movimiento de los organismos naturales, así también, desde los patrones que se dibujan entre los hilos plásticos de los paños decorativos de la periferia, “pariendo” desde esta abertura la imagen de lo enigmático y extraño de *lo cuir/queer*. Por último, encontramos la *Fantasía Estriada*, que presenta a diferencia de las dos anteriores, una contraforma cerrada de orificios “destellantes” que hace hincapié, a través del ícono, las aplicaciones brillantes de “mal gusto” para la centralidad, que posee el adorno de estudio. Dentro de los sistemas de motivos, simboliza el aparato de la liberación utópica frente a la condición melancólica de las anteriores, donde se suponía que nada debía entrar, ahora se transforma en el orificio “perverso” del placer castigado.

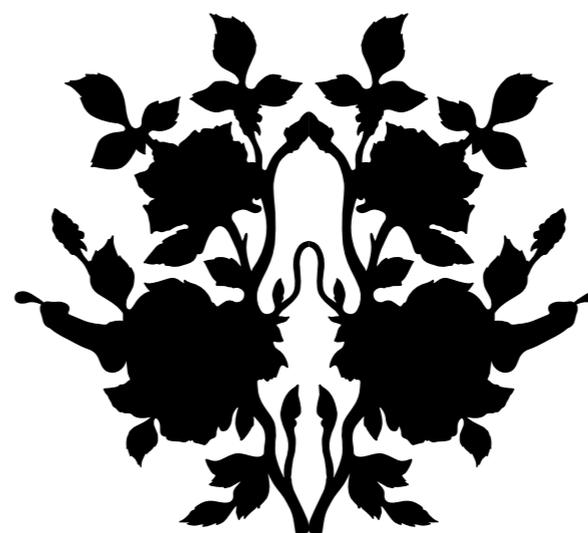
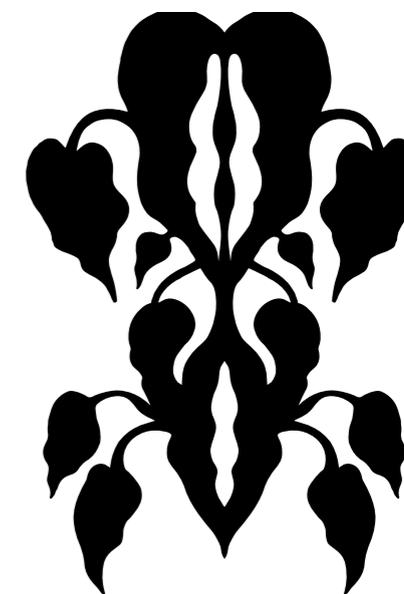
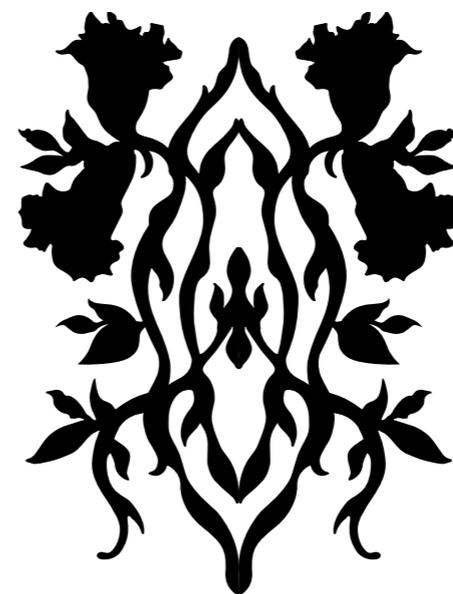
Los motivos creados se apropian de los conceptos fundamentales de la investigación, interpretando el sistema heterosexual desde la disposición de los elementos en la estructura (sintaxis), traduciendo en el enfrentamiento simétrico del motivo, como ejercicio de interpretación desde lo visual el discurso dominante que sostiene la investigación (modo de crítica). Esto se construye a partir de un reflejo vectorial digital, que en una parte apunta a la relación binaria que categoriza la vida del individuo pobre y la mujer de hogar, como también conforma una reconceptualización visual de los artefactos decorativos de estudio del ámbito textil (los pañitos, “carpetas” y manteles que adornan los objetos de diseño masculino del entorno marginal).

El ejercicio de diseño, dentro de esta fase creativa, comprende el traspaso del concepto a la representación gráfica, permitiendo una configuración objetual de diseño acorde al campo de la imagen que estudiamos desde una propuesta post-estructuralista del aparato cultural. Esto a través de una poesía visual en donde cada cualidad surge desde un campo crítico de la imagen, desplazando las conversaciones y los estudios de campo a características gráficas que estudia nuestra disciplina (código gráfico, sintaxis morfológica y conceptos).

Fantasías **Aladas-Rotas**



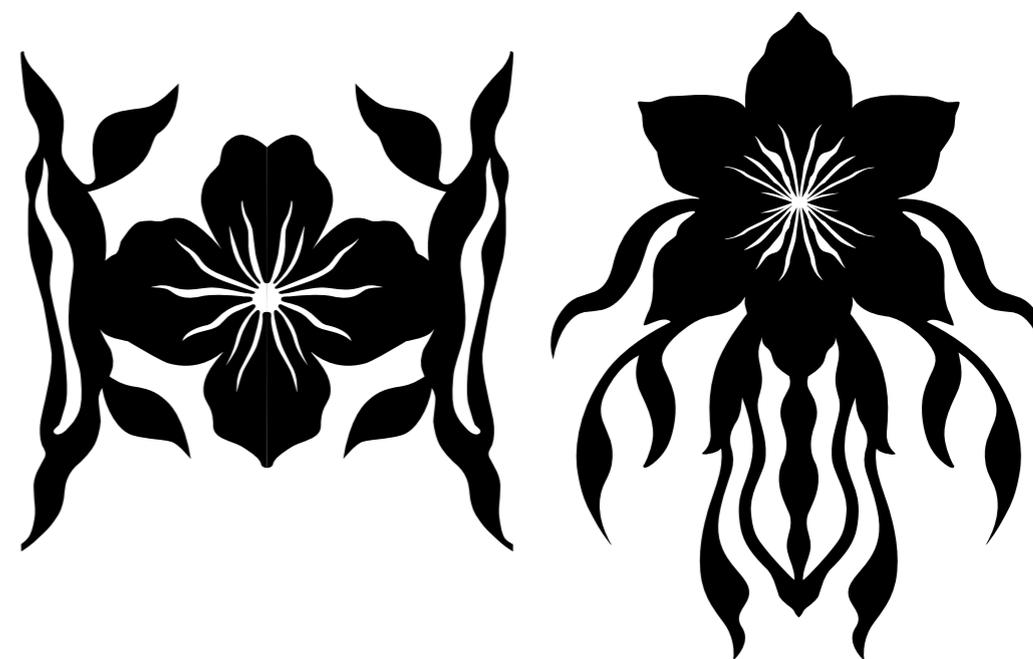
Fantasías **Floreadas-Rotas**



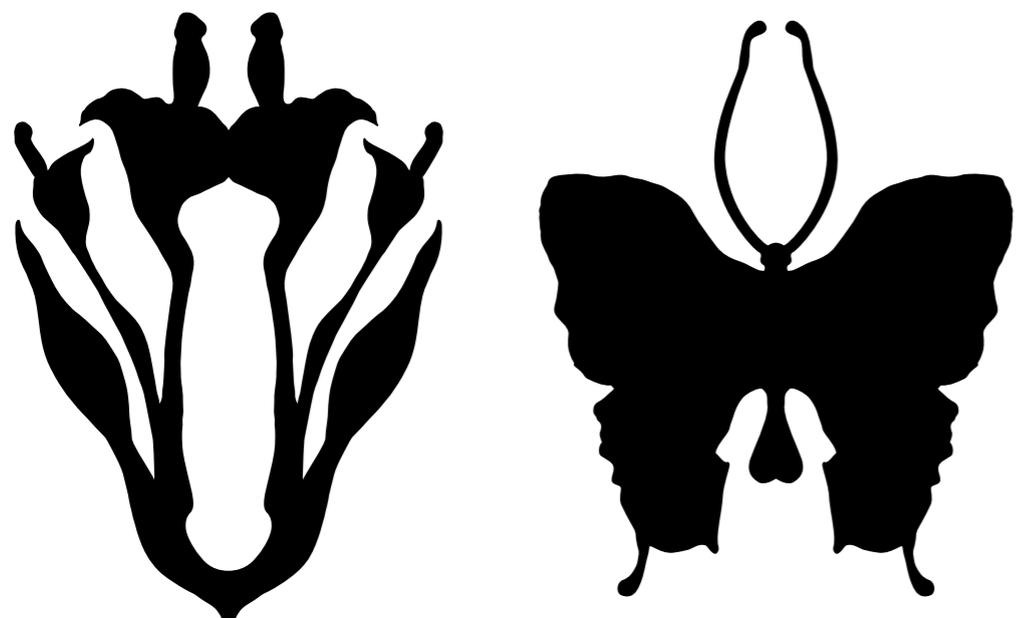
Fantasías Floreadas-Dinámicas



Fantasías Floreadas-Estriadas



Fantasía Alada-Dinámica



Fantasía Alada-Estriada



Así surge la noción de *Fantasías Floreadas-Aladas*, un proyecto como la reinterpretación gráfica de los patrones que se identifican en el diseño de simulacro por medio de lo cuir en el ámbito decorativo. La exquisita definición que nos presenta el estudio etimológico del término fantasía revela la vinculación hacia la palabra “ficción” que comprende la acción y efecto de fingir, esto conceptualiza para el autor la forma de *lo cuir*, en el acto de falsear una materialidad reluciente de los grupos clericales o dominantes, por medio de un nuevo “género precario”. La fantasía comprende el adorno que no es de forma o gustos corrientes, configurando un aparato activista extraño, que hace travesti los objetos masculinos de la periferia.

Fase 3 Simulación del mundo del diseño masculino como forma de diseño periférico

Más tarde, nos parecía pertinente repensar el proyecto creativo desde una contrapuesta periférica de diseño en la noción de *lo cuir*, para establecer una crítica a los cánones masculinos del diseño central. Sobre esto, propusimos conflictuar el canon masculino a través del diseño en simulacro (característica estudiada en la zona activista precaria de la disidencia sexual y de clase del contexto latinoamericano y local) por medio de la configuración de un pastiche visual (simulación del imaginario cultural local) y objetual por medio de la materialidad de bajo costo.

La serie de “catálogos cuir” propone falsear lo frágil del imaginario masculino desde las características más vistosas de la estructura de diseño, entre ellas el formato, el color, la composición y el ritmo de los motivos para así producir el consumo del hombre heterosexual. En un estudio de campo anterior, generamos un mapeo de los objetos de consumo más significativos para este segmento, comprendiendo tres mundos categóricos en el ámbito de lo visual-objetual, el mundo tuerca y tuning: imaginario que comprende la transformación de los autos como objetos de admiración y el cuidado de estos mismos. El mundo de la seguridad y construcción, conformado por todo el espectro objetual de las herramientas y elementos vinculados al trabajo de la obra de construcción. Por último, el mundo de la oficina, imaginario que relaciona la burocracia masculina en los objetos heterosexuales fabricados para la implementación tecnológica del espacio de trabajo en el despacho. Es entonces, que el sistema de catálogos de stickers tiene como función entrometerse en estos tres imaginarios en su calidad activista permitida por el “cumplimiento” de los estándares heterosexuales de la estética masculina. Para que luego, en la posible circulación del producto sean adquiridos por el hombre en vista de una personalización del objeto masculino, o también por el

individuo periférico en vista de concretar un activismo de sexo y clase desde *lo cuir* a través del objeto de diseño configurado como un sticker que falsea lo heterosexual.

A partir de esto, se idea una serie de tres catálogos de stickers para cada uno de los imaginarios visuales reconocibles de la zona masculina del ámbito local, sobre esto, explicaremos las correlaciones de los diferentes aspectos visuales como organismos que fluyen para la elaboración de un diseño íntegro, entre ellos el formato y la paleta cromática particular de cada plantilla, así también, la composición y el ritmo que presentan los motivos. También agregar, que las decisiones de diseño en cuanto a formato (tamaños) y formas de los stickers hacen de la planilla una propuesta para una personalización predeterminada de los elementos comunes y representativos de cada área dominante, esto se fundamenta por hacer del propuesta de diseño abordable para el autor y facilitar la interacción con el público objetivo del producto decorativo.

Mundo masculino **Automóvil**

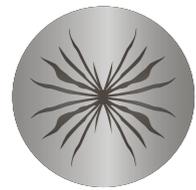
1. Formato y tamaño

Los stickers en este punto presentan los tamaños más grandes del sistema, esto surge desde el estudio previo del autor hacia las zonas personalizadas recurrentes por medio del aspecto decorativo (heterosexual) del tuning, ante esto, los formatos se adaptan consecuentemente en la función de decorar las zonas laterales de la carrocería del auto, el cofre o capo, tapa ruedas y centros de rueda, también, se agregan adhesivos pequeños para la decoración interior de la carrocería, aplicables en los posavasos o manubrios.

2. Paleta Cromática

La paleta cromática utilizada para complementar los stickers de este mundo masculino se basa en lo común en cuanto a color de autos y el imaginario del tuning. Este abanico de colores comprende colores saturados sobre un contraste relativo al negro y al rojo a modo de representación de las llamas de fuego, y grises sobre negro en relación a la condición de color que presenta el común de los automóviles de la capital, sobre esto, la simulación¹ de un efecto metálico que presentan de manera importante esta área de diseño.

¹ La aplicación de metalizados agregan un costo que se desplaza de la naturaleza del proyecto.



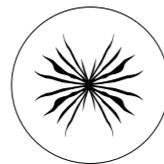
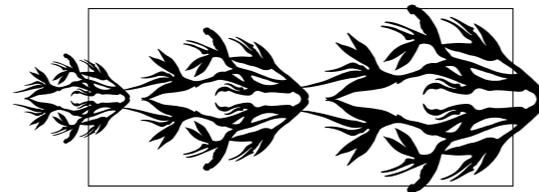
Tipología de adhesivos

Paleta cromática



C: 0	C: 0	C: 0
M: 95	M: 0	M: 0
Y: 100	Y: 100	Y: 0
K: 0	K: 0	K: 100
R: 255	R: 255	R: 0
G: 0	G: 255	G: 0
B: 0	B: 0	B: 0

Ritmos y Composiciones



3. Composición y ritmo de los motivos

La distribución de los elementos se configura bajo la conceptualización de los adhesivos circulantes en los entornos del tuning, esta gama se compone de elementos que proponen una condición simbólica de rapidez y dominio, sobre esto, los motivos floreados-alados se disponen en la composición en una repetición direccional de ritmo creciente, lo que produce una semejanza con lo anterior, adquiriendo una percepción visual de velocidad y movimiento.

Mundo masculino **Seguridad y Construcción**

1. Formato y tamaño

Las formas en que se dibujan las ilustraciones *cuir*, dentro de este catálogo, responde a las figuras que circulan en los espacios de construcción y la señalización de estándares universales respecto a la seguridad (el triángulo como alerta, el cuadrado y el círculo como zonas de seguridad o indicaciones precisas). Así también, la morfología de los stickers comprenderán una simulación de franjas de seguridad por medio de estos rectángulos alargados adhesivos. La diversidad de tamaños se relaciona con los tipos de objetos que podrían personalizarse, desde herramientas manuales (cascos, taladros, cajas de herramientas, caladoras, entre otros) hasta maquinarias relativas a la construcción de mediano tamaño (martillos mecánicos o demolidores para asfalto, montacargas, entre otros).

2. Paleta Cromática

Los paleta cromática que se emplea en este sistema de stickers se conforma de colores cálidos en su máxima saturación como un tono de alto contraste en conjunto con un complementario en la relación de brillo (característica propia de la visualidad de seguridad y tránsito actualmente). Sobre lo anterior, las dualidades de color se mantienen entre el amarillo flúor (en la solvencia precaria de la aplicación flúor, al color amarillo CMYK se le adhiere CYAN, que en conjunto con la impresión en un papel brillante otorga un pastiche flúor económico), el color anaranjado saturado (con alto porcentaje de rojo) y rojo en una saturación máxima. Estos colores se inspiran en el imaginario visual de los cánones de seguridad, que se disponen como advertencia (en el entorno) y una característica visual que permita visualizar las formas o información precisa desde distancias lejanas.



Paleta cromática

			
C: 0	C: 15	C: 0	C: 0
M: 95	M: 0	M: 88	M: 0
Y: 97	Y: 100	Y: 97	Y: 0
K: 0	K: 0	K: 100	K: 100
R: 255	R: 229	R: 255	R: 0
G: 0	G: 255	G: 48	G: 0
B: 0	B: 0	B: 0	B: 0

Ritmos y Composiciones



3. Composición y ritmo de los motivos

El reparto de los elementos visuales en el espacio adhesivo de este catálogo se construye acorde a la conceptualización de las imágenes comunes de seguridad, que presentan la diagonal como figura semiótica de alerta. En función de las formas lineales, se presenta un ritmo de movimiento menos vertical que la situación anterior (Mundo Automovil). Esta decisión se fundamenta, además de las composiciones características de los elementos de seguridad, en las composiciones de los elementos decorativos de la periferia del ámbito de papelería (papeles de regalo y telas floreadas). Estos soportes gráficos disponen sus motivos a través de redes de simetría con ejercicios de traslación y rotación. Por último, en el caso particular de los stickers en forma de triángulo, que hacen una alegoría a las señales de peligro, la composición se adecua al formato para converger en una propuesta de simulacro y cautivadora visualmente.

Mundo masculino **Oficina**

1. Formato y tamaño

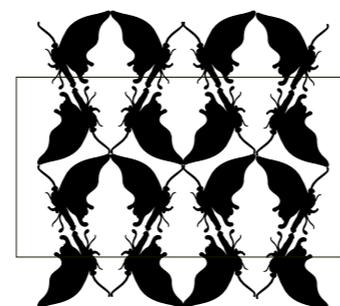
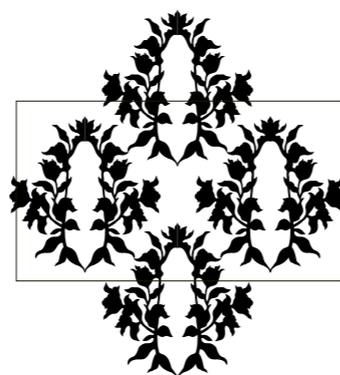
Las formas dentro de este último sistema responden a las necesidades de personalización de la zona burocrática “oficina”, ante esto, los tamaños se adecuan a los artículos y papelería tradicional, lomos de archivadores, corcheteras, etiquetas para carpetas y marcadores de páginas. Las medidas se rigen por los espacios estandarizados de personalización de cada objeto de este sistema.

2. Paleta Cromática

En la fase proyectual, comprendemos el concepto de oficina dentro del imaginario de los despachos de la burocracia legislativa, jurídica, oficinas de abogados y zonas académicas tradicionales. Estos espacios por medio de tapicería costosa y decomurales seleccionados formulan una imagen burguesa barroca. Por lo tanto, estaremos en presencia de una paleta cromática de tonos pasteles poco saturados, entre ellos azules, rojos, verdes y marrones acorde a los sistemas de colores de los uniformes fundamentales del ámbito local (militar, empresa, secretariado).



