

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Personal e intransferible. Aportes gráficos de mujeres artistas limeñas para la construcción de una historia del arte equitativa.

TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE CON MENCIÓN EN GRABADO QUE PRESENTA EL BACHILLER:

AUTOR

Mc Lauchlan Galdo, Kim Alexandra

ASESOR

Montoro Rodríguez, Debrah Inés

2020

Resumen.

La siguiente investigación artística tiene como objetivo mostrar la manera en que resignificando el sentido de la carpeta de grabados como dispositivo que visibiliza la producción de las mujeres artistas, se subvierten las políticas de representación del circuito artístico limeño. Lo anterior justifica la elección del medio –grabado– como la disciplina idónea para lograr el objetivo.

El primer capítulo hace un recuento histórico de las políticas de representación en relación a la visibilización y legitimación de las mujeres y el grabado en el discurso oficial del arte. El siguiente capítulo investiga las cualidades formales del grabado tradicional y sus contenedores –de almacenamiento, producción y difusión– y resignifica la figura del editor gráfico como agente para explicar la forma en que estos elementos convierten al grabado en una herramienta de visibilización potencialmente ilimitada. El tercer capítulo presenta la propuesta de trabajo del proyecto. Esta consiste en la selección de un grupo heterogéneo de mujeres artistas locales mediante la sistematización de sus carreras artísticas para producir una carpeta de grabados que será circulada en el medio local, así como una serie de estrategias de mediación para socializarla con el público. La difusión del proyecto responde a la necesidad de visibilizar a las mujeres, así como también evidenciar el marco dentro del cual se da la problemática. La carpeta es el dispositivo perfecto para alcanzar este fin ya que permite la articulación de un conjunto de imágenes correspondientes a distintas realidades. Estas imágenes a su vez, se vuelven discurso, mientras que la carpeta trasciende la categoría de contenedor para convertirse en imagen. Finalmente, la carpeta hace posible la circulación y adquisición de la obra de manera simultánea lo que magnifica su potencial.

Este proyecto ha sido verdaderamente colaborativo y como tal, fue posible gracias al apoyo de todas las personas que me brindaron ayuda, un poco de su tiempo y me escucharon en mis momentos de crisis. Quisiera agradecer especialmente a Cristina, Genietta, Jimena, Macarena, Maricel, Sylvia, Thamia, Teresa y Wynnie por su participación y la confianza, y a Debrah, mi asesora, por creer en el proyecto y ayudarme a darle forma. Nada de esto hubiera sido posible sin ellas.



INDICE

Resumen.	1
Introducción.	5
I. La inequidad de las políticas de representación.	9
1.1 El plano histórico de las políticas de representación.	14
1.1.1 La estructura subyacente que desfavorece a las mujeres artistas.	15
1.1.2 El grabado asumido como “arte menor”.	19
1.2 El circuito artístico limeño.	24
1.2.1 Las artistas en el medio local.	25
1.2.2 Las grabadoras en la esfera artística de Lima y Arequipa.	26
1.2.3 La difusión del grabado en el ámbito local.	30
II. El grabado tradicional y aquello que lo contiene.	34
2.1 La carpeta de grabado como dispositivo político.	35
2.2 Los talleres como espacio de creación colaborativa.	40
2.2.1 La relación artista-editor tradicional.	41
2.2.2 Nuevas visiones: proactividad y agencia del editor.	43
III. Personal e intransferible. Aportes gráficos de artistas mujeres limeñas para la construcción de una historia del arte equitativa.	47
3.1 Investigación orientada a la construcción del discurso.	49
3.2 Estrategia metodológica.	52
3.2.1 Planificación.	52
3.2.2 Mi propuesta como editora gráfica.	54
3.2.3 Edición.	69
3.3 Meta-edición.	71
3.4 Vida social de la impresión.	72
3.4.1 Hallazgos: 81 Exposición Anual de Arte y Diseño.	75
3.4.2 Proyecciones.	77
Conclusiones.	79
Bibliografía.	84
Apéndices.	88

Lista de figuras.

Figura 1 – María Luy. Retrato de una joven dama. (1979).....	10
Figura 2 – Charo Noriega. Conejillo de indias. (1979).....	11
Figura 3 – Mariela Zevallos. Glorieta. (1979).....	12
Figura 4 – Juan Rodríguez Samanez. An angel opens the prison door and frees the apostles.(ca. 1630).....	21
Figura 5– Philip Galle. The Angel opens the prison door and frees the Apostles (Acts 5). (1575) .	22
Figura 6 – Guerrilla Girls. Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum? (1989)	28
Figura 7 – Mariela Zevallos. ¡Bajan en el Museo de Arte Moderno! (1980).....	39



Introducción.