Ritmos y Composiciones



Paleta cromática

				
C: 36	C: 59	C: 47	C: 95	C: 42
M: 98	M: 49	M: 40	M: 81	M: 32
Y: 56	Y: 47	Y: 58	Y: 45	Y: 57
K: 58	K: 40	K: 29	K: 54	K: 15
R: 84	R: 89	R: 123	R: 28	R: 148
G: 0	G: 89	G: 115	G: 38	G: 145
B: 28	B: 89	B: 91	B: 61	B: 110

3. Composición y ritmo de los motivos

A diferencia de los últimos dos, el mundo masculino de la oficina permite un ritmo estático y una composición que simula una red de patrones textiles o de papeles tapices costosos. Las fantasías floreadas-aladas se van disponiendo a través del ejercicio de traslación, a modo de una red de simetría, a configurar un patrón gráfico que pretende mezclarse en la visualidad sobria y austera que propone políticamente los sectores productivos para el capital. Así también, hacer un gesto hacia los papeles de regalos y los objetos textiles que simbolizan la decoración doméstica en cuanto a gráfica, este último punto, también aplica hacia las otras dos plantillas anteriores.

En síntesis, la serie de catálogos por medio de la conceptualización de la biografía del autor, la decoración periférica, *lo cuir*, el travestimiento visual del mundo masculino y el diseño periférico, provee un objeto crítico a las bases del diseño heterosexual-heteronormado en materias específicas de clase y sexo. Cada catálogo presentaría una doble lectura visual determinada por la distancia. Desde una vitrina o una distancia media, los aspectos más vistosos como el color y las formas básicas confundirían al receptor (masculino) en una mimesis con el entorno relativo al vigor, interpretándose como un artículo común de personalización para automóviles u elementos de oficina. Posterior a esto, vendría la segunda lectura (cuando el individuo se acerque, posea el artículo en sus manos y estudie más detenidamente el objeto de diseño), percatándose de formas decorativas relativas al campo decorativo de la cultura *cuir* como crítica hacia los rasgos comunes del diseño masculino. Así también, podría haber una tercera lectura según las condiciones del ámbito heterosexual de la persona que interactúe con el dispositivo activista.

La poética visual que se escribe en este proyecto busca ser una contra-imagen de la heterosexualidad. El sistema de stickers por medio de la simulación y el transgénero desea entrar a los mundos masculinos de la periferia, e introducir, por medio de *lo cuir*, el imaginario “de ripio”, precario y decorativo (característico de la mujer de la periferia, el maricón pobre o la lesbiana de barrio), que la industria se resiste categóricamente. Esta situación se concreta a través de la presentación fundamental de las zonas decorativas de la periferia local como una vía proyectual autobiográfica de la cultura *cuir* latinoamericana. Así en una fase posterior concluyente, poder ratificar desde el diseño, que las imágenes binarias son transversales en nuestro contexto, pero se conforman mediante categorías visuales frágiles basadas únicamente en la relación de dominación debido al ejercicio del poder.

Este proyecto intenta hacerse cargo de uno de los conceptos que exhibe en su título, el diseño periférico como un método improductivo hacia el capital, a través del estudio y la creación desde los márgenes de la centralidad, así poder divulgar hacia “mi gente” la idea de “lo que está pasando en nuestro entorno no debería ocurrir”. El diseño como una herramienta social verdadera desde y para los desplazados, así romper los cimientos históricos y heterosexuales que la dictadura y el sistema neoliberal impuso falsamente bajo el término “diseño”. Estos catálogos no están dentro de las líneas comerciales y tampoco dentro de un museo, sino que, busca su propagación inmediata en los automóviles de la zona dominante, oficinas que se configuran a través de la heteronorma visual (masculina) y las diferentes construcciones y obras de salarios mínimos, así criticar lo establecido desde el campo visual, que esta investigación me otorga como diseñador.

Fantasías Floreadas-aladas se viene forjando tímidamente desde el registro fotográfico pasado de mi biografía, ahora se ubica como un pavo real en el margen floreado del diseño, como un crítico hacia la centralidad, la heteronorma, el diseño central y la burguesía opresora, así...

“...quizás un día, en otra economía de los cuerpos y los placeres, ya no se comprenderá cómo las astucias de la sexualidad, y del poder que sostiene su dispositivo, lograron someternos a esta austera monarquía del sexo, hasta el punto de destinarnos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas”.

Michel Foucault

Proceso

Los motivos vectoriales de los catálogos no se originaron desde una dimensión digital. Acorde a las técnicas afines y habilidades desarrolladas por el autor en su desempeño académico como diseñador (técnicas análogas), sumado a la vinculación sustancial de *lo cuir* como forma productiva de crear imágenes desde la precariedad y la propuesta de diseño periférico, empleamos un proceso de diseño de recursos tecnológicos limitados, económicos y sensibles para la fase creativa. La construcción de las ilustraciones se desarrollaron a partir de bocetos y croquis en papeles ordinarios por medio de lápices grafito y tiralíneas. Luego, las distintas imágenes se fueron puliendo a través de una pequeña mesa de luz de fabricación autogestionada, para más tarde ser escaneadas en un resultado óptimo o casi definitivo del motivo. Esto daría comienzo a la siguiente fase, que abarca el traspaso del papel a los códigos gráficos textiles de forma y contraforma (inspirados en la decoración periférica) por medio de ilustración vectorial en los softwares tradicionales. Las tres fases acotadas contienen el mayor tiempo de desarrollo en cuanto a este capítulo de proceso, debido a una dinámica y constante reinención de cada estructura simbólica, además de comprender los implementos y herramientas tecnológicas para la zona medular creativa de *Fantasías Floreadas-Aladas*.

A continuación, desarrollaremos los pasos a seguir por el autor, que resultó en la construcción de los motivos para cada stickers, la maquetación de las plantillas en conjunto con el proceso que nos llevó a su formato definitivo, y por último, la fabricación de un packaging en la etapa de post-producción acorde a la visibilidad periférica del objeto de diseño que conceptualiza esta investigación autobiográfica experimental.

Fase 1 Desarrollo del código gráfico de las *Fantasías* (motivos)

1. Conceptualización

La primera etapa consiste en definir los dos aspectos que comprenden la estructura de la forma y contraforma del motivo-ilustración. A partir de la revisión del registro fotográfico de la decoración doméstica se elige entre el imaginario floreado (flores significativas que crezcan



Fotos proceso autobiográfico de ilustración, Maipú (2018)



Fotos proceso del boceto al vector

dentro de los entornos físicos de la periferia) o imaginario alado (mariposas o pavos reales). Luego dependiendo de la forma y estructura, a partir del ejercicio de simetría y reflexión de la imagen, determinamos la inclusión de la contraforma como doble lectura semántica. Esto abarca para el autor, incluir entre las categorías *Fantasía Dinámica*, *Fantasía Rota* o *Fantasía Estriada* a la propuesta figurativa perteneciente a la cultura *cuir*.

2. Del boceto hacia el prototipo final vectorizado.

- Luego de la fase de conceptualización, se bocetea el motivo por medio de portaminas y Papel Bond. Las modificaciones se van integrando una tras otra, para más tarde por medio de la mesa de luz, sintetizar la imagen en un nuevo papel, ahora dibujado con un tiralinea. Posterior a esto, se escanea la hoja y se limpian los detalles que pudieron quedar desde la etapa análoga. La imagen es exportada hacia Adobe Illustrator, y se vectoriza. En este proceso se utiliza las herramientas de *Corte* y *Figura Compuesta* del software. La ilustración vectorial, una vez construida, se estudia en relación a las demás construcciones, en cuanto a síntesis y coherencia gráfica. Además, determinamos (en una etapa temprana) si la dualidad de conceptos permite su comunicación, acorde a la conceptualización de simulación y camuflaje. (Este proceso se ratificará fundamentalmente en la sección de *feedbacks*, registros fotográficos y fase concluyente).

Este paso dentro del proceso creativo, resultará en un sistema de 14 figuras simétricas unidas por un lado de diferentes imágenes dispuestas en cada uno de los catálogos, bajo la decisión de intencionar semióticamente sus formas orgánicas y decorativas en los campos visuales de cada mundo masculino. Por ejemplo, las plumas del pavo real como flamas ardientes características del tuning. Por otra parte, comprendemos la fase de construcción del código visual de las *Fantasías Floreadas-Aladas* en un proceso donde la autoexploración y formación (respecto al espectro creativo-autoral y en la zona disciplinar pertinente a la ilustración y los fundamentos del diseño) se establecieron en el nivel más alto dentro del proyecto.

Fase 2 Maquetación de catálogos

En primer lugar, se hace una observación tipo de plantillas adhesivas en los mercados periféricos acorde con la investigación. Esto determina la decisión de diseño de establecer cada catálogo en las medidas de 60x45 cms. Luego, se configura un prototipo de materialidades alternativas (Papel Bond), donde se dibujan las formas de distintos tamaños de stickers, que se vinculan como las personalizaciones comunes de cada mundo de diseño masculino que

intentamos simular. En el caso del catálogo del Mundo Automóvil, las formas serán más grandes y alargadas en comparación con el Mundo Oficina. El mundo de seguridad presentará una basta tipología de tamaños debido a la múltiples usos en que se podría implementar este producto. Este proceso de maquetación, nos permite contemplar una visualización directa y física de cada catálogo en una etapa preliminar, donde podremos ver los tamaños a escala real de cada zona adhesiva. Así también, determinar los márgenes y las composiciones de cada catálogo, en vista de una apropiada manipulación con el sujeto que adquiere la pieza de diseño. Una vez ideado la serie de catálogos a nivel de boceto, pasaremos a construir estas plantillas y las zonas de cada adhesivo en una mesa de trabajo digital proporcionado por Illustrator.



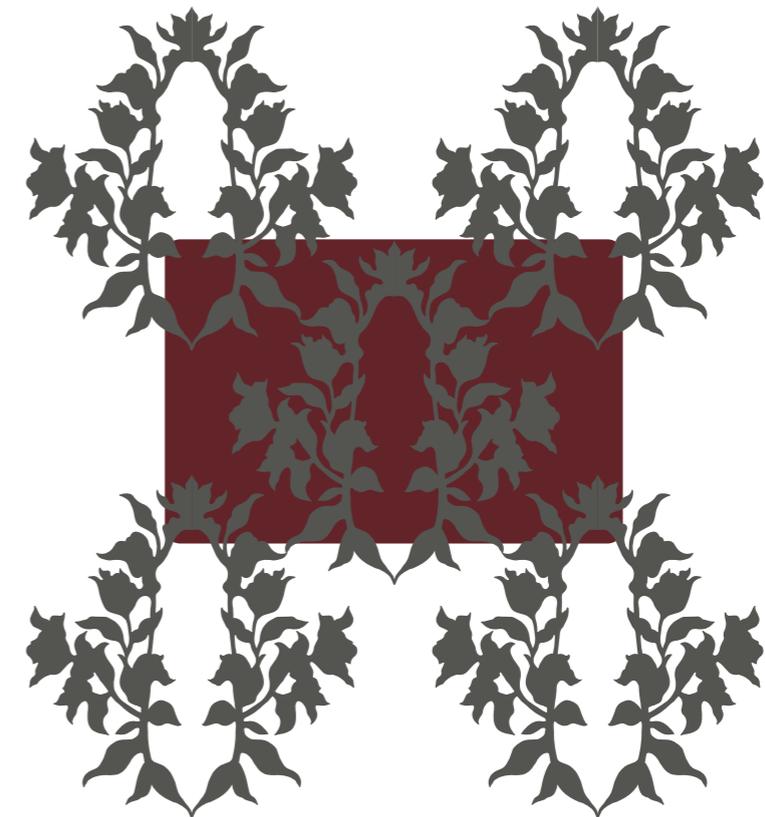
Primeras maquetas de los catálogos

Fase 3 Diseño de stickers

Bajo la conceptualización de la *Simulación del Mundo Masculino* en los términos visuales decorativos de estudio, se construye los tres sistemas de stickers para cada catálogo. En una primera etapa, se ubica el sector a que debemos apuntar la *Fantasía* dependiendo de la vinculación morfológica que presenta esta imagen, luego se construye el sistema de patrones

acorde a los ritmos y percepciones visuales de cada área dominante. En el caso del Mundo del Automóvil, se idea una red de simetría o patrón de un ritmo de velocidad por medio de la repetición del motivo en múltiples tamaños ordenados de forma creciente (de izquierda a derecha). En el catálogo Mundo Seguridad y Construcción, los patrones se construyen a modo de construir diagonales (ilustradas) y zonas vacías (solo fondo) para simular las franjas de precaución. Por último, en la área oficinista se construye una red de simetría (determinado por la figura del hexágono) por medio de traslaciones, ante la conceptualización de tapicerías masculinas ornamentadas.

Más tarde, los patrones son aplicados a las zonas adhesivas determinadas en la fase de maquetación del catálogo a través de una máscara de recorte, a la cual se aplicará las paletas cromáticas y degradados de color acorde a cada segmento masculino determinado en la sección de *Decisiones de Diseño*.



Patrones en bruto sobre superficie sticker "Seguridad"

Fase 4 Prototipos y feedbacks

Luego de la construcción de los elementos adhesivos particulares para cada catálogo y su posterior montaje dentro de la plantilla digital, se realizan las primeras pruebas impresas de la serie. La fase de prototipos aporta al proceso de diseño, decisiones y cambios respecto a las dimensiones y formato de los stickers, en cuanto a percepción visual y lectura de la imagen, así también, a los colores utilizados en cada paleta cromática.

El primer prototipo de Fantasías Floreadas-Aladas permitió vincular de manera más fiel las paletas cromáticas hacia los campos semióticos de los mundos masculinos. En el caso de la zona de oficina, bajamos los porcentajes de saturación y brillos a cada color, otorgando una visualidad “apagada” y “seria” característica de la oficina de la burocracia local. Dentro de los prototipos “Seguridad y Construcción” y “Automóvil” aumentamos la saturación de los colores y diferenciamos amarillos y rojos para cada segmento. Los amarillos y rojos dentro de la sección Automóvil son simulaciones a los pantones comunes de los autos e iconos del auto de lujo (Rosso Corsa o Rojo Ferrari por ejemplo). Ahora, los amarillos utilizados en el Mundo de Seguridad son aplicados en una saturación máxima con un porcentaje de verde para simular el aspecto de fluorescencia de los nuevos códigos visuales de seguridad y tránsito. También, dentro de este prototipo se decidió agregar aplicaciones de simulacro de degradados en los colores en el catálogo de Automóvil en la finalidad de representar de mejor forma los acabados decorativos de las decoraciones de los autos.

En un segundo prototipo con los cambios mencionados, se realiza la fase de Feedbacks. Estas conversaciones se presentan en dos tipologías, la primera contiene opiniones de sujetos expertos (pertinente al área del diseño), y la otra se direcciona en un testeo del objeto hacia los individuos masculinos de la periferia. Dentro de las conclusiones más importantes entre estas últimas conversaciones, corresponden a una afirmación de la investigación en cuanto a preceptos masculinos (imaginarios) de cada zona heterosexual. Debido a que los sujetos entendieron los catálogos en una finalidad decorativa exclusiva de las zonas masculinas, fundamentalmente en el sector del automóvil. [REVISAR ANEXO 4]

Las diferentes lecturas (las lecturas son dos: la primera es mediana distancia o distancia vitrina, y la segunda la contempla la mirada en detalle) que dispusimos al público masculino a través de los testeos, confirmó una lectura de vitrina aproximada a cada sector estudiado en donde transita el imaginario que buscamos simular. Ya en una distancia más próxima, los sujetos pueden evidenciar patrones orgánicos abyectos y contrarios a lo que primeramente

configuraron (algunos no lo hicieron o respondieron ante una sensación de indefinición de las figuras). Ante esto, muy pocos sujetos lograron diferenciar una tercera intención a través de la contraforma. Estos estudios acotados de público objetivo, confirmaron los aspectos prácticos de las nociones heterosexuales del diseño local (el diseño masculino) por medio de técnicas semióticas alusivas a la composición, ritmos, colores y formas. Además, las diversas retroalimentaciones de tipos objetivos corroboraron el funcionamiento de las técnicas de diseño de simulacro, aún aplicados, desde formas críticas relativas a la cultura *cuir* y la decoración periférica por medio de una propuesta de diseño periférico, que dentro de sus ejes contiene la crítica hacia los preceptos centrales del diseño.



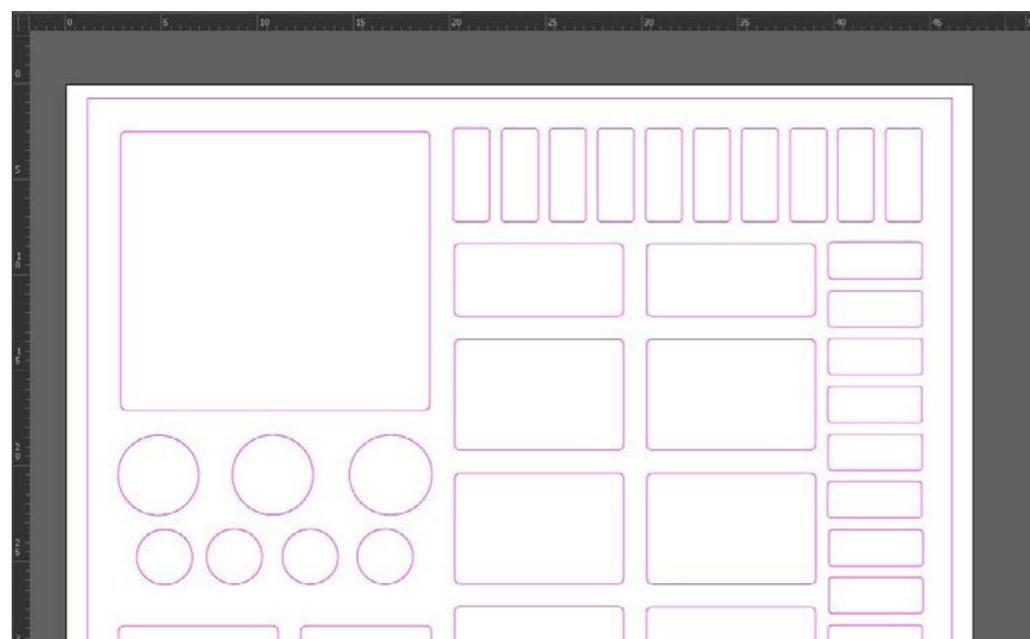
Primer prototipo de Catálogo Automóvil

Fase 5 Pre-prensa e Impresión

La preparación del archivo digital conlleva el ajuste de los colores utilizados en cada catálogo según la calibración de color de las máquinas seleccionadas para la impresión. Esto comprende la modificación gradual de los colores para lograr un resultado óptimo del prototipo digital hacia el objeto físico, debido a las condiciones tecnológicas que podemos acceder en el área de impresión gráfica (acorde a la noción conceptual del proyecto).

Luego, se aplican las guías de troquel o semi-corte en los catálogos, identificadas con un trazo (0,1) de color sólido saturado (para la advertencia del ejecutor de la impresión, posicionándose en una área inferior de 2mm por cada lado del sticker como medida precautoria para evitar bordes blancos (área sin imprimir).

Los tipos de papel que se utilizaron en la impresión de los catálogos fueron dos. El primer es un papel adhesivo Mate (de alto gramaje) para el catálogo Oficina, esto con la finalidad de simular las condiciones visuales y estéticas contenidas de este sector. En la plantilla Seguridad y Automóvil se utilizó un papel adhesivo brillante para realzar los colores saturados y dar un aspecto similar de *Pantone fluor*.



Trazos indicativos de semi-corte para prensa



Trazos magentas en sticker para indicar semi-corte

Fase 6 Post-prensa (Packaging)

La presente fase comprende las últimas decisiones de diseño, luego de la impresión y troquelado satisfactorio de los catálogos de stickers *cuir*. El carácter autobiográfico experimental y la noción conceptual de diseño periférico, nos permiten alejarnos de las características publicitarias del packaging y vincular la construcción del envoltorio al área de la performance (crítica de clase) respecto a la materialidad como complemento al producto de diseño. Así también, contribuir el falseamiento del producto masculino en los estándares centrales del mercado industrial (packaging).