“Recuerdo a una profesora de antropología sosteniendo un pedazo de hueso con 28 incisiones talladas cuando era estudiante en Cambridge. ‘Esto a menudo es considerado el primer intento de calendario del hombre’, explicó. Hizo una pausa mientras obedientemente lo escribíamos. ‘Mi pregunta para usted es esta: ¿qué hombre necesita marcar 28 días? Sugeriría que este es el primer intento de calendario de la mujer’. [...] Me detuve para cuestionar casi todo lo que me habían enseñado sobre el pasado. ¿Con qué frecuencia [hemos] pasado por alto las contribuciones de las mujeres?’¹” – Sandy Toksvig

Resulta moralmente inadecuado e intelectualmente antiético que la historia del arte haya sido escrita en su mayoría a través de la mirada del hombre, –tanto de los artistas creadores de obras, como de los historiadores que escribieron sobre ellos y fueron en su mayoría hombres también–. Lo anterior implica la discriminación de la mitad de la población. Históricamente el arte ha sido un espacio dominado por hombres –producido por hombres y para hombres– donde las mujeres han estado siempre relegadas a ser un objeto de admiración y estudio. Cómo señalan las *Guerrilla Girls* en 1989 en la obra gráfica *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (Ver figura 6): mientras que el 85% de los desnudos de la colección de Museo Metropolitano de Nueva York presentan cuerpos femeninos, solo el 5% de artistas representados en la misma institución son mujeres.

Aún habiendo logrado cierto nivel de fama o reconocimiento durante su carrera, la mujer ha sido históricamente relegada a un segundo plano en cuanto al relato oficial de la historia del arte, y sigue siendo invisibilizada hasta actualidad. En ese sentido, es necesario replantear cómo hacemos y consumimos arte, y también la manera como se hace registro del mismo.

Es la naturaleza del grabado ofrecer la posibilidad de reproducción, es decir, la serialización de la imagen. Esta multiplicidad de la obra, por su parte, permite una mayor movilización –en cierta forma democratizante– que permite llegar a un público mayor. Las carpetas de grabados tienen el potencial de ser obras de arte en sí mismas, y contienen el potencial de la construcción de una imagen conceptual al *contener* otras obras de forma espacio-temporalmente.

Las características que definen al grabado –la serialización, multiplicidad, su carácter móvil– lo convierten en un medio ideal para la creación de obras que tengan un cometido más allá de la excelencia técnica o la estética. En ese sentido, el grabado puede ser utilizado como herramienta para

¹ Texto original: “When I was a student at Cambridge I remember an anthropology professor holding up a piece of a bone with 28 incisions carved in it. ‘This is often considered to be man’s first attempt at a calendar’ she explained. She paused as we dutifully wrote this down. ‘My question to you is this: what man needs to mark 28 days? I would suggest to you that this is woman’s first attempt at a calendar.’ [...] I stopped to question almost everything I had ever been taught about the past. How often had [we] overlooked women’s contributions?” Traducción de la autora.

empezar a deconstruir ciertos paradigmas y así empezar a construir nuevas formas de entender el mundo.

Tomando en cuenta estas consideraciones, se planteó la siguiente pregunta problema; ¿De qué manera una carpeta de grabados funciona como agente visibilizador de la producción de las mujeres artistas y subvierte las políticas de representación en el circuito artístico limeño?

Personal e intransferible es un proyecto que expone las dinámicas del circuito artístico de Lima a partir de la sistematización de datos históricos y de la actualidad. Esta tesis presenta como tema central la invisibilización de los aportes de las mujeres artistas en la historia del arte, como parte de una estructura más amplia que se ve determinada por el sesgo basado en el género –sexismo–.

La siguiente investigación tiene como objetivo encontrar las estrategias que permiten subvertir las políticas de representación del circuito artístico limeño resignificando el sentido de la carpeta de grabados como dispositivo que visibiliza la producción de las mujeres artistas. Lo anterior conduce a que la carpeta sea entendida como crítica, en lugar de significante de status. Para esto es necesario primero levantar información –en texto e imagen– que dé cuenta de una línea de tiempo de los distintos estadios de las carreras artísticas de las mujeres limeñas. Se resignifica la figura del editor gráfico y se plantea la posibilidad de que un mismo personaje sea artista y editor simultáneamente. También se requiere una metodología de trabajo que sistematiza el procedimiento que se llevará a cabo con cada una de las participantes, y finalmente la movilización y exhibición de la carpeta de grabados. La naturaleza de la propuesta artística de *work in progress* –que además incluye un elemento participativo, que arroja nueva información cada vez que es montada– refiere a un corpus de trabajo mayor, y que excede el presente documento.

En esta investigación se identificaron tres ejes problemas –producción, circulación y recepción– que atraviesan la problemática en distintos niveles, dependiendo del momento histórico que se estudie. Por ejemplo, la dificultad para producir que tuvieron las mujeres en siglos anteriores, es un obstáculo mucho más relevante para su desarrollo como artistas. Este obstáculo, además, es de tan grandes dimensiones, que les imposibilitaba siquiera empezar a pensar en las dificultades que las etapas posteriores –circulación y recepción– podrían causarles. Si a una mujer no se le dejaba pintar porque ni siquiera se le ha enseñado a hacerlo, difícilmente será una preocupación para ella la recepción que podría tener su producción, o que no se le permita exhibirla de la misma manera que lo hacen los hombres. Y para las que sí logren superar ese primer obstáculo, ese triunfo sería tan trascendental que se conformarían con haber superado la primera etapa. Superar los obstáculos de las otras dos etapas era tan lejano a su realidad que difícilmente lo intentarían. Incluso hay quienes fueron

conscientes de esta situación, y optaron por ser pragmáticas y hacer pasar su trabajo por el de un hombre –firmando con un seudónimo– como jugada estratégica. En contraste, en la actualidad el problema de la producción está mayormente solucionado, pero nos topamos con que la recepción –tanto del público general, como del público especializado y otros agentes– y las escasas oportunidades de circulación son las que dificultan el progreso de las carreras de las mujeres artistas.

La tesis se divide en tres capítulos que exploran las estrategias aplicadas en relación al marco histórico y teórico de la problemática. El Capítulo 1 contextualiza a nivel histórico la problemática del presente documento, aborda el concepto de políticas de representación a través de ciertos momentos históricos. Se explica que son las políticas de representación y cómo estas determinan la esfera artística. Es decir, como afectan tanto las trayectorias de las mujeres artistas, como de los y las grabadoras al mismo tiempo que establece jerarquías. Podría parecer que el Capítulo 1 titulado *La inequidad de las políticas de representación* es largo en comparación a los capítulos que abordan el potencial de la carpeta de forma más explícita sin embargo esta elección no es gratuita pues este documento académico también busca evidenciar las dificultades que han experimentado estas mujeres así como también los falsos inicios que han tenido las diversas propuestas de los grabadores locales por establecer algún tipo de marco institucional que lo avale. Dicha información es la que ha informado el presente proyecto, y sin ella se caería su postura feminista, pues no sería posible deconstruir y criticar las estructuras preexistentes sin conocerlas.

En el Capítulo 2 se plantean las bases técnicas sobre las cuales se construye el proyecto en relación a la disciplina del grabado. Se desarrolla una línea de tiempo que da cuenta de la evolución de los álbumes de estampas del siglo XIX, hasta la década de 1980, cuando la carpeta de grabado adquiere connotaciones políticas. Se consideran los talleres de producción del grabado contenedores –análogos a la manera como el objeto carpeta contiene las estampas– y se describen las dinámicas que operan dentro de los mismos que permiten la creación colaborativa de grabados. En ese sentido, se ahonda en la relación artista-editor, y se propone un nuevo modelo de la misma, en la que el editor reconoce su agencia y propone proyectos, en lugar de ser un actor pasivo.

El Capítulo 3 corresponde a la propuesta artística del proyecto. Presenta las bases teóricas –de la historia del arte feminista– sobre las cuales se empieza a articular el proyecto. Se conecta con lo explicado al final del capítulo 2, en relación a la agencia del editor, y la posibilidad del mismo de ser considerado artista. Luego sigue la estrategia metodológica donde se detalla de mi propuesta como editora, se desarrolla el concepto de meta-edición el cual implica la creación de ediciones compuestas por distintos elementos –esto se opone al supuesto base de la edición como la reproducción fidedigna

de una sola imagen— que se articulan mediante un discurso, y finalmente los hallazgos y proyecciones en relación a la experiencia de exposición en la 81 Exposición Anual de Arte y Diseño.