Por esto, concluimos en la construcción de un packaging acorde a los tipos más utilizados dentro del mercado de la decoración adhesiva (debido a la reducción extrema de costos de la industria económica asiática), en vista de configurar un objeto e imagen afín a la conceptualización llevado a cabo en procesos posteriores como una propuesta creativa de diseño periférico. La cubierta plástica es una apropiación de prototipos existentes, a la cual se le agrega una cabecera impresa en la parte superior del catálogo (acorde a la estructura común

del sticker a la venta en ferias libres y zonas periféricas). Esta última se diseña a partir de las gráficas ya empleadas en el interior del producto con una leyenda que explicita el contenido. La tipografía *RitaFurey* se emplea a modo de estandarizar y vincular la colección por medio de una tipografía (fuente digital) *display* que en su estructura robusta posee trazos duros, movimiento debido a la variante *Black Italic* (permitiendo su lectura desde una distancia mínima en las ferias o vitrinas), la cual conceptualiza el campo masculino del proyecto de diseño.

STICKERS OFICINA

STICKERS AUTOMÓVIL

STICKERS SEGURIDAD

Tipografía empleada en el packaging de los catálogos

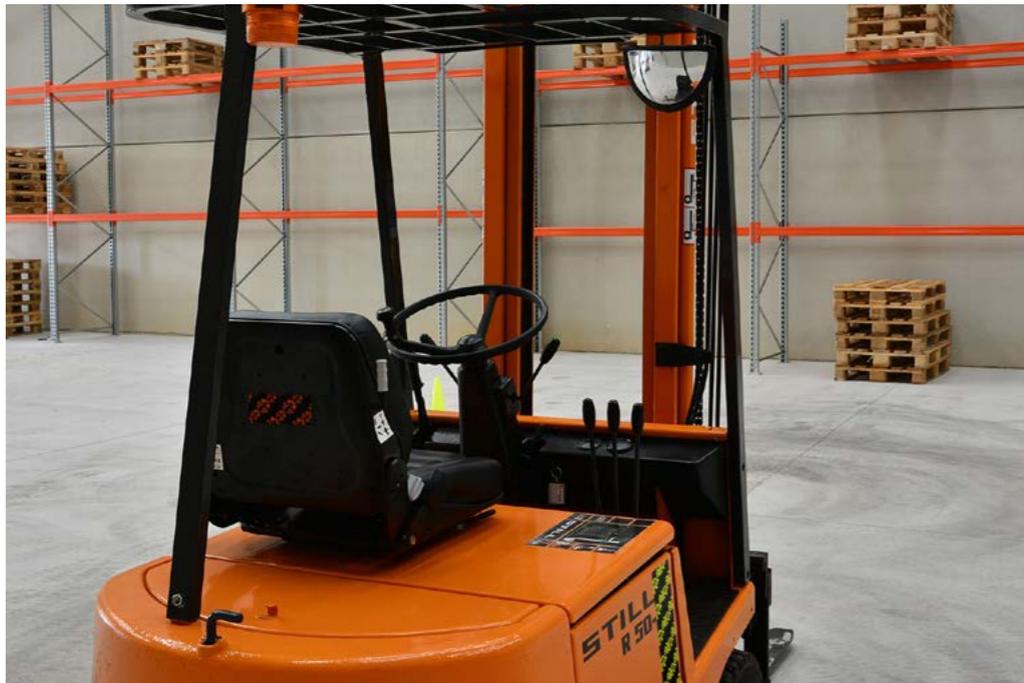


Registro *packaging* Oficina

Muestra Fotográfica

















Circulación del Proyecto

Desde el comienzo del proceso investigativo se explicita una noción divergente hacia las industrias culturales del diseño y las corrientes capitales del diseño como disciplina académica, esto sumado, por un modelo de pensar contrario hacia los modelos neoliberales, provoca un distanciamiento de la productividad del diseño a gran escala, ya que actualmente está arraigado a la implementación industrial y el sector empresarial.

Las corrientes anti-hegemónicas hacia la heterosexualidad compleja, postulan una salida posible, la improductividad hacia el capital. Por esto, el programa de circulación de Fantasías Floreadas-Aladas está determinado por una línea contraria al impulso del diseño desde el mercado.

El programa de circulación se prevé como un tiraje de 10 sistemas de catálogos en su formato original y 50 series en un formato reducido para su venta a bajo costo en las ferias libres y bazares locales de las comunas de la periferia de Santiago, para así, devolver lo que tomé prestado de mi territorio.

Conclusiones Finales

La recopilación de los antecedentes pertinentes y el posterior desarrollo de una fase creativa de diseño, nos ha permitido establecer la presente investigación como un proceso de desarrollo para el autor, en los términos formativos y creativos del diseño. El proyecto, desde una etapa analítica y práctica postestructuralista, ha permitido la creación de una investigación desde zonas desplazadas por el diseño central, que nos brindan una crítica hacia los factores heteronormativos y heterosexuales del campo de la visualidad por medio de una contra-imagen perteneciente a la periferia local. A continuación, desglosamos las principales conclusiones que aporta *Fantasías Floreadas-Aladas* en el área crítica del diseño local a partir de las diversas artistas conceptuales que la atraviesa, dentro de las cuales hayamos respuestas a las interrogantes iniciales que dirigieron el proyecto investigativo, principalmente en las formas de hacer diseño de la periferia.

Lo Cuir

La discusión teórica que hemos llevado a cabo, ha permitido un amplio entendimiento de las disidencias sexuales locales de nuestra capital, así también, las distintas soberanías temporales del cuerpo sujetas por el estado y la burguesía dinámica de nuestra región. A partir de la naturaleza autobiográfica experimental de la presente investigación, empezamos a enfocar nuestro proyecto en los desplazamientos visuales activistas de esta disidencia precaria, encontrándonos con una cultura de disputa a los ejercicios de poder heteronormativos por medio de una simulación travesti de la imagen dominante, en conjunto de una gráfica e imagen transgresora a la cultura visual dominante.

La cultura *cuir* es producida desde los flujos de individuos fronterizos del ámbito sexual, de clase y geográfico de latinoamérica. La condición corporal del desplazado (en una relación de concentración desigual de riquezas y obtención de poder) sujeto por las diferentes técni-

cas prácticas de los discursos hegemónicos en materia de la sexualidad (estado, burguesía, industria, escuela, policía, familia) determinan la propuesta visual de la zona activista (indumentaria, carteles, performances) a través de una configuración de un cuerpo extraño (sexo) y pobre (clase) en disputa hacia la imagen dominante.

Las manifestaciones son diseñadas con elementos de diseño de bajo costo, reciclados y alternativos (telas, cartones, papeles y alambres), ante la condición económica y social de los individuos. Así también, replican las gráficas e imágenes que circulan dentro de los desbordes activistas (prácticas críticas y alternativas de los placeres, anti-coloniales y travestis), las zonas periféricas y el underground cultural de cada contexto geográfico. Además de construir un diseño de simulacro a nivel objetual por medio de lo alternativo y bajo costo en la finalidad de la representación desviada de lo masculino, lo cuir considera el falseo visual por medio de la imitación del imaginario local de herencia heteronormativa y colonial (La Virgen, El ángel, La patria y otros). Este proceso de diseño conlleva la utilización de objetos de diseño simbólicos de la heteronorma y lo colonial (gilletes, crucifijos, pantalones-faldas, banderas, escudos, coronas, alas) los cuales son adaptados a una situación de transgénero de su “naturaleza” hacia la confección de la “disforia de género” a través de la imagen y la moda.

Dentro de la investigación, establecimos el uso de estos elementos icónicos en la construcción de la indumentaria travesti, como un ejercicio de diseño de una imagen crítica hacia el pensamiento heterosexual, los imaginarios reguladores del cuerpo latinoamericanos y también, los desplazamientos que posee el diseño central en nuestra capital. Esto último, se concluye desde la identificación de elementos de diseño exclusivos de un sexo o clase, en una forma desviada de su funcionalidad (masculina) y dispuesto como una figura travesti, femenina y decorativa. Por lo tanto, la propuesta de *lo cuir* replantea las formas, los preceptos y la visualidad del diseño central hacia la desidentificación de los preceptos formadores de la imagen binaria.

En la memoria, comprendimos la cultura visual y decorativa de lo cuir como una representación de la pugna heteronormada del diseño. Esto debido al estudio comprendido en los sistemas de exploración, que nos permitió evidenciar los cánones de cada una de las zonas contrapuestas en el cuerpo travesti. Por una parte el diseño central, como una zona que comprende lo masculino (dominante), por medio de la característica funcional y la pulcritud estética de la industria, que se desplaza en los códigos visuales y objetuales de lo necesario y el vigor. Y por otra parte, está el sector decorativo, que abarca lo complementario en la representación corpórea de lo desplazado en la noción de “género” (la mujer, el homosexual

y lo precario). Las imágenes resultan contrarias hacia lo masculino a través de formas orgánicas, ornamentales, saturadas (a nivel visual y objetual) y la presencia de una amplia gama de colores en una des-estructura cromática y exagerada. La condición heterosexual del diseño central será exhibida a través del cuerpo del disidente por medio de una imagen precaria en simulación hacia lo central (*pastiche* objetual). Esto dispuesto como una crítica al diseño central en materia de clase. Así también, el activismo cuir establece un travestimiento en déficit (*pastiche* visual) del diseño masculino hacia una imagen femenina, travesti o abyec-ta, esto como contrapunto a las imágenes binarias expuestas históricamente por el diseño metropolitano de la capital, a través de los medios publicitarios arraigados en la cultura local. Esto conforma una crítica hacia la heterosexualidad, en materia de sexo, producida por esta área particular del diseño.

La cultura *cuir* establece nociones conceptuales desde la crítica de las sexo políticas ligadas a la situación de clase, por medio de una *contra-imagen* hacia la heterosexualidad diseñada a través de la imagen-simulacro o fantasía visual respecto a la materialidad del diseño central y los imaginarios locales dominantes. Dentro de estas condiciones, comprendemos la decoración de la periferia local como un aparato crítico bajo el ámbito decorativo de la cultura cuir. El adorno se desplaza con el fin de “hermosear” y criticar el entorno visual del margen en la presencia dominante del diseño falocentrista en las viviendas y los desplazamientos de la periferia. Bajo esta acción, consideramos una crítica hacia los preceptos binarios de la sexualidad a través de la resolución del diseño con materiales accesibles para el sujeto de estudio y dentro de una gráfica condicionada por la imagen heterosexula de lo femenino (floreado, alado, colorido y saturado), lo que comprende en la construcción de una ficción de una imagen desbordante opuesta a la sobriedad metropolitana y los estándares de la imagen local.

En *Fantasías Floreadas-Aladas* empleamos el concepto de lo cuir como una forma de hacer diseño crítico hacia las imágenes normativas, esto por medio del simulacro del mundo masculino en sus componentes visuales (paleta cromática, composición y formas) a partir del imaginario femenino decorativo, periférico y crítico comprendido como lo floreado y alado. Luego de haber relacionado el público objetivo con los catálogos de stickers y su infiltración en los flujos falocéntricos, podemos establecer *lo cuir* como una vía de diseño periférico para criticar, investigar y reunir datos sobre las imágenes instaladas en la cultura dominante como ficciones que sujetan exclusivamente el poder y la dominancia del género completo a través del diseño, la publicidad y la cultura local.

La noción del diseño, dentro del ámbito de *lo cuir*, conlleva a proponer medios, formas y soportes relativos a la situación de periferia del sujeto que emplea estas prácticas, otorgando el concepto de performatividad a cada una de las aristas. Dentro del proyecto, esta situación se emplea a modo de revisión de la producción de diseño de las zonas académicas y centrales, en donde actualmente vinculan las prácticas creativas a la productividad industrial por medio de las imágenes y categorías heteronormativas. *Lo cuir* como matriz productiva de diseño bajo la línea de la precariedad para activar la crítica de lo periférico, conlleva en proponer un diseño exagerado, travesti, impactante frente a la visualidad cotidiana, que busca remecer los espacios en donde se desplaza el objeto una vez descubierto el simulacro de la imagen cultural desviada. El diseño periférico debe moverse entre los espacios de la cultura *cuir*, preocupándose por los discursos de género, clase, raza y territorio, así mismo, cuestionar las prácticas culturales (el diseño) que moldean el cuerpo de individuo a través de la imagen crítica. Así resignificar el diseño local del campo masculino, como un factor desarrollo dentro de las poblaciones y márgenes de la capital para la exploración de los campos de la sexulidad en virtud de una liberación transversal.

La decoración periférica

La decoración periférica dentro de esta investigación, se resuelve como un artefacto diseñado por parte de los sujetos femeninos de la periferia, que transforman el contexto heterosexual de la vivienda o entornos cercanos, por medio del travestimiento de los objetos industriales masculinos que se disponen en estos desbordes. Esto se dispone como una crítica hacia la industria, la centralidad de nuestro país y sus matrices de imágenes que rigen el sistema binario, entre estos, el diseño central. La noción crítica de estos elementos se establecieron dentro de diferentes aspectos precisos de diseño, que fundamentan su producción política estética como un ejemplo de diseño periférico a través de las condiciones activistas de lo cuir. A continuación apuntaremos las principales conclusiones pertinentes, para establecer una noción de diseño a través del adorno de estudio.

En el aspecto objetual (físico), la decoración periférica se produce a través de soportes, elementos y materiales relativos a la economía precaria de los flujos que habitan los márgenes de la sociedad. Esto nos lleva a evidenciar elementos de bajo costo y accesibles para este segmento de individuos a través de mercados periféricos (ferias libres, comercializadoras, bazares y paqueterías). El primer sector abarca imanes y stickers (adhesivos) de diversos tipos y tamaños, agrupados como Gráfica Adhesiva comprende la sección más significativa para nuestra investigación debido a la vinculación investigativa del área del diseño gráfico

y su cualidad de poco valor monetario, además de la cantidad de repeticiones en nuestros registros. Así también, dentro de esta zona gráfica encontramos la papelería, entre ellos el más importante figura el papel de regalo dispuesto como una simulación o fantasía de un papel tapiz. Por otra parte, el campo objetual se complementa con la herencia de la “mujer pobre” en la unidad social local, encontrando una área ligada de objetos textiles y costuras (manteles, paños, fundas y cortinas) que son producidos desde la autogestión u obtenidos de establecimientos mayoristas y de rebajas.

Lo decorativo en las zonas de la periferia se opone al carácter masculinizante de la industria dominante, debido a las conversaciones realizadas a los sujetos de estudio y los sistemas de exploración, los que aportaron una confirmación de la resistencia hacia el objeto hostil, sobrio, pulcro y funcional de los objetos circulantes en sus entornos. Estas características conforman la estética de la industria y lo masculino, en vista de establecer la dominancia de la figura del falo dentro de la relación binaria, en todos los espectros geográficos. Por esto, el adorno de la periferia se dispone como una crítica hacia la apropiación de lo masculino en los contextos alejados de la centralidad por medio de la transformación de los elementos masculinos más característicos (en cuanto a visualidad falocéntrica),¹ entre estos, electrodomésticos, herramientas y muebles. La mujer confecciona un objeto de diseño crítico que revisa el elemento decorado (diseño heterosexual) por medio de una materialidad de simulación desbordante, brillante y saturada, encontrando en los aparatos falocéntricos, “vuelos” o pliegues de blondas, aplicaciones brillantes de fantasía y una combinación de materiales poco prolijos. Aunque en alguna arista del amplio espectro político del objeto de estudio nos puede llevar a comprender la acción como una forma de ostentación aspiracional, afirma la noción crítica del objeto bajo los efectos de las prácticas heteronormadas de nuestro país (pobre-burgués). Por esto, esta simulación precaria de ostentación conforma una fantasía o pastiche objetual, que encuentra cabida en las nociones de lo *cuir* como crítica hacia la hegemonía que categoriza la sociedad.

Ahora respecto a el espectro gráfico de la decoración periférica, podemos construir el imaginario que se dispone a través de los objetos ya mencionados, entre los principales se encuentra, lo floreado, que comprende imágenes de diversas tipologías de flores, lo alado que consiste en gráficas de animales alados pequeños o coloridos (pavos reales, mariposas principalmente), y por último, el imaginario mariano o religioso (La Virgen del Carmen).

¹ Ir a capítulo *Conceptualización: Simulación del mundo masculino*, p.253

Las diversas imágenes de flores conceptualizan para los sujetos de estudio, la ruptura o quiebre visual de lo masculino o la funcionalidad a través de la representación saturada y exagerada de la naturaleza en cuanto a color (multicolor) y formas (ornamentales y orgánicas). El imaginario alado (donde la figura de la mariposa se registra como fundamental) se dispone como la idea gráfica de la transformación y liberación de las condiciones heterosexuales del cuerpo femenino, hacia un cuerpo espléndido, bello, multicolor y sin marcas (libres de la condición sexual y de clase). Lo gráfico y lo alado conforman la afirmación de la hipótesis crítica que vinculamos en una primera instancia con la decoración, admitiendo “querer huir” de los cánones visuales de la precariedad y lo industrial (masculino), además de las “tareas” que se les determina debido su sexo y clase, dejando atrás su condición corporal. Debido a esto, podemos establecer una vinculación política y práctica desde el diseño a través de *lo cuir* bajo las nociones de sexo.

Dentro del imaginario periférico femenino también encontramos imágenes (gráfica-política) “inconexas” respecto a la crítica de la heterosexualidad que hemos identificado a través de estas imágenes, por ejemplo, la presencia de la gráfica mariana o religiosa (el imaginario de la virgen se encarga de mantener la herencia colonial y heterosexual de la mujer como un individuo complementario dentro de la sociedad, su rol como cuerpo-vasija dentro de las relaciones condicionantes del matrimonio y la familia). Así también, imágenes alusivas al amor romántico (corazones o parejas heterosexuales), que en conjunto con lo anterior, evidenciaría lo contrario hacia una liberación del cuerpo oprimido. Pero debido a la situación educacional, social y sexual del individuo periférico, concluimos la presencia de estas imágenes como una situación que evidencia el desplazamiento (transversal) de nuestro sujeto en los aspectos de la vida por medio del ejercicio de diseño en el aspecto gráfico y decorativo de la periferia.

El imaginario de la decoración periférica contiene dentro de sus características, el intento de simular la materialidad desbordante mediante diversos objetos (telas, blondas, papeles de regalo), así también, la cualidad de simulacro o *pastiche* en el campo particularmente gráfico, esto por medio del acto de decorar con imágenes que simulan un entorno femenino, orgánico, colorido y contrario a lo que puede optar la periferia. Los adhesivos de flores, imanes de mariposas posadas en electrodomésticos y muebles travestidos con telas floreadas, conllevan a comprender un pastiche o fantasía decorativa que ficciona la naturaleza (como representación del desborde de género) para transformar el entorno precario y funcional.

Dentro de la investigación, concluimos que el adorno periférico es una forma de diseño de parte de los sujetos de estudio, en vista de transformar (solucionar) la emergencia de su

entorno de nociones históricamente condicionantes. Este proceso de creación conlleva una crítica hacia los desplazamientos del diseño de nuestro país, los cuales se han posicionado como factores productores de imágenes protectoras del sistema opresor temporal (ahora capitalista) bajo las condiciones del hombre por sobre la mujer, así también, la industria sobre la periferia. El diseño decorativo de la periferia, se dispone dentro de los fundamentos de *lo cuir*, al plantearse desde una precariedad material hacia una crítica de las relaciones hegemónicas de sexo y clase. Así también, se establece el simulacro o fantasía como un lenguaje performativo que vincula el ejercicio del poder a través del adorno, la precariedad simulando lo central (en el caso de la zona material u objetual), y por otra parte, lo floreado y alado como una imitación de lo natural como contrapropuesta a lo masculino.