I. La inequidad de las políticas de representación.

“De hecho, las mujeres han producido gran arte desde que los artistas primero pusieron el carboncillo a la piedra o el aceite al lienzo, y hay mucho trabajo importante –antiguo y nuevo– de mujeres. Los curadores y los coleccionistas solo necesitan ajustar sus lentes y darle el debido reconocimiento a ese trabajo²” – Mary Gabriel

La representación política es el acto de *hacer presente* a un ciudadano al momento de formular las políticas públicas, mientras que las políticas de representación son aquellas que determinan lo que es representado (Dovi 2006). En cierta medida, ser representado, significa ser tomado en cuenta o no, lo que se traduce en que alguien sea o no un sujeto contable. Entonces, las políticas de representación son determinantes para el valor de uno como ciudadano ante los ojos de las autoridades, pues lo que es representado eventualmente se convierte en el material sobre el cual se construye la memoria colectiva. Y el que no, es olvidado.

Los tres ejes de esta investigación son producción, circulación y recepción. Están presentes en este capítulo, aunque se hace énfasis en los dos primeros, ya que tienen mayor relevancia a nivel histórico. En el eje de producción se aborda cómo se ha representado a la mujer, y cómo se asume su representación, y los subtextos que genera: su debilidad, pasividad, fragilidad entre otros. En cambio, la recepción es el punto de contención crítico, en la actualidad, ya que esta –especialmente cuando se habla de la recepción de los agentes del arte– determina el acceso a la circulación, y en ese sentido puede o no bloquear la carrera de las mujeres artistas, especialmente si se tiene en cuenta que en su mayoría, los medios representan a la mujer como objeto, no sujeto creador.

Las prácticas culturales son entendidas como prácticas de representación. No solo se producen objetos considerados hermosos, sino se producen significados y además la posición desde la cual dichos significados deben ser consumidos. Según Roland Barthes la misma palabra *representación* indica que no se trata de un simple reflejo de su fuente, sino que esta información es reformada, de manera que puede codificar prácticas sociales que no son evidentes a simple vista, pero que condicionan nuestra existencia (citado en Pollock 2015: 29). En ese sentido la invisibilización de la mujer trasciende su imagen –representación– y adquiere relevancia política. Esta laguna de invisibilización de las mujeres es un hecho político que puede ser mapeado desde el arte.

Tanto en el mundo del arte, como a nivel editorial, la mujer ha sido asumida como un adorno. Además, esta representación ornamental se vuelve determinante para la construcción de la identidad

² Texto original: “Indeed, women have made great art since artists first put charcoal to stone or oil to canvas, and there is plenty of important work, old and new, by women. Curators and collectors just need to adjust their lenses and give that work its full due.” Traducción de la autora.

femenina, generando así, un círculo vicioso. Como explica Linda Nochlin en el ensayo *Mujeres, arte y poder*; se genera un subtexto que se esconde detrás de la mayoría de las imágenes de mujeres y que las mantiene subyugadas ante la figura masculina:

Las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular, algunos artistas más que otros, sobre el poder y la superioridad de los hombres sobre las mujeres, unos prejuicios que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra [...]. Se trata de prejuicios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer; de su disponibilidad sexual; su papel como esposa y madre; su íntima relación con la naturaleza; su incapacidad para participar activamente en la vida política. (citado en Mayayo 2003: 139)



Figura 1 – María Luy. *Retrato de una joven dama*. (1979)³

Las imágenes contemporáneas de mujeres, reproducen estas nociones que son interiorizadas y compartidas por la mayor parte de la población. La mujer ha sido reducida a objeto en su máxima expresión cuando nos damos cuenta que la categoría de desnudo hace referencia implícita al desnudo femenino hasta el día de hoy. Lynda Nead comenta el libro de Kenneth Clark, *El desnudo*, señalando que, si bien Clark se refiere al desnudo como categoría general, este asume un desnudo femenino y un espectador masculino. En el momento que se abandona el adjetivo que indica el género; es decir, cuando el desnudo femenino se vuelve simplemente el desnudo, “se instala plenamente la identidad masculina del artista y connaisseur, creador y consumidor del cuerpo femenino” (Nead 1998: 29-30).

³ Serigrafía sobre papel. Fuente: [<https://books.openedition.org/ifea/docannexe/image/4727/img-5.jpg>] Consulta: 15 de enero de 2020.