En *Fantasías Floreadas-Aladas*, rescatamos la decoración de los domicilios de la periferia en dos aspectos fundamentales del diseño, en primer lugar el aporte gráfico (crítico), abarcado por los motivos floreados y alados que sobrelleva un cuestionamiento a los entornos masculinos. La reinterpretación de este imaginario se dibuja en las imágenes de *lo cuir*, construyendo una alegoría del sistema heterosexual en un híbrido entre lo femenino (decorativo y orgánico) unido por los códigos gráficos de la forma y contraforma que permiten la cualidad de lo oculto, lo enigmático y lo monstruoso (características vinculadas a la figura de la mujer bajo una revisión post-estructuralista del género) hacia formas simbólicas (categorizantes) de la heterosexualidad. Por otra parte, el catálogo evoca las conclusiones materiales del adorno periférico, estableciéndose en los soportes y objetos significativos (económicos) que se distribuyen en la periferia. En el proyecto, apuntamos la decoración periférica como una forma de hacer diseño (por parte de estos flujos) debido a su intención política (ejercicio del poder) y vinculatoria (sujeto, objeto, acción) a través de un resultado objetual o gráfico (que busca causar un impacto dentro de su entorno), que contrapone su estética hacia lo central por medio de la saturación desmedida y colorinche. Y por otra parte, lo masculino a través de lo floreado y las alas coloridas, conformando para esta investigación como un modo u expresión de diseño periférico de nuestra capital.

Diseño central

En una etapa concluyente de la investigación teórica, planteamos la heteronorma (que abarca la heterosexualidad) como un discurso hegemónico que define las unidades sociales en una relación binaria desigual. Los discursos de la verdad de estos principios condicionantes instalan (en una oportunidad histórica del ejercicio del poder) la dominancia del género (masculino) por sobre la mujer (dentro de una lógica práctica del sexo). Ante esto, los desbordes de estas

normas sociales, estéticas y políticas quedarían desplazados, asumiendo el rechazo ante la condición improductiva para la industria (reproducción), encontrado aquí los individuos homosexuales, lesbianas, travestis y transgéneros.

La heterosexualidad (de origen burgués de los contextos particulares) se establece como un método de control de la población (en temas de reproducción y mantención de la fuerza de trabajo proletaria), en vista de asegurar los privilegios de la clase acomodada, por lo tanto la industria. Para esto, se disponen técnicas de control que sujetan este sistema social en cada uno de los contextos sociales, entre ellos podemos encontrar el estado, la policía, la familia y el matrimonio. Así también, debido a las exploraciones que hemos llevado a cabo en este proyecto, podemos concluir que la heteronorma se reproduce por canales relativos al lenguaje. Esto nos lleva a apuntar que la producción masiva de imágenes y objetos a cargo de la zona central o industrial, a través de vías publicitarias y el diseño centralizado (gráfico, industrial, de modas) aporta hacia esta segregación de género a través del campo visual.

Nuestra investigación de enfoque local ha determinado la relación histórica del diseño central gráfico con el ámbito publicitario (de consumo masivo), estos aportan imágenes en la cultura local, que instalan la figura del hombre como el sujeto de vigor, fuerza y dominancia a través de la imagen. Las condiciones visuales han logrado posicionarse en el imaginario de la población a tal punto, que diversos movimientos anti-capitalistas, por ejemplo la Unidad Popular (movimiento estatista: el estado sobrevive gracias a la reproducción heterosexual, por lo tanto su orgánica provee su permanencia y desarrollo mediante normativas opresoras del cuerpo) o flujos de individuos fuera de la clase elitista, reproduzcan los mismos cánones masculinizantes. Las composiciones o piezas gráficas falocentristas grafican el hombre dentro de los colores sobrios y vanguardistas de la tecnología industrial (grises y negros), encarnando la funcionalidad de la industria en el cuerpo-potencia (virilidad) del hombre. Así también, elementos semióticos e iconográficos que demuestran el poder de lo masculino a través de la indumentaria no pornográfica, accesorios complementarios de control de la vida y el tiempo productivo (relojes, maletines, herramientas de trabajo, artículos de oficina, tecnología de comunicaciones y medios de transportes).

Así mismo, el diseño central a través de lo gráfico, instaura el imaginario de lo femenino como una imagen de consumo (asegurando la dominancia del hombre) y pornográfica. Esto lo podemos ver a través del extenso recorrido local del ámbito publicitario, donde la mujer viste una indumentaria reducida pero que oculta al mínimo las zonas erógenas para conservar la pornografía a través de la censura. Esta pornografía es instalada en la cultura colectiva, lo

que resulta en la distribución de objetos e imágenes que señalan el auto-cuidado, la belleza y la perfección de la figura de la mujer, como objeto para la disposición del hombre. La producción masiva de imágenes heteronormativas provee además, la figura de la mujer como el individuo que debe preocuparse de las tareas domésticas (claustró) y el cuidado afectivo de la familia. Dicha gráfica, varía dependiendo de los mundos masculinos, así también el del hombre, entregando un imaginario de colores saturados más amplios, formas ornamentales delicadas o curvilíneas, en vista del cuerpo sensual y lo decorativo (lo complementario).

Los flujos creativos centrales reproducen una imagen falocentrista a través de la producción de objetos en una característica funcional no decorativa como representación de la industria (masculina). Cada uno de los artefactos diseñados de esta área comprende sus características en la síntesis de la forma, entre esto, la pulcritud, la economía de partes complementarias, además de su apariencia imperiosa y poderosa que conceptualiza la figura del falo. Esto lo podemos apreciar en las diferentes tecnologías de la vida contemporánea, como por ejemplo electrodomésticos, muebles, medios de transportes, arquitectura e indumentaria. En cuanto a paletas cromáticas, el diseño masculino se apropia de un imaginario “desarrollista”, tecnológico y vanguardista, identificando la dominancia de distintos tipos de grises, el color negro y blanco. Así también, el complemento cromático de tonalidades poco saturadas establecen la condición de lo pulcro, lo industrial y formal por medio de la visualidad del objeto. Además, los elementos masculinos asumirán diferentes paletas cromáticas dependiendo de la funcionalidad del elemento, esta categoría vinculada a la función determina múltiples “mundos” de diseño masculino, presentando códigos visuales que evocan a la representación de la dominancia.

Los mundos masculinos del diseño se distribuyen en el mercado acorde a la función del hombre en sociedad y el control de la productividad de la industria. Esto en un aspecto no tan solo local, posiciona al hombre como el administrador de la casa en cuanto a la funcionalidad de la tecnología, el género que exacerba su poder a través de sus adquisiciones y establece su distancia con lo femenino a través del uniforme, la indumentaria y una imagen seria. Dichas cualidades se traducen en la apropiación del hombre hacia tipologías de objetos a través de la “necesidad” de suplir las tareas masculinas, además del consumo masivo de ocio y moda instalado por el sistema heterosexual a través del gusto. Entre los más característicos identificamos el mundo del automóvil, la construcción (herramientas) y el sector oficinista, además de elementos que construyen el ocio masculino (licores, deportes, azar) y su indumentaria exclusiva (maletines, corbatas, trajes, zapatos).

Cada zona establece formas, tamaños y colores acorde a una personificación particular de lo masculino. En el área del automóvil, las formas y los colores se relacionan en una visualidad moderada y formal (negros, grises metalizados, blancos), pero también en un imaginario que se vincula con la exageración del poder a través de la alegoría a la velocidad y la supremacía. Esto último se representa a través de formas y colores que conceptualizan la figura del fuego, amarillos, rojos en figuras flamantes. En el caso del mundo de la construcción, podemos apreciar una visualidad que se rige en las normas de la imagen de la seguridad universal (colores saturados que ofrecen una alerta a distancia y formas geométricas iconográficas) aportando una excepción a la conclusión cromática respecto al diseño masculino, aunque sus cualidades funcionales, vigorosas y exentas de decoraciones permanecen en este segmento comprendido por las herramientas y materiales de construcción. Por último, establecimos el sector de la oficina y los negocios como un segmento visual dominante en los códigos gráficos y objetuales de la productividad laboral. El uniforme determina la línea cromática del espacio masculino, entre tonos pasteles y oscuros poco saturados, así como también, la presencia sustancial de los grises y los negros que aportan el concepto de formalidad. La objetualidad que abarca elementos tecnológicos que facilitan la producción (computadores, calculadoras, artículos de oficina, muebles afines) se rigen bajo los códigos visuales austeros, concisos y prudentes respecto a su entorno categórico.

Por otra parte, la producción de objetos de diseño heteronormado exclusivo del área femenina, se configura a través de los desplazamientos de la mujer como el complemento del género. Los objetos particulares abarcan zonas de consumo de belleza, cuidado facial y corporal, indumentaria pornográfica y elementos para la mantención de la limpieza doméstica y el cuidado de la familia. Esto otorga la creación de mundos femeninos excluidos al primer segmento, estableciendo objetos de colores cálidos saturados cercanos al imaginario de la sensualidad, lujuria y el amor romántico de la pareja heterosexual (rojo, rosados, púrpuras). Este aspecto físico del diseño, aun en su característica femenina, presenta características industriales respecto a su economía de formas mayormente en envases, productos de belleza, limpieza, pero con rasgos decorativos (no funcionales) que establecen la vinculación complementaria (dominada) de la mujer dentro del sistema heterosexual, principalmente en la indumentaria (en un aspecto amplio) femenina.

A partir del mapeo general de producción de diseño heterosexual de nuestro país, en conjunto con los aportes teóricos complementarios, nos permite concluir respecto a los desplazamientos y cánones de la imagen (gráfica-objeto) binaria en nuestra sociedad. El diseño heteronormado no se ha originado particularmente con la vinculación (intervención) histórica del

área publicitaria en la época dictatorial (no podemos dejar de apuntar que en este punto de la historia local la explotación binaria vuelca exponencialmente la imagen pornográfica de la mujer), sino que ha sido un canon permanente característico de las hegemonías locales, asegurando el consumo de la imagen heterosexual como método de fortalecimiento de los sectores privados, la élite y el estado masculino. El planteamiento sistemático de la imagen binaria se traduce en condición cultural que asegura el consumo de la misma. Encontrando este precepto en toda la producción dominante de diseño central de nuestro país, que a través de diversas marcas fundamentales como *Klenzo* (la mujer de *Klenzo*) y *Cementos Polpaico*, reproducen un imaginario desigual. Apuntando la figura del hombre en una representación de dominancia, fuerza y vigor, ante una mujer de un físico delicado, delgado, bello y dedicada a las tareas domésticas. Aunque esta relación lo podríamos tomar como un ejemplo de diseño anticuado, las empresas a través de su imagen corporativa, revistas (como la icónica revista *Caras*), caricaturas, publicidades, distintas publicidades y periódicos, apuntan aún hacia este recurso categórico, en vista de nuestra formación, de una repetición de lo heterosexual para la regulación colectiva y un fomento al consumo de sexo para activar el endeudamiento de base capitalista. Por lo tanto, en un contexto local, concluimos que el diseño centralizado ha estado ligado permanentemente hacia la producción de imágenes heterosexuales.

Actualmente, el precepto central heterosexual del diseño se ha provisto de una sujeción de la zona publicitaria de consumo en fomento del capitalismo local, lo que se ha traducido en la propagación compleja a través del aparato cultural. Desde la dictadura, las instituciones y organismos académicos educacionales del diseño no han sido la excepción, condicionando el replanteamiento de sus mallas de asignaturas a la apertura de las dinámicas económicas mundiales y neoliberales de bases heteronormativas. Aún en sus renovaciones curriculares, posterior a los procesos dictatoriales, las conversaciones de género y clase están muy lejanas a formar parte de estas zonas. Más cuando, una parte de esta zona universitaria lo conforma un modelo de institución de rigor industrial (Centros de Formación Técnica e Institutos Profesionales) que sobrellevan una educación de diseño basado en la producción de objetos y piezas gráficas para el fortalecimiento de las empresas y el sector privado. Esto último, también se replica en las universidades públicas y en la misma academia del autor de la presente investigación, enfocando el desarrollo del diseñador en materias técnicas y corporativas, por sobre las nuevas corrientes críticas de pensamiento. Por lo tanto, para el estatuto académico aún son territorios inexplorados consecuentemente por los flujos heterosexuales de individuos dentro de estas instituciones, lo que resulta en una academia local en vista de una producción de diseño heterosexual.

La academia local como una plataforma significativa de investigación y creación de diseño, es considerada en esta investigación como una institución que aporta a los campos centrales y heterosexuales del diseño. Esto sumado a los flujos de diseñadores que replican un modelo creativo vinculado al sistema publicitario (por lo tanto heterosexual) configuran la zona dominante del diseño central local. En una contra parte se encuentra la periferia, la cual produce imágenes en vista de su condición de desplazado en materias educacionales, sexuales y de clase, contribuyendo a la creación de diseño, que aporta y se desplaza exclusivamente esta zona cultural dominada. Debido los sistemas de exploración empleados en el proyecto, comprendimos la relación *centralidad-periferia* como una categoría heterosexual de dominador-dominado, la industria productora de objetos en complemento de una imagen heteronormada a cargo de la publicidad y el diseño, se apropia de los entornos periféricos en vista de su sujeción como clase trabajadora. Los individuos periféricos poseen opciones reducidas de adquisición tecnológica debido a su condición precaria, lo que provee un consumo de la propuesta masiva de la industria central, esto facilitado por las técnicas de la imagen publicitaria, que aportan además a un sobreendeudamiento y adquisiciones de objetos poco esenciales para la periferia.

Fantasías Floreadas-Aladas se dispone como un objeto de diseño en la noción conceptual de simulacro del mundo masculino. La serie de catálogos de stickers se diseña a partir de la apropiación desviada (concepto de la cultura *cuir*) de los preceptos y los códigos visuales (formas, colores, sintaxis y composiciones) propio de cada zona falocentrista aquí mencionadas (mundo del automóvil, seguridad y oficina). Posterior a la experimentación con los individuos del género completo de la periferia y el correcto funcionamiento en los mercados periféricos, permitió afirmar nuestras conclusiones respecto a los distintos sistemas gráficos masculinos locales. Es entonces que el imaginario del hombre abarcaría por una parte, la representación masculina del vigor y la fuerza por medio de formas llameantes y ritmos de velocidad a través de colores cálidos saturados (esto provisto por el catálogo Automóvil). Así también, nos permite establecer el imaginario del *hombre-élite*, en los códigos de lo sobrio, colores poco saturados y una composición de aspecto formal y serio, como un canon de diseño dominante en la estructura social. Y por último, la plantilla de seguridad y construcción, nos aporta dentro de la fase concluyente, la distribución de las zonas y preceptos del diseño central respecto a los desplazamientos sociales del hombre en nuestro país (la construcción, la oficina, entre otros). La simulación de la visualidad masculina a través del imaginario femenino periférico, nos permite fundamentar el canon del diseño central como en un eje responsable de la producción de imágenes sexistas, heterosexuales y masculinas. Esto por medio de elementos semióticos básicos y que fundamentan la disciplina del diseño gráfico

(color, formas e íconos). Además, la investigación se desplaza en los flujos centrales de las áreas académicas, instalándose como una creación performativa de diseño post-feminista y *cuir* (materias del sexo y clase), que advierte una noción heterosexual dentro de las formaciones curriculares actuales del diseñador contemporáneo. Dentro de las cuales, históricamente han planteado la disciplina bajo las líneas de la productividad industrial y publicitaria, en desmedro de planteamientos anti-hegemónicos de sexo y clase.

Diseño Periférico

El sistema heterosexual de nuestro contexto conlleva a comprender una lógica binaria en los aspectos culturales de la vida en sociedad. Por tanto, la producción de diseño de nuestro entorno social se disecciona dentro de una lógica dominado-dominador. Una primera parte, lo comprende la zona de dominio (falocentrista) dispuesto como diseño de centralidad. Este flujo productivo, creativo e investigativo correlaciona el ejercicio de poder del segmento de la ciudadanía hegemónica por medio de la producción objetual o visual de aporte hacia la industria. Esta última, es fundamental para la protección de la heterosexualidad, así también, prevé la condición desigual de privilegios (*burguesía-clase popular, hombre-mujer, heterosexual-homosexual*) y el control de la población proletaria (que construye la fuerza de trabajo para la industria). Estos últimos flujos, por los ejercicios prácticos de los discursos hegemónicos quedan desplazados en una situación asimétrica a nivel político, social, educacional y geográfico (periferia). Los factores sociales contrarios a la centralidad confluyen en una unidad social de una configuración cultural en déficit. A partir de esta condición corporal (que vincula una situación de clase, además de una segmentación por sexo), se concluye en esta investigación, la presencia de una producción de imágenes y objetos desde estos desbordes de clase y de sexo como diseño periférico.

Los desplazamientos culturales de la zona de la periferia local son determinados por el efecto dominante de la centralidad de cada entorno particular, condicionando al sujeto periférico a una situación educacional, social y económica precaria y de pobreza extrema. Por esto, las múltiples imágenes y objetos reproducidos en estos contextos, se atribuyen a una visualidad inscrita en la emergencia del lenguaje a través de un aspecto contrario a la industria central, desmedida, poco prolifera y técnicas manuales (no tan solo gráficas) empleadas deficientemente, esto en relación con las zonas elitistas y academicistas heterosexuales del diseño latinoamericano.

Dentro de las conclusiones vinculadas a las características objetuales de este diseño de margen, apuntamos la resolución de la imagen, objeto o medio a través de elementos de bajo costo, reciclados, "alternativos" y accesibles dentro de los mercados locales (comercializadoras periféricas, ventas mayoristas de telas, paqueterías, bazares, ferias libres y persas), dentro de los cuales podemos identificar papeles, cartulinas económicas, cartones y aglomerados de madera reutilizados para construir afiches, carteles o piezas informativas. Así también, telas de costos rebajados (impresas, pocos colores y/o sintéticas), gráfica adhesiva (stickers e imanes) y objetos plásticos como fantasías de materialidades costosas como maceteros, platos, vajillas y utensilios domésticos, dentro de ese último segmento se desplaza la decoración periférica mencionada anteriormente. Las decisiones de diseño en esta parte, se solucionan en dos vías, la primera en una solución precaria en cuanto a materialidad, pero también, ante los efectos sociales del poder, se construyen a partir de una mixtura desmesurada, excesiva de materiales (inconexos en su percepción visual) y en la presencia de complementos decorativos como un diseño que busca suplir la pobreza a través de lo visual.

Los componentes del diseño periférico se contempla bajo la condición precaria del individuo, fluyendo como una propuesta performativa crítica, por una parte, hacia los movimientos hegemónicos heterosexuales que condicionan su acceso a elementos y métodos de resolución del diseño más complejos, y desde otra perspectiva, constituye un planteamiento que revisa los soluciones objetuales y estéticas de esta propiedad, en cuanto a los cánones impolutos y proliferos del diseño académico y centralizado (masculino) de nuestro país.

Ahora, con respecto al ámbito gráfico de las imágenes creadas en la periferia, podemos resumirlo en la cercanía de los códigos gráficos y técnicas de emergencia, imperfectas y decorativas. Esto lo podemos identificar a través de una solución de un diseño exagerado (en vista del déficit condicionante) por medio del uso desmedido de las paletas cromáticas, tipologías de formas, composiciones visuales saturadas (lo que se traduce en un mal empleo de los pesos visuales estandarizados) y aplicaciones complementarias (brillos y ornamentos). En conjunto con el empleo poco riguroso de las técnicas gráficas más accesibles para esta zona, como el rotulado y la ilustración, configuran una imagen de lenguaje "en déficit" (a través del mal empleo de la ortografía, conceptualizaciones básicas erróneas y símbolos indescifrables). Lo que nos permite concluir del diseño periférico como lo decorativo a través de lo precario, y se posiciona como contrapunto al diseño dominante, funcional y masculino de la centralidad.

En referencia particular de las gráficas y símbolos inscritos en los soportes periféricos a un nivel conceptual, se pueden visibilizar conductas heterosexuales (imaginarios binarios), pero

al tratarse de un diseño emergente de los círculos sociales pobres, esta situación se transforma en una expresión práctica de los discursos dominantes de la ciudad, y por lo tanto, en una crítica hacia la heterosexualidad en materias de sexo y clase.

El diseño de los *cités*, poblaciones, ferias, botillerías precarias y villas de nuestro contexto periférico, constituye a través de *Fantasías Floreadas-Aladas* como lo decorativo y lo saturado (el desborde travesti) en vista de una crítica a los cánones funcionales de la producción del diseño centralizado masculino a través de su simulación desviada. Esto en vías de filtrarse en los preceptos heterosexuales, que se logran instalar en las sociedades periféricas para el control de sus aspectos fundamentales de la vida. Además, el proyecto nos permitió concluir respecto a los preceptos visuales masculinos como ficciones de dominancia hacia el sector desplazado transversal, por medio del efecto social del diseño central y el área publicitaria fortalecida con el sistema capitalista. La creación de estos catálogos se condujo en las conclusiones visuales y objetuales del diseño periférico y la cultura *cuir* para la revisión de los aparatos prácticos de la sexualidad (sexo y clase), exhibidos también en el sector académico y los desplazamientos cercanos al autor. Empleando la autobiografía del individuo precario como un proceso de autoformación en los aspectos post-estructuralistas del diseño para lograr un desarrollo verdadero en estas zonas históricamente desplazadas. Esto debido a que el diseño central siempre otorgará una dominancia hacia la periferia, y ante eso, queda en manos de los flujos disidentes conducir una creación de diseño e investigación para que transite exclusivamente por estos desbordes decorativos críticos.

Autoformación-autobiografía

La condición corpórea de desborde (homosexual pobre) que presenta el autor, se ha comprendido como una permanente revisión de los discursos verdaderos de la heterosexualidad (sexo-clase), esto se ha representado visualmente a través de un cuerpo travestido en los bordes de la des-identificación sexual dentro en la accesibilidad económica que posee. La presente instancia académica e investigativa de diseño, ha permitido un desarrollo teórico (por medio de los estudios culturales y post-estructuralistas) respecto al estudio del cuerpo con marcas en vista de una modelación binaria, lo que en esta investigación fueron vinculados desde el estudio pertinente de *lo cuir*.

El descubrimiento de la cultura *cuir*, en conjunto con los postulados post-feministas, fue un espacio revelador con respecto a la situación corporal del autor a través de la imagen, la que más tarde concluiríamos como una forma de realizar diseño periférico. Estas conclusiones

abrieron nociones contrapuestas a lo que se me venía impartiendo dentro de mi formación académica, así también los flujos dominantes del diseño, lo que se traduciría en una apertura de las nociones de diseño aprendidas hasta el momento. A partir de esta investigación, el diseño para el autor se desplaza como una matriz productora de imágenes, objetos y medios que pueden aportar al sector empresarial y el estado por medio de la imagen heterosexual. Pero también, hay otras vías que logran la producción creativa e investigativas (de diseño) como un factor de desarrollo social verdadero para las zonas oprimidas desde la autoexploración del cuerpo desplazado y el entorno en que se desplaza y a la vez condiciona.

La fase proyectual de *Fantasías Floreadas-Aladas* concluye estas nuevas nociones de diseño que critican los preceptos centrales a través de la decoración periférica. Desde el estudio del campo visual y decorativo de *lo cuir*, establecen el adorno del margen como un objeto de diseño que exhibe las condiciones precarias pero también críticas de los sujetos desplazados por medio de su personalización de su entorno masculino aportado por la industria. Esto nos permitió concluir una vinculación a través del diseño entre el cuerpo del autor, la disidencia sexual-clase y el entorno biográfico que registramos en esta memoria como una *contra-imagen* de los flujos centrales del diseño y la publicidad. Ante esto, el proyecto se tradujo en un desaprendizaje de estos principios centrales, en pos de un desarrollo personal como diseñador periférico, así poder, crear imágenes, herramientas y metodologías analíticas a partir del diseño gráfico para las distintas zonas periféricas de nuestro país. Esto como una forma de activación micro-política frente a los ejes heterosexuales implantados a través de la visualidad en los márgenes, las distintas zonas académicas y la sociedad latinoamericana.

Así también, es importante describir el desarrollo del autor respecto a las técnicas empleadas en la memoria y el proyecto creativo, proceso que paulatinamente fue traducéndose en una exploración hacia los gustos personales y las proyecciones futuras respecto a las temáticas abordadas acá. En primer lugar, la introducción al mundo de la inexplorada escritura post-feminista del ámbito local en relación a las materias pertinentes del diseño y al campo de la visualidad, articulando *Fantasías Floreadas-Aladas* como una investigación creativa y teórica pionera en los contextos cuir ligados al diseño gráfico. Y por otra parte, una cercanía con la ilustración (fantasías) y la creación autoral como un elemento que abre caminos visuales ocultos (por la centralidad), interesantes y enriquecedores para el autor desde lo extraño, *lo cuir* y los desbordes de la imagen. Esto como una forma de hacer diseño periférico y crítico que revise los flujos creativos contemporáneos. En otras palabras, plantear este proceso como una plataforma creativa y política hacia nuevos mundos e imaginarios post-feministas recientes, y reubicar los campos del diseño hacia la acción libertaria del cuerpo pobre.



“Ya no se espera más al emperador de los pobres, ni el reino de los últimos días, ni siquiera el restablecimiento de justicias como ancestrales; lo que se reivindica y sirve de objetivo, es la vida, entendida como necesidades fundamentales, esencia concreta del hombre, cumplimiento de sus virtualidades, plenitud de lo posible. Poco importa si se trata o no de utopía; tenemos ahí un proceso de lucha muy real; la vida como objeto político...El derecho a la vida, al cuerpo, a la salud, a la felicidad, a la satisfacción de las necesidades...”

Michel Foucault

Bibliografía

A

Althaus-Reid, Marcella. *La teología indecente; Perversiones teológicas en sexo, género y política*. Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2005.

B

Barthes, Roland. *El sistema de moda y otros escritos Paidós Comunicación 135*, Paidós, Barcelona, 2003,

Benshoff, Harry M. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, 1997.

Bonsiepe, Gui. *Diseño de la periferia. Debates y experiencias*, G. Gilli, México D.F., 1985.

Bourdieu, Pierre. *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Paidós, Barcelona, 2008.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.

Butler, Judith. *Queer. Género, performatividad y agencia*, Salta, ENM, 2014.

Bruzzone, Gustavo. "Revista (versión digital) Ramona: Edición 99; Bordes impropios de la política", <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona99.pdf>, consultado en Agosto 2016.

Beberley, John. "El subalterno y los límites del saber académico", en Revista Actual Marx Nº 2, Universidad Arcis, Santiago de Chile, http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/l_mites_del_saber_acad_mico.pdf, consultado en Junio 2018.

C

Castillo, Alejandra. *Imagen, Cuerpo*, Palinodia. Buenos Aires, 2015.

Castillo, Alejandra, *Ars Disyecta*, Palinodia. Santiago de Chile, 2014.

CEFECH, "El poder económico y social de la educación superior en Chile", <https://drive.google.com/file/d/0Bw11IVDnSerjRVRObXdDWHBIMUU/>, consultado en Agosto 2018.

Cristi, Nicole, Manzi, Javiera. *Resistencia Gráfica Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2016.

Collyer, Jaime. *Pecar como Dios manda, Historia Sexual de los chilenos*, Catalonia, Santiago de Chile, 2010

CNCA, "Política Nacional de Cultura 2017-2022", <http://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/nacional/>, consultado el 26 junio de 2018.

D

Diccionario En Línea de la Lengua española, <http://dle.rae.es/>, consultado en 2016, 2017 y 2018.

David, Fernando, López, Miguel A. "Revista Digital: Ramona 99; Micropolíticas Cuir" <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona99.pdf>, consultado en Agosto 2016.

E

Echeverría, Genoveva, Maturana, José Martín. "Análisis crítico del discurso de políticas públicas en diversidad sexual en Chile", <http://www.scielo.org.co/pdf/rups/v14n4/v14n4a25.pdf>, consultado en 28 de Agosto de 2018.

F, G

Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Edhasa, Buenos Aires, 2004.

Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad, La voluntad del placer*, 2° Edición, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2012.

González Ortuño, Gabriela, *Disputas de la disidencia sexual latinoamericana. Sujetos y teorías*, http://clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/clepso.2014_eje_6_ortuno.pdf, consultado en 18 de junio de 2016,

H - L

Kremerman, Marco, Páez, Alexander. "Endeudar para gobernar y mercantilizar: El caso del CAE", https://drive.google.com/file/d/1NO6fySNEj_cHjSYywcm1CDz8MIwGEoVv/, consultado en Agosto 2018.

López Penedo, Susana. *El laberinto queer, La identidad en tiempos de neoliberalismo*. Egales-Editorial. Barcelona, 2008.

La Fountain-Stokes, "Entrevista; Giuseppe Campuzano y el Museo Travesti del Perú, The Hemispheric Institute", <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>, consultado el 1 de septiembre de 2016

M - O

Mallon, Florencia. *Promesa y dilema en los estudios subalternos: perspectivas a partir de los estudios latinoamericanos*, en Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani, N° 12, FFyLFCE, Buenos Aires, 2009.

Matta, Jorge. Registro Fotográfico "Colección Personal"

Medina, Eden. *Revolucionarios cibernéticos: Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende*, LOM Ediciones, Santiago, 2013.

Muñoz Hauer, Mariana, Villalobos, M. Fernanda. *Alejandro Fauré, Obra gráfica*, Ocho Libros Ediciones, Santiago de Chile, 2009.

P, Q

Pavez, Jorge y Kraushaar, Lilith. *Capitalismo y pornología, la producción de los cuerpos sexuados*, Ocho libros Editores, Santiago de Chile, 2011.

Preciado, Beatriz, *Manifiesto Contrasexual*, Barcelona, Espasa Libros, 2008.

Preciado, Beatriz, *Testo Yonqui*, Barcelona, Espasa Libros, 2008.

Portal UChile: Misión y Visión de la Universidad de Chile. <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/institucionalidad/4681/vision-y-mision>, consultado Junio de 2018.

Portal web Universidad de Chile, Malla Curricular Diseño, http://www.uchile.cl/documentos/descarga-malla-dis-grafico-pdf_67796_0_5408.pdf, consultado en 29 de Agosto de 2018.

Portal web Futuro Mechón, Plan de estudio Carrera Diseño 2018, <http://futuromechon.cl/mallas/disenio.pdf>, consultado el 29 de agosto de 2018.

R, S

"Revista (versión digital) Ramona: Edición 99," <http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/revistas/ramona99.pdf>, consultado el 22 de Julio de 2016.

Robles, Victor Hugo. *Bandera hueca; Historia del Movimiento Homosexual de Chile*, Editorial Arcis/Editorial Cuarto Propio Santiago, 2008.

Robles, Victor Hugo, "Blog en línea Bandera Chueca", <http://banderahueca.blogspot.cl/>, consultado en Agosto y Septiembre de 2016.

Sutherland, Juan Pablo. *Ficciones políticas del cuerpo, Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2016.

T - Z

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Barcelona, 2006.

Anexos

Anexo 1: Registro Fotográfico **Decoración Periférica**

Utiliza la *Tabla Decoración Periférica* para obtener más información de cada imagen (según su numeración), las clasificaciones según su materialidad y los elementos masculinos decorados. Así también, con ayuda del *Glosario Periférico* podrás identificar las características claves de cada adorno, que configura un aporte para esta investigación.

Las imágenes aquí expuestas son un extracto (de mayor tamaño) de la exploración visual llevada a cabo dentro del proyecto, ante la finalidad de hacer abordable en número de páginas nuestro informe.

Decoración Floreros-Maceteros

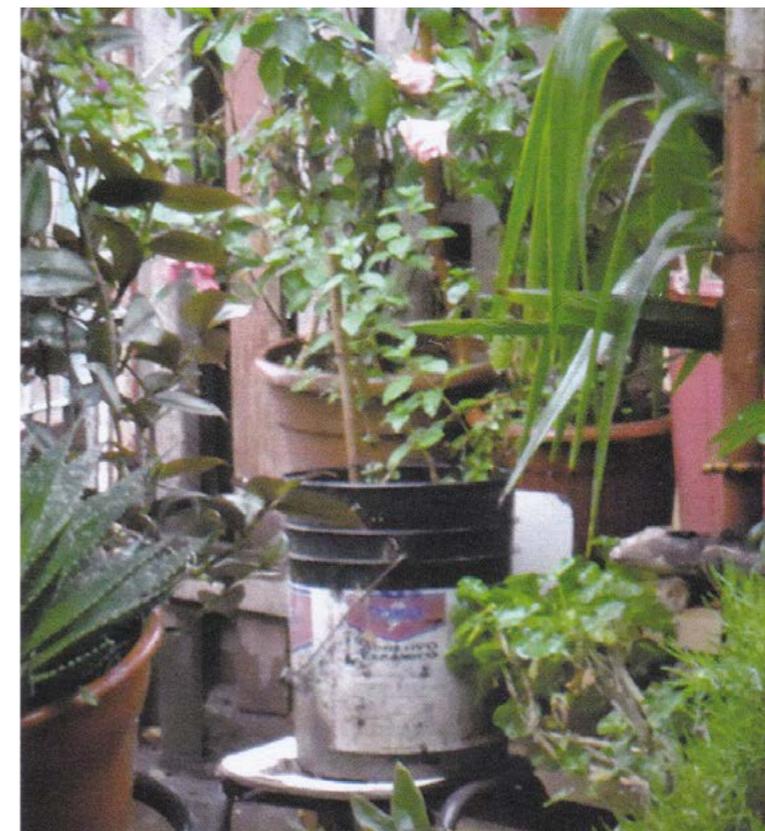


2

31



53



Decoración Gráfica Adhesiva



6



9

38



14





23



44

62



63





Decoración Textil Forro-Fundas

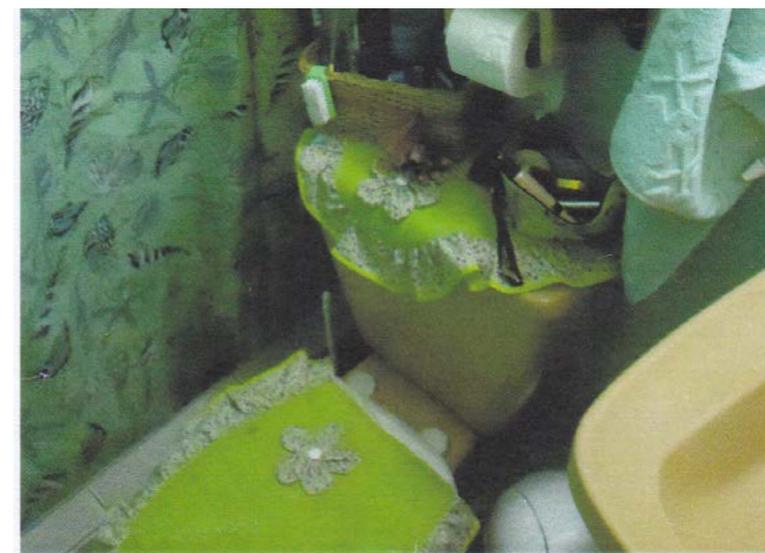


10



5

33



29





24



25



21



22

Decoración Textil Pañitos



27



36

59





67



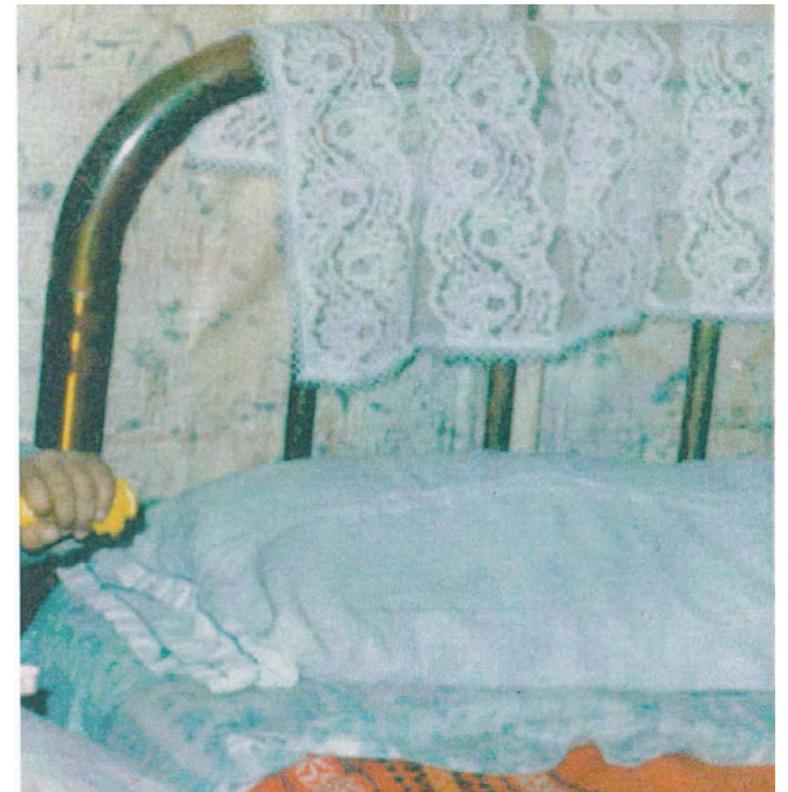
68

Decoración Textil Cortinas

50



8





66



7

Anexo 2: Entrevistas **Mujeres de la Periferia**

A continuación, presentamos una selección de las entrevistas, conversaciones y encuestas cortas realizadas a las mujeres de la periferia. Esto para comprender el espectro político del adorno de estudio, así también los factores que influyen en el gusto del sujeto, por tanto, en el imaginario periférico. Además, informaremos los diversos usos que las entrevistadas otorgan a cada uno de los sistemas expuestos. Esta sección otorga una función esencial en la sección de *Conceptualización* de nuestro proceso creativo.

Entrevista 1

María Inés
53 años, Maipú

Motivo Floreado

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

- El color llama la atención, el brillo y las flores siempre a las mujeres nos gustan más, nos llama más la atención. Si uno quiere regalar algo (una tarjeta) uno siempre busca algo como tierno o algo bonito, que se vea como un distintivo y que se relacione con lo que tu escribiste. El sticker te identifica.

Me gustan que sean coloridos y brillantes, porque a algo fome tú le vas a dar vida con esto. El color llama la atención, el brillo y las flores siempre a las mujeres nos gustan

más, nos llama más la atención. Si uno quiere regalar algo (una tarjeta) uno siempre busca algo como tierno o algo bonito, que se vea como un distintivo y que se relacione con lo que tu escribiste. El sticker te identifica. Me gustan que sean coloridos y brillantes, porque a algo fome tú le vas a dar vida con esto.

Uso

¿Los compra-compraría?

¿Para qué y cómo los ocupa-ocuparía?

- Yo haría y adornaría un portarretrato. *¿En el caso de que fueran imanes los pondría por la casa?* Ah sí, a mí me encantan, yo tengo mi refrigerador lleno. También los ocuparía en electrodomésticos o tu misma pieza, de repente si tienes algo, lo puedes pegar ahí, en tu velador, que se vea algo como más bonito. Siempre me gusta adornar, que se sienta como con vida, las flores siempre te dan vida.

Yo compraría estos stickers para darle vida a algun lugar o alguna cosa, como te había

Significado-Origen

¿Qué significado tiene para usted?

¿De dónde viene ese gusto o ese significado? (Origen)

- Bueno, siempre dicen, "Antes que yo me muera, regálame la en vida, no en muerte" dicen. Tenemos ese mal concepto de llevarlas cuando uno fallece y no las valorizamos en vida, como por ejemplo en un cumpleaños, o de repente andas en la plaza o en algún lugar y vez una flor bonita y la llevas a la casa, eso se

dicho, un portarretrato y darle vida y que no sea tan así, tan monotono. Que digan: ¡Oay!, está lindo, porque se dan cuenta que la persona se dedicó para hacer eso. Esa es la diferencia, de comprar un portarretrato común y corriente, ponerle la foto o un pensamiento y regalarlo, no... yo no soy de esas personas, me gusta que te identifiques en lo que le regalaste a la otra persona, que tenga el toque de uno, ese toque que tú querías darle a ese presente, como personalizarlo.

ha perdido, porque ahora todo, como es tan tecnológico, entonces ya como estas cosas, que son delicadas y son como lindas, no le dan ese mismo sentimiento ahora, entonces la gente ahora es como más fome, se puede decir ahora. No quiere tanto color, ni tanto eso, entonces es tan como muy cuadrado.

Motivo Animales Alados

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

Mariposas

- Estos sí, a mí me encantan, es que a mí me gusta todo lo que es naturaleza, ¿Sabes porqué? Porque yo digo -Allí hay vida, y uno de repente está tan inserta en la vida de uno que, es tan como gris o fome, entonces estas cosas, te hace como clic, de repente que yo pusiera una mariposa aquí, entonces yo al mirarla diría "pucha la mariposa, que vuela, que tiene esos colores lindos, y que hacen formas, como que bailan," no vez que como de repente como que andan así, como que bailan, entonces es distinto, eso es vida.

Uso

¿Los compra-compraría?

¿Para qué y cómo los ocupa-ocuparía?

Mariposas

- Con las mariposas decoraría un baño, o si te gustan los animales o los pájaros también podría ser. Podrías decorar el espacio de tu hijo, cuando son chicos, uno siempre trata de buscarle cosas, y formas distintas, y con colores. Para que ellos vayan visualizando y viendo, que no todo es así, plano. Yo a los chiquillos les ponía a veces stickers en los dormitorios, cosa de que vieran formas y colores distintos.

Significado/Origen

¿Qué significado tiene para usted?

¿De dónde viene ese gusto o ese significado? (Origen)

Mariposas

- Para mí las mariposas significan vida, como que te hacen ver el día distinto, el color, la

Me gustan que estos stickers tengan hartos colores, y los brillos le dan un toque diferente, y sin brillo también se verían bonitos, porque tiene hartos color, y lo otro que tienen como relieve, parece que fueran a volar, de donde están puestos, entonces esa es la diferencia, están bonitos, le da más realismo, a que sean tan planos.

Aves

- Yo compraría estos stickers para de repente, en el lugar, aquí mismo, mi lugar de trabajo (bazar en casa), es como de repente fome, entonces yo de repente trato de poner más cosas o sacar otras y poner otras para darle, que sea más acogedor el lugar.

forma, el brillo. Entonces todo eso, te hace ver el día distinto, ya no es tan gris el día.

Aves

- El ave que vuela es como más libre, respecto a los otros, esa es la diferencia, la libertad, pero el que anda en cuatro patas y en la tierra, también tiene su gracia, porque tiene su sentido de cable a tierra, como digo yo, entonces todo tiene su sentido. A mí me gustan las aves y las mariposas porque me dan el sentido de poder volar, de poder pensar como una mariposa y volar como un pajarito, y ver así todo distinto, debe ser rica la sensación. Al igual que el pavo real, es hermoso, cuando tú lo ves dan ganas de cómo ponerte un traje y uno tener esa cola, que hermoso y ponerte como a bailar, porque ellos, claro, la lucen, ellos se muestran, es lucirse delante del resto, y todo el mundo queda como ¡aaah! (onomatopeya de quedar sorprendido), porque claro, porque les

gusta, porque hay algunos blancos con tonos morados, negros, y son hermosos, es lindo el pavo real en ese sentido, los colores que tiene. Y ahí te das cuenta de que tienen vida, y uno está tan ajeno a eso porque somos tan brutos como seres humanos, que andamos insertos en un cuadrado con problemas no más, no con la naturaleza, no la enganchamos. Y de repente hay que pararse y decir: Que lindo es, ¿porqué? Porque puedes encontrar una flor de repente en tu trayecto y la encuentras hermosa o puedes encontrar, algún animalito y tienes que decir: -Uy que bello, pero hay que detenerse, ese es el problema, no nos detenemos a observar, eso es lo que nos falta mucho.

Motivo Virgencitas y santitos

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

- [...]eso no es llegar y ponerlo en todos lados, porque tu coartas o achicas el espacio tuyo, porque yo tengo ahí un altar, entonces yo tengo una foto de mi mamá que falleció, y para mí ese es un lugar especial porque cuando ella está de aniversario o cumpleaños, prendo la vela y estoy con ella.

Ahora, tiene un significado medio alejado, porque yo no estoy participando mucho en la iglesia (católica), pero tienen un significado, porque una persona dio la vida por nosotros y nosotros en vez de ayudar, la cagamos, en vez de seguir por un camino, nos desviamos.

Estas imágenes han sido importante en diferentes etapas de mi vida, porque yo me casé por la iglesia católica, en mi casa todos eran católicos, llevábamos una vida, se puede decir, de iglesia, entonces todos estos símbolos estaban en mi vida antes, ahora yo lo veo, pero a mi modo, yo no voy a la iglesia ni a misa, pero el sagrado corazón siempre ha tenido un significado y la virgen y el niño dios, para la navidad, es lindo cuando tú lo sacas y pones a las doce de la noche en el pesebre, entonces eso también es de recogimiento, de emoción, de volver a ver que nació y tú estás de nuevo con tu familia. Porque es un punto como de unión, a pesar de que no todos sean católicos en la casa, o piensen distinto. Es un momento de unión, de unión familiar, que de repente se pierde. Pero bueno, no nos enseñan a ser papás y uno trata de hacerlo lo mejor posible, es lo único.

La virgen tiene un significado importante, porque uno es madre y uno entiendo cuando uno protege a sus hijos, entonces ella protegió y lo vio morir en la cruz, entonces dime, que mejor de demostrar que ella lo amó demasiado y lo vio morir en la cruz, ósea debe ser fuerte para una madre ver eso, que yo creo que debe ser muy fuerte perder un hijo, porque una siempre está preparada para que los hijos la entierren a uno, pero no uno enterrar a un hijo, yo creo que eso debe ser muy fuerte, no me gustaría pasar por esa situación. Bueno y por eso uno trata de ser mamá y de hacer bien el papel, pero uno también se equivoca, a nadie le enseñan a ser mamá, ni a ser papá

entonces uno en el camino va aprendiendo, y a veces está más ligado a la iglesia o a veces tu tomas el camino de seguir caminando, y a lo mejor rezar, encomendarte, pero con el conocimiento que tú tienes y con las personas que tú quieres estar y no quiere decir que tu reniegues contra la iglesia, pero eres católica, pero a tu modo y no tienes para que ir a misa, todos los domingos si tú sabes, que haces cosas que a lo mejor, haces el bien por fuera sin que la gente sepa, entonces no tiene que ver de estar tan ligado a la iglesia, porque a veces los que están metidos en la iglesia no son tan santos, como las personas que están por fuera, que a veces ayudamos mucho más a la gente, y sin esperar recompensa y sin estar ahí en la misa, que este fulanito ayudó al otro. ¡No!, cuando las cosas uno las quiere hacer, las hace en silencio y ayuda a las personas sin esperar nada a cambio. Y hay muchas personas que están en la iglesia, que quieren estar en el altar, ¿ay que ellos donaron una caja de mercadería, ¿Para que? si lo puedes ir a dejar en silencio a esa casa sin que se entere el resto. Y a veces es mucho mejor y el corazón se llena de más alegría, que estar reconociéndolo en un lugar.

Para mí estos stickers tienen un significado emocional importante, más que esto sea bonito, esto es más como de tu alma, de tu corazón, porque yo fui criada en eso, hay una tradición. Desde chica siempre vi estas imágenes, nos llevaban a misa y uno todo lo copiaba porque uno era chica, entonces todo lo copiaba, entonces que se sentaban, se

paraban, se hincaban y uno hacía lo mismo. Después cuando tú vas creciendo va teniendo otro significado.

A mí me gusta que estas imágenes sean coloridas y tengan ese brillo, pero yo lo compraría más por el significado que tienen estas imágenes. Es que es algo más personal, eso no es llegar y ponerlo en todos lados, porque tu coartas o achicas el espacio tuyo, porque yo tengo ahí un altar, entonces yo tengo una foto de mi mamá que falleció, y para mí ese es un lugar especial porque cuando ella está de aniversario o cumpleaños, prendo la vela y estoy con ella. Es un lugar especial para ti y yo no puedo estar aquí, en mi lugar de trabajo con todo esto, porque hay personas que no practican lo mismo mío, entonces no es lo mismo y estos stickers es como para

Otras reflexiones

Gusto/uso

- Yo prefiero el formato del imán porque tu puedes trasladarlo de un lugar a otro lugar, es más fácil. Yo puedo limpiar y los puedo poner de otra forma o decoro de otra forma, y los stickers no, porque tu los pegas y después murieron, el imán no po, porque tiene como otro sentido, tu puedes limpiar, cambiarlo, lo puedes poner acá o allá, entonces vas modificando tu decoración. Además estos imanes y stickers son más baratos, porque tu puedes ir a un nose po a una tienda de decoración pero te va a salir mucho más caro y esto por un costo más bajo tu puedes dejar también tu

tenerlos en un lugar especial, ósea para que tú voy a ir y me voy a sentir bien, me tiendes, es un lugar privado tuyo, es como si fueras a la iglesia y quisieras estar en silencio en ese lugar y que tu como que te relajes o trates de a lo mejor botar toda la mierda que tienes, pero quedar bien entonces tu sales distinto, entonces es como un lugar privado para tí y para tu corazón.

Entonces yo pondría estos stickers en objetos que sean personales para mí, algo mío, algún cuaderno o algo mío y lo pondría porque me identifica mucho con mi infancia a mí, de todo lo que me enseñaron mi papá y mi mamá que era muy católica, entonces eso me lleva para atrás más que avanzar. Hay mucha nostalgia.

ambiente más agradable, igual de lindo. Yo los compro para hacer más agradable el lugar donde yo trabajo y vivo, entonces las cosas que yo encuentro como monotonas o fomes en la casa, tu ledas más vida, porque de los mismos portaretratos que yo te hablaba que son muy cuadrados de un solo color, entonces la gracia es ir modificando para que quede más atractivo a la vista, porque osino sería todo fome, hay que darle color a la vida, para que sea mejor.

Entrevista 2

Miriam Alcota
54 años, Maipú

Motivo Floreado

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

Las flores me encantan, de las flores lo que más me llama la atención son los colores, cuando son matizadas y la perfección, porque nadie las hizo, nadie las fabricó, se crearon solas, así con esa belleza. Me encanta que

sean reales, perfectas, me encantan los tonos matizados y que son naturales que nadie las dibujó, nadie las pintó, es como una obra de arte. Me gusta también que tengan esos brillos, algunas tonalidades.

Uso

¿Los compra-compraría?

¿Para qué y cómo los ocupa-ocuparía?

Yo no compraría estos sticker de flores porque no sabría dónde ponerlo, pero si estos fueran imanes los pondría en el refrigerador. Yo adornaría el refrigerador y su función sería como dar alegría, como que te den alegría. Porque encuentro que los refrigeradores son

fomes y le ponen puras cosas que no sirven, de repente vas a una casa y está lleno de cosas que no te sirven, pero con esto altiro te llama el colorido, más como que te da alegría. Yo las usaría para adornar un espacio, un espacio pequeño.

Significado/Origen

¿Qué significado tiene para usted?

¿De dónde viene ese gusto o ese significado? (Origen)

Para mí no tienen un significado personal, solamente me gustan. Yo creo que a todas las mujeres le gustan las flores, es como algo natural que a todas las mujeres le gusten las

flores, porque nadie te enseña a querer las flores, a ti te nace que te guste algo. Yo creo que al 80% por lo menos.

Motivo Animales Alados

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

Mariposas

Me encantan también las formas de la mariposa, los colores, las alas, y no sé si haz tocados las mariposas, que tienen como un polvito encima, tu cuando tocas una mariposa tiene como un polvito y te queda en los dedos, no se para lo que es, pero que tus las miras, es como un terciopelo. Encuentro que es hermosa la mariposa. Me gustan todos los tipos de mariposa, las grandes las chicas, son muy lindas.

Aves

Me gusta el pavo real, la forma de las plumas, el abanico, me gusta que se crea el centro de

Uso

¿Los compra-compraría?

¿Para qué y cómo los ocupa-ocuparía?

Mariposas

Yo compraría stickers e imanes de mariposas, de hecho, yo compré donde mi mami en la feria, yo compré dos cuadrados de stickers de mariposas, pero se han ido quebrando, si yo tenía esa puerta de abajo(refrigerador) llena de mariposas como que son medias plásticas si, como que se quiebran, pero si las compraría y las compro, son muy hermosas.

atención aunque tiene un canto feo el pavo real, no canta, pero eso de creerse importante y que toda la gente lo mire, me encanta, ¿Has visto un pavo real abierto?, es como que el es el rey de las aves, muy lindo, muy hermoso.

Me gustan todos estos pajaros, son hermosos y encuentro que tambien son un cambio bonito, nacer de un huevo y la perfección, y los colores, la perfección de las plumas, es un ser perfecto.

Yo las ocuparía para adornar cosas de la cocina, a mi dónde me llama la atención más, adornaría en el refrigerador y en un espejo, si en un espejo. Entonces encuentro que estos cambian la estética de algo, y te alegra, o sea tú miras la mariposa y es tan linda, es muy lindo.

Yo compraba muchas, muchas, pero el que pasa las bota, entonces al final como que se, no sé si el plástico que se desquebrajando, al final entonces te queda la mitad pegada, pero si yo tenia muchas. Una agenda que tengo, tengo hartos stickers pegados, los encuentro

tan lindos, pero de repente se me pierden cuando se pespegan, están un rato y después se despegan, en la casa no tengo, están los del refrigerador, las mariposas se me han, se han roto.

Significado/Origen

¿Qué significado tiene para usted?

¿De dónde viene ese gusto o ese significado? (Origen)

Me gustan estos stickers, me encantan las mariposas, pero yo, ¿Sabes porque me gustan las mariposas? Por mi forma personal de decirlo, porque encuentro que la mariposa es algo tan feo antes de nacer, porque es como una oruga, es como un gusano al final y que ni siquiera ella se imagina que va a ser tan linda, la encuentro un cambio, tan maravilloso, me encantan, si, esa transformación que nunca yo creo que nadie a pensado esa oruga, ese gusanito tan horrible, porque es feo, va a sufrir un cambio tan hermoso en su vida y va a ser algo tan lindo. Entonces esto tiene un significado para mí, que una persona en

su interior, que nadie la quiere que tenga un defecto o una persona o un animal, que no sea hermoso puede llegar a ser hermoso más adelante. La mariposa sobre todo encuentro que es la transformación más linda de la Tierra, porque es tan fea el gusano.

Encuentro que, es lo mismo que te digo yo, de la transformación, es algo tán que la gente nunca se ha puesto a pensar que algo tan pequeño, pueda sufrir un cambio tan lindo y volar, ser libre, acompañar a las flores. Las mariposas siempre estan como cerca de las flores, como que forman un cojunto.

Motivo Virgencitas y santitos

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

No compraría estos stickers, soy católica pero no los compraría, para adornar algo así, no... no compraría estos stickers, pero a pesar que en mi pieza en una parte de mi cómoda, yo

tengo el crucifijo, tengo a cristo, tengo a todo, tengo una imagen de una virgen que está quebrada, pero igual la tengo, la tengo hace años, porque ella es como muy importante[...]

Uso

¿Los compra-compraría?

¿Para qué y cómo los ocupa-ocuparía?

Para mí estos conjuntos de stickers significan la religión que yo tengo, yo creo mucho en la virgen, en Dios y en el niño Jesús, yo creo mucho en la virgen como madre y he tenido problemas que a lo mejor no han sido tan graves, pero le he pedido por favor que proteja a mi familia, le tengo mucha fe a la virgen, la imagen de la virgen para mí ha sido muy importante y por mi religión, porque en mi religión esta la imagen del catolicismo, en otras religiones no sé, pero esta imagen es muy linda, es muy hermosa.

Me siento amparada y protegida por ella, y por Jesús, le pido en muchas veces, en mis problemas personales, en la noche me acuesto y pienso en la virgen y le pido por favor que me ayude, que me proteja y que proteja mi familia y siempre cuando yo le pido algo, lo hago en silencio, cuando no haya nadie, como que yo me acerco mucho a ella, estando sola por lo mismo, no compraría estos stickers, pero a pesar que en mi pieza en una parte de mi cómoda, yo tengo el crucifijo, tengo a cristo, tengo a todo, tengo una imagen de una virgen que está quebrada, pero igual la tengo, la tengo hace años, pero ella es como muy importante, hay gente que no le tiene fe a la religión, no sé, ellos son muy importantes en la familia de uno, que uno siempre cuando

estás hundiéndote...hundiéndote, uno necesita aferrarse a algo.

Estas imágenes estaban presente en mi infancia, nosotros...digamos, mi papá y mi mamá, nos llevaban a Lourdes a la gruta de Lourdes y le rezábamos a la virgen, y bueno, con el tiempo eso se perdió, yo ahora ultimo he ido con mi mamá la he llevado a Lourdes, y está la gruta, está la virgen, esta historia de Santa Bernardita, entonces yo me crie con esto, con estas imágenes, y con el tiempo, uno de repente va dejando de lado esto, pero siempre uno se aferra a ello, íbamos a misa o Lourdes los domingos con mi papá y mi mamá, a veces mi papá iba solo a Lourdes que era muy católico, entonces yo me crie en este entorno de religión.

Yo conservo muchas imágenes de esto porque han sido muy importantes, yo tengo en mi pieza, tengo dos cruces, tengo una cruz al lado de mi cama, que me la regaló mi mamá, tengo el rosario y tengo una imagen de la virgen mitad de cuerpo, sabes que me la regalaron cuando hice la primera comunión yo, y la tengo, está media pelá y todo, y no puedo botarla, y no puedo botarla, porque ha sido muy muy importante.

Otras reflexiones

Gusto/uso

Siempre ha estado presente el sticker, lo que pasa que en un momento estuvo de moda mucho el sticker, incluso en los cuadernos de uno antes, no se usaban mucho, pero habían algunos stickers, como que te dan más alegría, porque son cositas tan chiquititas, y son símbolos, son animalitos, y una vez en el colegio, forré los archivadores de la oficina de nosotros, y yo les pegué puras mariposas, pero de cartulina y la otra vez, y mi carpeta de asistencia, nos pasan asistencias a los profesores, y uno después va a revisar, que esté bien pasada, se cuentan los niños, los

ausentes, todo eso en la carpeta. Y yo una vez hice una de una sirena, pero yo soy mala pal dibujo, entonces una compañera me hizo una de una sirena, pero con goma eva y la pegué, y después le saque la sirena y después le pegue puras mariposas. Es como algo propio, es como un estilo, otras le dibujan flores, pero yo esa vez le saque la sirena, no sé porque le pegue una sirena, me gustaban las sirenas, y después le pegue puras mariposas a la carpeta, y mas encima las pegue entremedio del plástico para que no se salieran, son muy lindas.

Entrevista 3

Hilda
52 años, Cerro Navia

Motivo Floreado

Gusto

¿Le gustan?

¿Por qué le gustan?

Percepción Visual

A mí me encantan las flores, porque como soy criada en el campo, bueno usted ve mi casa, está llena de flores, me encantan las flores, las relaciono con mi niñez, porque en mi casa habían hartas flores, a mi mamá le gustaban mucho las flores.

Me gustan estos stickers, me gustan que sean coloridos, ese sticker también está lindo, porque tiene una mariposa, esos son tulipanes, me gustan que resalten y tengan brillo, porque dan más colorido, están super lindas.

Entre stickers ilustrados o realistas, ¿Cuál sistema le gusta más? A mi me gustan los dos, si porque estos sobresalen y duran más puestos, y estos otros también están lindos, todo lo

Uso

Sí, yo los compro, por ejemplo pongámonle...hasta en el televisor yo pegaría así en la orillita stickers chicos, por ejemplo estos chiquititos los pegaría así en el televisor, en el refrigerador, porque la otra vez yo com-

que tenga que ver con flores a mi me gusta. Por ejemplo si yo voy a la feria, lo veo y los compro, y si veo estos otros, también los voy a comprar.

pre unos stickers que están pegados en el microondas, que eran de frutas y perritos. Me gusta adornar con stickers, incluso a ella (mi hija) también le gusta. Yo los ocuparía para adornar todo lo de la casa.

Motivo Animales Alados

Gusto

Si a mi me gustan, me encantan las mariposas, los pajaros también me gustan, me encantan. Me gustan las mariposas por su colorido y porque son lindas, por su coloridos, me gustan que tengan brillo, porque las mariposas de por sí, tienen brillo y harto color. Y también me gustan que estos pajaros tenga hartos colores, porque la mayoría de los pajaros tienen colores, el pavo real, las catitas, tienen colores llamativos, hay azules, hay

verdes, hay amarillos, hay blanco, plomito, entonces son hartos colores. Entonces alegra el espacio, eso más que nada, el ambiente, el lugar, harto eso.

Entre stickers ilustrados o realistas, ¿Cuál sistema le gusta más? Me gustan ambas, igual estan como más dibujadas como dice usted, pero estan lindas, yo me decido por las dos, pero yo las compraría, obvio que sí.

Uso-Significado

Mariposas

Las mariposas a mi me encantan, yo las pegaría en todos lados, ve que ahí tengo (el techo), por ejemplo en un mueble, un sticker, a mi me gustan las cosas así. Adornaría también un cuaderno especial que tenga yo. Lo ocuparía

en todo para darle mas color, mas alegría. Yo los compro siempre en la feria, por ejemplo siempre cuando íbamos a la feria, sobre todo a ella (su hija) yo le compraba sticker de todo.

Aves

También los pájaros en general me gustan, usted sabe que yo tengo pájaros, tengo catitas y tengo ahora, el Leo (esposo) me regalo una pareja de diamantes, en la noche los dentro porque son más de cuidado, ellos son para mí, en la casa como distracción, y el sonido, porque en la mañana una la despierta el ruido. Y también por el campo, yo tengo un cierto apego con los animales y pájaros, con la naturaleza en sí. Me gustan los pájaros y las mariposas igual, porque en el campo se ven

harto las mariposas, esto como relacionado igual, se fija, todo en conjunto me recuerda, las flores, la mariposa, los pájaros, entonces los stickers es como para tener los pájaros o las flores sí (en las cosas de la casa). Yo adorno mi casa como se adorna en el campo, porque soy más chichera, más cuestiones, mucho chiche, bueno usted ve que tengo un montón de chiches. Lo relaciono también con el campo, por eso le decía un conjunto en sí.

Motivo Virgencitas y santitos

Gusto

Sí, me llaman la atención, porque yo soy católica, yo siempre tengo, empezando..yo tengo mi altarcito allá arriba, pero si me gustan. Refiriéndose a la forma Me gustaría que estos

stickers no tuvieran tanto brillo, porque igual estan como muy brillante, un poquito, menos brillo. Porque igual son de los santos.

Uso

Si los compro y los compraría, de hecho la otra vez vi uno grandote, pero dije, no tengo donde pegarlo.

Significado-Origen

Por ejemplo, el nacimiento es especial, porque es el nacimiento de dios y yo soy católica, y nosotros creemos en eso, por ejemplo la misma virgen, para mí la virgen es algo importante en mi vida porque yo cualquier cosa, con Dios y la virgen, en la mañana cuando me levanto, la virgen es lo primero para mí,

incluso cuando dejo a mi hija sola porque voy al trabajo se la encomiendo a la virgen y cuando mi hija nació, yo se la entregué a la virgen, a la virgen María.

La cercanía que tengo con la Virgen María viene de mi mamá, porque mi mamá era muy

creyente de la virgen, muy creyente, entonces de ella lo traigo, la religión de ella es lo único que yo digo, mi religión hasta que me muera, no me cambiaría de religión, es algo importante es lo máximo, incluso cuando el guatón (esposo) se va yo lo encomiendo a todos los santos en la mañana, entonces se va bien acompañado. En mi embarazo, mi parto, todo está metido la virgen, siempre, en mi vida diariamente metidos Dios y la virgen

Otras reflexiones

Gusto/uso

Yo prefiero el formato del imán porque tu puedes trasladarlo de un lugar a otro lugar, es más fácil, yo puedo limpiar y los puedo poner de otra forma o decoro de otra forma y los stickers no, porque tu los pegas y después murieron, el imán no po, porque tiene como otro sentido, tu puedes limpiar, cambiarlo, lo puedes poner acá o allá, entonces vas modificando tu decoración. Además estos imanes y stickers son más baratos, porque tu puedes ir a un nose po a una tienda de decoración pero te va a salir mucho más caro y esto por un costo más bajo tu puedes dejar también tu ambiente más agradable, igual de lindo. Yo los compro para hacer más agradable el lugar donde yo trabajo y vivo, entonces las cosas que yo encuentro como monotonas o fomes en la casa, tu le das más vida, porque de los mismos portaretratos que yo te hablaba que son muy cuadrados de un solo color, entonces la gracia es ir modificando para que quede más atractivo a la vista, porque osino

siempre. Antes de embarazarme le pedía a la virgen santísima, que me hiciera la bendición, me ayudara, que tuviera la bendición de un hijo, porque yo siempre quise tener un hijo, yo quería tener más hijos, pero no me salió (risas), pero siempre le pedí a ella, cuando nació mi hija, se la entregué a ella, porque era Mi hija, y yo sé que ella, la cubre con su manto.

sería todo fome, hay que darle color a la vida, para que sea mejor.

Anexo (Conversación entre esposo, entrevistada y entrevistador):

Esposo: -A mí me gusta igual, tenemos los mismos gustos, falta más muralla para pegar más cuestiones, una casa grande, afuera no hayo adonde hacer un hoyo, hay puras flores y maceteros. (risas)

Las flores como que reviven una casa, si entras a una casa que no tenga flores, es como si no hubiera nadie viviendo. Eso viene de familia, mucho tiempo atrás, mi mamá también, mi mami también le gustaba los chiches, las flores para que te digo, mi mami era fanática de las flores, le gustaban los pájaros, los animales es una tradición, a la Hilda igual. Todos venimos de las chacras, del campo, estamos acostumbrado a ver algo verde, flores,

el color, entonces siempre ha tenido eso, hay gente, un perro, un gato, a nooo flores, ¿para que?, hay gente que no le gustan las flores,

Entrevistada: -En mi trabajo, a la señora que cuido yo, hay cero plantas, cero animales, odia a los animales, mi patrón anda con una cuestión de postones para dispararle a los animales, si. Gente que no está acostumbrada a eso, no tiene apego por la vida, no sabe de

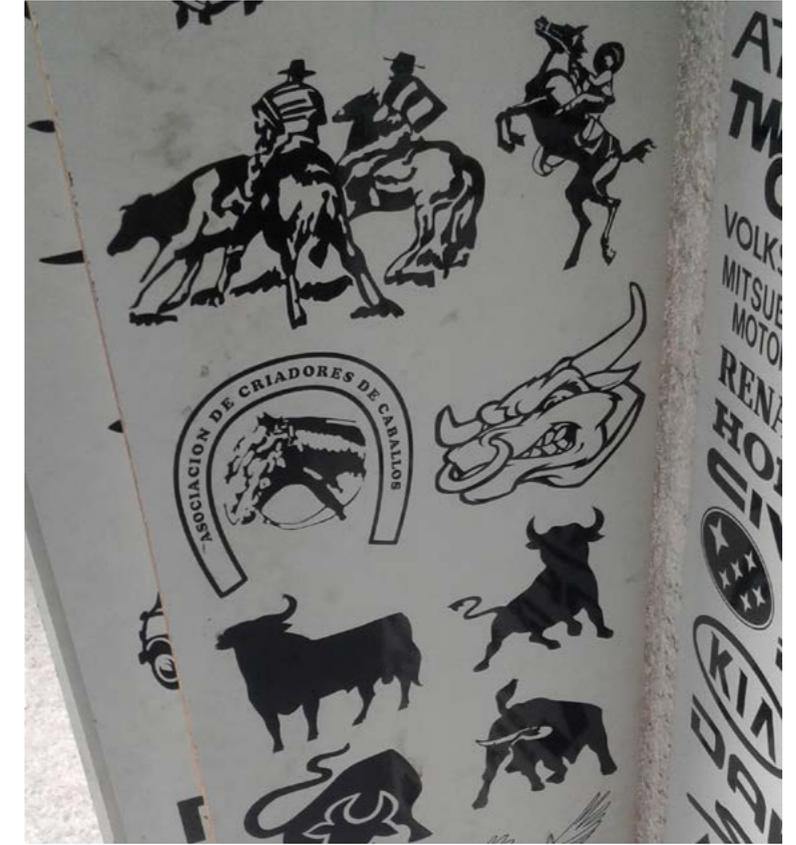
cariño, porque tener un anima es cariño, tu traes una flor, le dedicas tiempo.

Yo tengo todas esas cuestiones ahí (decoración), pero tengo que dedicar tiempo a ordenarla, a tenerla ordenada que se vean bien, no es llegar y tirar cuestiones arriba. Y yo hago esto, porque me gusta, porque yo me crie en una casa que estaba llena de cuestiones así también, casa de campo.

Anexo 3: Registro Fotográfico **Mundos de Diseño Masculino**

En este apartado presentamos una selección de los objetos de diseño y diferentes imágenes (gráficas) que circulan en la periferia. Este grupo admite, según nuestra investigación, una visualidad masculina y centralizante. Los elementos aquí expuestos se registraron de mercados periféricos, centrales (en periferia), y domicilios pertenecientes a los desplazamientos autobiográficos del autor. El análisis de esto registros convoca en un mapeo y clasificación de este espectro en Mundos exclusivos del hombre de la periferia.









Anexo 4: Entrevistas **Feedbacks del Proyecto**

En este apéndice adjuntamos la transcripción de las retroalimentaciones que *Fantasías Floreadas-Aladas* obtuvo en su fase concluyente. Primero ubicamos las diversas opiniones de sujetos expertos (del área del diseño), aquí se ubica artistas, diseñadoras, artistas y colectivos. Y para finalizar, adjuntamos una breve resolución de los múltiples *feedbacks* concretados por el autor hacia los sujetos que transitan los mercados periféricos.

Retroalimentación experta n° 1

Zaida González

Fotógrafa e ilustradora disidente

Apreciación general del Proyecto

La verdad no tengo mucho que decir, ni dudas ni una mayor contribución hacia tu trabajo. Creo que es muy interesante, que visualmente además es atractivo y que tiene una función infiltrada maravillosa en el mundo masculino. A mi me gusta, lo entiendo perfecto, está con palabras simples, entendibles y las gráficas son hermosas. Me gustaría tener un vestido con algún estampado de esos. Sería hermoso. Por

ejemplo, esas amarillas (motivos de llamas automóvil) las haría aplicación de camisa de motoquero y bandana para la cabeza.

Joan, considera el hacer telas con esos diseños. De verdad me encantaría un vestido con ese estampado o camisas, son hermosos.

Retroalimentación experta n° 2

Animalas Hechiceras

Colectivo gráfico feminista

Minigolf Books

Microeditorial autogestionada

Victoria: Lo que te quería comentar, he visto un cambio super cuatrico en tí, desde que empezaste con todo esto, estás super distinto, haz tenido un proceso super brígido en ti, porque te revisaste como completo, yo creo que todos esos cuestionamientos que haces en tu proyecto, estás en tí también. Te ves distinto.

Gabriela: Es cuatrico hacerse un examen de su vida, como tal vez, rememoraste a tu mamá mucho, cuando tu hablas de las mamás, es obvio porque lo haces pensando también en la tuya y lo observaste, porque también observaste de las violencias de las que hablas en tu proyecto, en tu mismo núcleo, a lo largo de tu historia, fuiste un espectador y también un violentado, discriminado. Quién no ha sido violentado por esto.

Victoria: Todo ese análisis lo llevaste a tu historia y obvio que te trajo mucho aprendizaje. Y porque también todos tenemos, todos hemos sido violentado de alguna forma.

Francisca: Es valiente lo que tu haces, porque es difícil atreverse a mirarte a ti mismo. Porque se puede hacer varios proyectos, repetitivos, y entregar cosas super cuánticas, pero elegiste hacer esto.

Victoria: Yo encuentro terrible bacán, todos los elementos que mezclaste, encuentro muy bacán, que sea una invitación a cuestionamientos tan profundos, que hables desde como se nos condiciona el vivir desde lo

económico, desde como nuestro aspecto, si nacemos como mujeres o como hombres, este proyecto visibiliza las violencias desde cómo nos construye la sociedad, lo encuentro muy bueno. Y que salga desde tu historia, es muy sincero, no es solo verlo desde arriba y hablar solo como un “fenómeno”, te pasa, te pasó y te construyó a tí.

Entonces.. encuentro súper bueno, que hayas podido hacer ese ejercicio, que rescates todo el imaginario de tu niñez, también es bacán haber hecho ese ejercicio me imagino, porque cuando tu me hablas me pongo a pensar, como era mi casa, como es la casa de mi abuela y son cosas que se repiten en distintas casas por la clase que somos. Porque es muy distinto si le preguntas algo a alguien con plata, son vivencias que tenemos porque somos clase media, pobres. Y nadie hace eso po (risas), son imágenes y formas que están super denotadas socialmente porque son de pobres po, y ¿quien quiere ser pobre?, porque siendo pobre se pasa mal y porque todos quieren aparentar que viven la raja, que tienen caleta de plata, pueden comprarse todo hermoso, todo nuevo, entonces que tu lo tomes, es algo muy significativo.

Respecto a la bajada del proyecto (Producto):

Quiero decir algo con respecto a la bajada del proyecto que tu hiciste, lo encuentro que como formas, es realmente hermoso, el uso de los colores que elegiste, para mí todo es muy coherente, muy hermoso y cuando lo observo

en detalle, en cada forma estás diciendo algo, estás diciendo mucho, estás evocando muchas sensaciones que son totalmente coherente con todo lo que tú investigaste, entonces encuentro que lo resolviste muy bien.

Gabriela: Me gusta en muchas dimensiones tu proyecto, porque por ejemplo que tenga una perspectiva de clase, la clase de donde tú provienes, siento que le da caleta de valor a un ejercicio académico, porque esto también es un ejercicio académico, porque es tu título. Entonces encuentro que relacionado a lo que dice Victoria genera que esto no lo estudies como un fenómeno como típicamente se hace en la academia y para lo que se usa, que es mirar las cosas desde afuera y teóricamente... y con muchas teorías sostener sus ideas. Y es muy interesante, aparte, que la indagación teórica, lo haces desde lo vivencial, y eso genera lo que al final...sea proyecto muy honesto y sincero, en las reflexiones que tiene y se nota mucho.

Encuentro bacán que aparte de la perspectiva de clase que hace que lo puedas comprender desde un lugar honesto, el tema de la burla, siento que es bacán que abordes eso, porque al final pones en jaque todo este sistema que estás criticando y observando en distintas aristas.

Y lo otro que había pensado caleta, es muy interesante a partir del ejercicio teórico y desde el autoanálisis de tu vida, llegas a una

forma de resistencia que tal vez, nadie había pensando en ello, como lo que tu hablas, de las madres, de nuestras madres, de nuestras abuelas, como..de qué manera cuando observabas los objetos que ellas intervienen en sus casas, están realizando un ejercicio de resistencia, tal vez silencioso, pero frente a toda la violencia que por un tema de clase también está doblemente sobre nosotras, cachai, porque una mujer rica, está sometidas a otras violencias, es muy diferente.

Victoria: Ella tiene otras posibilidades también, como de escapar a todas las violencias que vive, por ser mujer y ser dueña de casa, tiene la posibilidad económica de desenvolverse de otra forma, en cambio, una mujer pobre no puede hacer otras cosas solo porque quiere, porque no tiene la plata, aparte de toda violencia que ejercen los maridos y la familia en la vida de una mujer, están limitadas en lo económico a hacer nada, entonces el volcar todo, como todas esas violencias y como... hacer como un escape, y es transformar tu casa en algo que, que te gusta, es tu espacio, y ellas en su casa deciden.

Por ejemplo, en mi abuela lo veo caleta, mi abuelo es super autoritario, pero en la casa ella es la manda, es su lugar, como que desde ahí se atrinchera. Es bacán que hayas rescatado eso, una forma de resistencia, lo evidenciaste.

¿Que piensan que el origen del proyecto sea observar el lado femenino de nuestros hogares y que el producto final sea para el mundo masculino?

Victoria: En la burla es coherente que tú le atribuyas a lo masculino algo que para lo masculino es algo de lo que escapan. Porque un hombre no puede verse sensible, no puede demostrarse frágil y la naturaleza, las plantas y todo lo orgánico, es eso igual, entonces es introducirlo en su mundo masculino, es una buena burla. La cosa es, es que si los hombres le gustaran esas formas.

Gabriela: El acabado y las ilustraciones están hermosas.

Francisca: Es tuyo, es hermoso, no puedes compararlo con otras cosas.

Gabriela: Yo encuentro que tiene harta relación con lo que tu dijiste, como poner a prueba lo frágil que es la masculinidad, como poner a prueba los colores y motivos que utilizas y también, con eso de los niveles de lectura, que tiene esto, a las observaciones que puedes llegar, es super interesante, antes estábamos hablando de que si la gente, por ejemplo, a pesar de ver penes y vaginas, lo dice o no, no lo dice por el sesgo de la masculinidad en la mente, y el ejercicio está muy pulento, siento que es terrible real.

Victoria: Es bueno que suceda eso, si mi papá lo viera te dirá que son llamas, no te dirá que son penes, y eso también demuestra, que transgrede, que incomoda, y es eso *lo cuir*.

Francisca: Deberías incluir esa pregunta en las encuestas, al final...decirle si ve un pene o

una vagina, para ver que te responde, lograr la incomodidad.

Victoria: Porque funciona, incomoda,

Gabriela: ...como develar la verdadera información de los catálogos.

Victoria: Porque yo creo que harta gente no te quiso decir, porque no se dice pene, no se dice vagina, porque no se habla de eso. Como lo que dijo esa persona (hombre de paso cercano a la entrevista) cuando pasó acá recién "Son penes o es freud en mi cabeza". Así como tirando la indirecta, reafirmando que es cochino que yo vea penes, que es malo darme cuenta que hay pene, no es normal, como que ando pensando en penes.

Francisca: La gente piensa que es incorrecto pensar en eso, siendo que todo actualmente está super sexualizado, todas las cosas que te venden, la publicidad y el diseño. Y produce como una perversión en las personas yo creo, entonces creo que es un mecanismo de llegar hacia las masas.

Victoria: Pasa y funciona, la sexualidad incomoda a la gente. Yo creo que el proyecto está totalmente coherente, y el hecho de que sea un sticker y que de verdad lo puedas vender a \$500, que sea barato, porque la gente \$500 se los gasta así no más, hasta \$1000 se lo gasta sin importarle, osea que todos podrían comprar estos stickers.

Francisca: Además es hermoso, esa es el tema, porque de verdad lograste decodificar todo este lenguaje de mierda que tienen los hombres y te metiste en ello, y lograste hacer una paleta cromática de lo que es una oficina en Chile en el 2018, cual es el imaginario de los autos, así adentrándonos en lo más básico del diseño, esto es diseño (mostrando los stickers automóvil).

Fin de la entrevista

Resumen Retroalimentación de sujetos periféricos

La entrevista constó de una ronda de preguntas generales preliminares, que se efectúan mostrando los catálogos de stickers primero a una distancia de una vitrina (dos metros), y luego se les permite observar, revisar y tocar los catálogos de cerca, donde se les hace nuevamente el cuestionario general, que comprende las siguientes preguntas:

- ¿Qué es lo que ve, que crees que son las figuras? (formas, composiciones)
- ¿Te gusta lo que ves? ¿Encuentras adecuado los colores respecto a la temática particular?
- ¿Compraría estos stickers en una feria libre, bazar u otro negocio local?

Las resoluciones significativas de esta etapa radica primero, en la importancia del Catálogo de Automóvil, como la plantilla de simulacro más efectiva (reconocible) en el imaginario cultural periférico, admitiendo en la totalidad de las entrevistas, formas de “flamas”, de rapidez, vigor y fuerza (en ambas situaciones de distancia empleados en la entrevista). Así también, el gusto por los colores y una aceptación completa, que se traduce en la factibilidad de adquirir del “producto” en el comercio libre. Los catálogos de oficina y seguridad, aunque en su paleta cromática haya funcionado en este testeo preliminar (el sujeto vinculó el mundo masculino con los colores de cada plantilla), en una cercanía de visión, determinan las formas orgánicas y aladas, pero para nuestra conveniencia, el proyecto al lograr una simulación pasajera del diseño central, cumple el cometido final de *Fantasías Floreadas-Aladas*. Cabe señalar, que en ninguna de las situaciones han logrado avistar el trasfondo activista gráfico (*lo cuir*), reafirmando nuestra vía de cometer una infiltración performativa que busca quedarse en los lugares biográficos del autor, para resistir desde la vereda desplazada a un diseño y una heterosexualidad que nos determina.

Anexo 5: Fichas Clasificación de las fuentes

En esta sección clasificamos los documentos, ensayos, sitios web y otras referencias bibliográficas, que se utilizaron para la construcción de la investigación de acuerdo al tipo de recurso que figuraron para el informe. Las *fichas primarias* comprenderán los documentos o ensayos que hayan construido evidencias de primera mano respecto al problema de diseño, o sea, que habla abiertamente de este. La primera clasificación abarca toda documentación que se utilizó de forma considerable o importante para la construcción del marco teórico y los aspectos formales del proyecto, fundamentalmente con los cuerpos periféricos que aportan una forma de hacer diseño a través de *lo cuir*, así también, por medio del adorno en estudio. Las *fuentes secundarias* comprenden la mayor extensión de fichas, abordando todo documento referente al objeto de estudio basado en las fuentes primarias, o que comprenden una interpretación de estas. Finalmente la documentación *terciaria*, incluye todos los documentos y artículos (escritos o digitales), o algún otro recurso bibliográfico, que se vincula de alguna manera focalizada respecto a alguna materia nuestro problema de diseño, estos pueden ser archivos de prensa, elementos audiovisuales u otros.

1. Fuentes Primarias

Número de fuente	01
Nombre de documento	Historia de la sexualidad I, La voluntad del saber.
Autor	Foucault, Michel
Año	2013
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile.
Abstract	<p>Primero de los tres ensayos analíticos del filósofo e historiador Michel Foucault que construye en torno al dispositivo de la sexualidad. El ensayo “La voluntad del saber” nos describe su forma de análisis de la sexualidad inscrita en el orden histórico del poder y el saber, la sexualidad será un pasaje para las relaciones de poder: entre hombres y mujeres, jóvenes y viejos, padres y progenitura, profesores y alumnos, gobierno y población. Los discursos del cuerpo se sujetarán a las escalas sociales mediante técnicas de poder sincrónicas al contexto temporal, proporcionando métodos de control, regulaciones y disciplinas, el espectro práctico de estas aplicaciones generarán la noción de sexo. El sexo entonces, será la puesta en marcha de las conviencias sociales del cuerpo que responden a la sexualidad dentro de una escala social particular y temporal, una unidad ficticia utilizada como matriz de las disciplinas y la regulaciones, frente a las características definitorias de los sujetos, los placeres y el deseo. Foucault en el ensayo nos describe en una primera fase la contextualización histórica de la sexualidad, para luego detallar la apuesta, el método y la dominación que ocurre en la extensión del dispositivo, llevándolos a varios contextos históricos importantes, la monarquía, la industrialización, la formación de la burguesía, el capitalismo y la formación de la república, como procesos políticos y sociales que influyeron directamente en la conformación y en las economías de la sexualidad.</p>

Número de fuente	02
Nombre de documento	<i>Queer</i> . Género, performatividad y agencia, I° ed.
Autor	Butler, Judith
Año	2014
Fuente consultada	Colección Personal
Abstract	<p>El presente ensayo de la teórica feminista Judith Butler consiste en la exploración analítica de la palabra Queer en al menos tres nociones, en primer lugar se ubica la emergencia de lo queer como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupan la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad. El término queer opera como una práctica lingüística cuyo propósito era avergonzar al sujeto que nombra, en marco de esto, esta palabra a través del acto performativo adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculandola con la acusación y el insulto. La crítica genealógica de este término, será esencial para una política queer, por cuanto constituye una dimensión autocrítica dentro del activismo, siendo un espacio necesario para considerar la fuerza excluyente como una de las premisas contemporáneas más valoradas del activismo. Lo queer entenderá las normas de género como la represión sistemática del vínculo heterosexual frente a este poder vinculante, disponiéndose de acuerdo a la posibilidad de expropiarla. A partir de esto, el autor desarrolla las relaciones que produce este término, la performatividad del género en relación al travestismo, la diferencia de la performatividad de género y sexual, concluyendo con el análisis del lenguaje, como actos de habla y contenedor de efectos determinantes en la sociedad, como ideologías y aparatos ideológicos que constituyen al sujeto.</p>

Número de fuente	03
Nombre de documento	Imagen, Cuerpo
Autor	Castillo, Alejandra
Año	2015
Fuente consultada	Colección Personal
Abstract	La publicación "Imagen, cuerpo" comprende un conjunto de ensayos y textos críticos que buscan complicar la imagen desde el espectro del cuerpo, la performance y sí misma. El texto se enmarca en un planteamiento crítico e interrogador del orden y las dinámicas de género, y en lo que este tiene de orden de la identidad, creando un recorrido en torno a la imagen en la imaginario latinoamericano, apoyado por las políticas del discurso post-pornográfico, el arte y los aparatos de memoria.

Número de fuente	04
Nombre de documento	<i>Ars Disyecta</i>
Autor	Castillo, Alejandra
Año	2014
Fuente consultada	Colección Personal
Abstract	La publicación titulada <i>Ars Disyecta</i> se desarrolla bajo tres parámetros, las artes visuales, el feminismo y la metamorfosis. La autora propone las prácticas feministas como la perturbación el espacio metafórico heredado de la diferencia sexual. En ese sentido, la nominación <i>Ars Disyecta</i> destaca un conjunto de prácticas e intervenciones que intentan irrumpir la matriz de la diferencia, desestabilizando lo femenino desde aquellas figuras que se resisten a la lógica de la totalidad y de un tiempo propio. buscando seguir la huella de un arte disyecto es que se interrogará en este ensayo aquellas autorías feministas que en el arte contemporáneo trafican con las huellas de la alteridad.

Número de fuente	05
Nombre de documento	Ficciones políticas del cuerpo. Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios <i>queer</i> .
Autor	Sutherland, Juan Pablo (Editor)
Año	2016
Fuente consultada	Colección Personal
Abstract	Compilado de lecturas insolentes que interrogan los discursos modeladores de la sociedad contemporánea en torno al cuerpo y al dispositivo de la sexualidad. La publicación surge en marco de la cátedra Sexualidades Críticas, del Máster de Género de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Los textos críticos busca activar la discusión y el análisis frente a diversas técnicas de poder reguladoras, la familia, las políticas, públicas eugenésicas, así mismo, generar discursos subversivos respecto a la homo-lesboparentalidad, las prácticas sexuales alternativas, el vaginismo, los cuerpos deformes y la performatividad, apoyándose en los autores fundamentales de estos campos, Michel Foucault, Judith Butler y Paul B. Preciado. Las diferentes voces, al interior de la universidad, se desplazan hacia la complejización de las diferentes dimensiones de las políticas feministas, post-feministas y las practica sexuales disidentes en Chile y Latinoamérica.

Número de fuente	06
Nombre de documento	El pensamiento heterosexual y otros ensayos.
Autor	Wittig, Monique
Año	2014
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	El ensayo plantea el análisis de la heterosexualidad como un régimen político histórico, exponiendo la categorización del sexo como un contrato social regulador. El libro agita el pensamiento feminista de la época, analizando críticamente las concepciones de la mujer y lo femenino, dándole un especial énfasis a la figura de la lesbiana, como un sujeto que atraviesa procesos de invisibilidad, criterios de raza, sociales, y un atributo histórico de parte de la sociedad heterosexual con identidad masculina.

Número de fuente	07
Nombre de documento	El Género en Disputa, el feminismo y la subversión de la identidad.
Autor	Butler, Judith
Año	2007
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Esta publicación de Butler constituye un pilar para las políticas queer y movimientos feministas contemporáneos, comprendiendo una crítica desde el psicoanálisis, la filosofía, la historia, la antropología y la teoría literaria las nociones esencialistas respecto a la identidad de género como concepciones inmutables y arraigados a la naturaleza. La autora activará el debate de los discursos del cuerpo frente a un sistema heterosexual dominante y regulador refiriéndose a las ideas que generan las técnicas de poder como construcciones sociales ficticias.

Número de fuente	08
Nombre de documento	Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del texto.
Autor	Butler, Judith
Año	2008
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Cuerpos que importan, plantea concebir el cuerpo como algo construido, pero este carácter de ser “algo construido” exige reconocer la significación de la construcción misma. Esta construcción no solo se produce por una restricción constitutiva, ya que tales restricciones producen también cuerpos inteligibles, así como cuerpos impensables, abyectos e invivibles. El primer terreno no es lo opuesto a lo segundo, ya que las oposiciones, son parte de la inteligibilidad, pero la última es un terreno marginado, ilegible, que espanta al sujeto, como el espectro de su propia imposibilidad y el límite mismo.

Número de fuente	09
Nombre de documento	Manifiesto Contrasexual
Autor	Preciado, Beatriz
Año	2002
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Paul preciado presenta su manifiesto post-feminista que postula la destrucción de la identidad de género, instalando este discurso como Contrasexualidad. El nombre de contra-sexualidad proviene indirectamente del filósofo e historiador Michel Foucault, para quien la forma más eficaz de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad no es la lucha contra la prohibición, sino la contra-productividad.

Número de fuente	10
Nombre de documento	El laberinto <i>Queer</i> , La identidad en tiempos de neoliberalismo.
Autor	Butler, Judith
Año	2008
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Ensayo desarrollado en torno a la Teoría <i>Queer</i> , de forma recopilatoria y analítica explora los diferentes recursos relacionados a esta, que ayudan a explicar los orígenes y sus desplazamientos a través de la historia. El texto reflexiona sobre el sexo como un proceso de construcción y articulación del deseo en la práctica de una sexualidad normativa, y lo queer como un discurso crítico que lo cuestiona, y así, las nociones de género, clases sociales y las políticas capitalistas que fijan la heterosexualidad.

Número de fuente	11
Nombre de documento	Revista Ramona (Edición 99): Micropolíticas <i>Cuir</i> : Transmigrando el sur.
Autor	Bruzzone, Gustavo (Editor)
Año	2010
Fuente consultada	Repositorio digital Ramona - http://70.32.114.117/gsd/collect/revistas/ramona99.pdf
Abstract	La edición especial de la Revista Ramona abarca las diferentes experiencias poético-políticas desde la disidencia del sur que trastornan los métodos de acción, investigación y producción del saber en un continente construido por bases coloniales, dictaduras y un proceso hacia la modernidad de la mano de la capitalización y la mercantilización de la vida. Las distintas dinámicas activistas se analizarán mediante la forma de producción de <i>lo cuir</i> en diferentes escenas locales en diferentes textos críticos de periodistas o historiadores del sur.

2. Fuentes Secundarias

Número de fuente	12
Nombre de documento	<i>Testo Yonqui</i>
Autor	Preciado, Beatriz
Año	2014
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Ensayo desde un cuerpo experimental que interroga desde una perspectiva diferentes y radical los conceptos de la sexualidad aparentemente inestables que dejan paso a un nuevo orden social y político con consecuencias aún desconocidas. Paul B. Preciado desde la autoexploración del <i>cuerpo trans</i> inicia una zona investigativa frente a las nociones de género y un recorrido historiográfico desde la farmacología heterosexual, relatando su biografía desde un cuerpo drogado con testosterona inyectable, con el fin de alterar la naturaleza corpórea y como punto de partida de este ensayo crítico post-feminista.

Número de fuente	13
Nombre de documento	Cuerpos desobedientes, travestismo e identidad de género
Autor	Fernandez, Josefina
Año	2014
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	La autora realiza y transcribe múltiples entrevistas y estudios de campo que le permiten reconstruir la experiencia histórica de las travestis en latinoamericana en los contextos de la familia, la prostitución, el espacio público, la actividad política y el cuerpo travesti, buscando así, abrir nuevas discusiones desde el travestismo como cuerpos desobedientes hacia discursos históricos opresores que regulan la vida y la sociedad actual.

Número de fuente	14
Nombre de documento	Bandera Hueca: Historia del movimiento homosexual de Chile.
Autor	Robles, Victor Hugo
Año	2008
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	El libro relata las vivencias y reflexiones autobiográficas como disidente y homosexual en los tiempos posteriores al golpe de estado, revelando historias que describen torturas, injusticias, violaciones a los derechos humanos y matanzas que ocurrían de forma reiterada a los homosexuales en Chile, y de cómo estas personas, en su mayoría artistas, homosexuales, travestis, transexuales y prostitutas, esencialmente de clase pobre, debieron permanecer en el underground, la noche y los márgenes de la ciudad, para conservar su vida y además activar la subversión del cuerpo como lucha política.

Número de fuente	15
Nombre de documento	Cuerpos desobedientes, travestismo e identidad de género
Autor	Fernandez, Josefina
Año	2014
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Los ensayos surgen a partir de aparatos teóricos cercanos al marxismo, políticas feministas, post-estructuralistas y queer, mediante los cuales interrogan las nociones de propiedad, violencia, utopía, industria, trabajo, soberanía que se pensaba que estaban resueltas y definidas, volcándolos hacia un discurso crítico sobre la pornografía como régimen totalitario de la clasificación y utilización de los cuerpos.

Número de fuente	16
Nombre de documento	Pecar como Dios manda, Historia sexual de los chilenos
Autor	Collyer, Jaime
Año	2010
Fuente consultada	Biblioteca de Santiago, RM Santiago, Chile
Abstract	Investigación se plantea como recorrido histórico de la historia de la sexualidad en Chile, documentando las prácticas y nociones en torno al sexo de los pueblos originarios del país. Esto como contrapunto a los sujetos del sexo que se instalan de forma violenta y sangrienta por los colonizadores, principalmente españoles, a través de técnicas del poder de la ley, el castigo y algo desconocido para ese entonces, la iglesia.

Número de fuente	17
Nombre de documento	Diseño de la periferia, Debates y experiencias.
Autor	Bonsiepe, Gui
Año	1985
Fuente consultada	Biblioteca Fau, Universidad de Chile.
Abstract	Publicación del diseñador Gui Bonsiepe que teoriza los flujos del diseño mundial en una relación binaria dominante. La centralidad se conformaría de las potencias mundiales, y el tercer mundo figuraría como la periferia encargada de brindar sus materias primas por el desarrollo de las primeras. Esto lo representa a través de un enfoque conceptual desde el área particular del diseño industrial.

Número de fuente	18
Nombre de documento	Resistencia Gráfica Dictadura en Chile: APJ-Taller Sol.
Autor	Cristi, Nicole, Manzi, Javiera
Año	2016
Fuente consultada	Biblioteca Fau, Universidad de Chile.
Abstract	La publicación del Taller Sol concluye el periodo de la gráfica política chilena que ha sido denominado por la historiografía local como del «ocultamiento del trazo». Indagando a en esa zona hasta ahora inexplorada entre la «época de oro» del afiche político durante la Unidad Popular y el afiche producido después del golpe de Estado de 1973 en el exilio. Construyendo un mapeo al detalle de los principales flujos gráficos contraculturales.

3. Fuentes Terciarias

Número de fuente	19
Nombre de documento	Revolucionarios cibernéticos: Tecnología y política en el Chile de Salvador Allende (Capítulo 4)
Autor	Medina, Eden.
Año	2013
Fuente consultada	Colección Personal
Abstract	Capítulo que abarca el proyecto inconcluso de la Unidad Popular bajo el nombre de SYNCO. Este artefacto tecnológico proveía como un complemento radical e innovador para la productividad social, laboral y económica de Chile. Dentro de este capítulo se problematiza la cuestión de género respecto al diseño de este artefacto, en vista de una visualidad y funcionalidad segregante.

Número de fuente	20
Nombre del sitio web	Un vistazo al under homosexual chileno por Jorge Matta
Autor	MarcialMarcials (editor)
Año	2016
Fuente consultada	http://closetcloset.cl/2016/02/23/un-vistazo-al-underground-homosexual-chileno-de-jorge-matta/
Abstract	Muestra fotográfica digital de la escena underground y fiestas disidentes que exploran distintas estéticas, performances y música cercanos a nociones activistas, <i>queers</i> y travestis. La gran parte de las fotografías fueron tomadas en el Club Nocturno Morgana y la sala Cine Arte Alameda, que comprenden lugares comunes para estos grupos disidentes y zonas de desbordes para los conflictos de clase y sexo.

Número de fuente	21
Nombre del film	Documental “El Che de los Gays”
Autor	Álvarez, Arturo
Año	2008
Fuente consultada	Canal de Drunk Sincerity (Usuario Vimeo) https://vimeo.com/6440073
Abstract	Proyecto audiovisual de carácter autogestionado de un grupo de alumnos de la Universidad Arcis sobre la vida y obra del periodista y activista Víctor Hugo Robles, más conocido como “El Ché de los Gays”. El mediometraje nos abre la biografía del activista desde su niñez, nacido en un sector popular de la capital la Población “El Cortijo”, el Ché nos relata lo que significó vivir como un maricón en los márgenes de la ciudad y la pobreza. Así también, sus desplazamientos cuando inicia un ámbito activista en el MOVILH (histórico)

Número de fuente	22
Nombre de film	Pedro Lemebel: Corazón en Fuga
Autor	Quense, Verónica (Directora)
Año	2008
Fuente consultada	Canal veronica quense (Usuario Youtube) https://www.youtube.com/channel/UCgN809Pea8KiuhrUhg-_BQ
Abstract	Largometraje documental en manos de la directora Verónica Quense que narra la historia de Pedro Lemebel, contada y protagonizada por el mismo, en diversos episodios de su vida adulta como disidente sexual, miembro del Partido Comunista, activista y escritor. El barrido visual biográfico nos acerca al contexto popular y pobre que el escritor vivió, y de como esto lo traduce como un discurso político y la esencia de su activismo.

Número de fuente	23
Nombre del film	Naomi Campbel
Autor	Videla, Nicolás, Donoso, Camila José
Año	2013
Fuente consultada	Colección personal
Abstract	Yermen es una transexual que vive en la emblemática población La Victoria y trabaja como tarotista de call center, en busca de una transformación de su cuerpo biológico, debido a su precaria situación económica, decide probar suerte en un programa de televisión sobre cirugías plásticas, en donde se cruzará con una enigmática inmigrante mujer que desea operarse para ser igual a Naomi Campbell. La película nos envuelve de imágenes y figuras producidas desde la marginalidad de Santiago de Chile, conociendo el imaginario de lo sagrado, lo campesino, adornos florales, telas y cortinajes de bajo presupuesto de la población.