Así como no se habla de los artistas hombres, porque estos ya se han vuelto la categoría básica por defecto, ha sucedido un fenómeno paralelo, que vuelve el desnudo femenino la categoría genérica de desnudo. Que este haya sido designado simplemente el desnudo es una norma cultural. Aunque claro está, las implicancias jerárquicas de ambos fenómenos son radicalmente distintas.

La lógica de la mujer entendida como objeto, abordada previamente en un contexto global, se manifiesta en las publicaciones impresas de diferentes alcances a nivel local. En Lima, surge durante el siglo XIX el formato de la mujer como ornamento editorial, y nace una sección donde se retratan mujeres locales. En la Revista América Ilustrada esta se titula “Álbum femenino” y se ven retratadas “elegantes damas sin nombre”. Similarmente, aparece “Un ramillete de limeñas” en El Perú Ilustrado, donde se refiere a las retratadas como un “manojito de delicadas rosas, nacidas al calor del sol de la hermosa Lima, suelo privilegiado por la Naturaleza, es uno de los timbres de nuestro orgullo: las limeñas son las mujeres más espirituales y bellas del continente sudamericano” (Leonardini 2003: 33). Queda claro, que durante el siglo XIX la mujer es vista como una ilustración que acompaña; visualmente agradable, pero sin contenido que aportar.



Figura 2 – Charo Noriega. *Conejillo de indias*. (1979)⁴

Puede que no sorprenda esa concepción vacua de la mujer por tratarse del siglo XIX, pero a finales del siglo XX encontramos artículos como “Las chicas plásticas” de Jorge Villacorta que esta infestado de comentarios y apreciaciones que jamás serían dirigidas a hombres. A nadie se le ocurriría

⁴ Serigrafía sobre papel. Fuente: [<https://books.openedition.org/ifea/docannexe/image/4727/img-3.jpg>] Consulta: 9 de septiembre de 2020.

referirse a ellos como los “chicos plásticos”, ni preguntarles sobre su situación familiar, la división de labores domésticas en casa o si piensan o no tener hijos. Ciertamente el artículo deja entrever que a pesar de lo que se intente comunicar, el grupo de mujeres artistas que está abriéndose camino no es tomado en serio totalmente pues los temas tratados se limitan al espacio doméstico en lugar de enfocarse en su producción (Ver Apéndice A). Es prácticamente imposible para las mujeres artistas deslindarse del lastre de las obligaciones domésticas, pues estos temas suelen atravesar la interpretación de su obra.



Figura 3 – Mariela Zevallos. *Glorieta*. (1979)⁵

Los comentarios de los críticos y curadores del circuito son un indicador de la manera como la sociedad ve a las mujeres artistas. La retórica de Villacorta no está aislada de la del resto de agentes del arte, por lo que seguimos encontrando este tipo de sesgos velados detrás de discursos académicos en pleno siglo XXI. Gustavo Buntinx –historiador y agente del arte local– crea un discurso de las artistas e interpreta su obra de manera superflua mediante la cosificación. Siendo 2005, su planteamiento de la mujer ya no es un adorno, pero se le atribuye un discurso que aborda rasgos eróticos que ni siquiera se ven reflejados en las imágenes a las que se hace referencia (Ver figuras 1, 2 y 3). Al abordar *La carpeta de transición* marca la diferencia entre la producción de hombres y mujeres. Se refiere a la obra de los anteriores de manera individual para luego hacer la siguiente

⁵ Serigrafía sobre papel. Fuente: [<https://books.openedition.org/ifea/docannexe/image/4727/img-4.jpg>] Consulta: 9 de septiembre de 2020.

afirmación: “las tres intervenciones femeninas, por otro lado, prefieren cifrar su comentario social mediante erotismos diversamente codificados” (Buntinx 2005: 64).

Si bien esta tesis no se enuncia desde la curaduría, me parece importante señalar los casos anteriormente expuestos, ya que desde las posiciones desde las que se enuncian los curadores, se puede inferir la influencia que pueden tener en la recepción e interpretación del público general. Son relevantes en tanto dan un reflejo de las actitudes de la sociedad hacia las obras de las mujeres. Esta investigación se enfoca en repensar la figura del editor como agente que aborda la representación de la mujer en torno a su visibilización como artista. Estas declaraciones permiten dilucidar las actitudes hacia las mujeres en tanto sujetos creadores, por parte de el sector erudito y especializado que consume su producción.

Además de la imagen objetual percibida de la mujer, en tanto representación, está su representación como sujeto en la escena artística. En 2016 Miguel López escribe sobre las *políticas de representación*; que reflejan “una tradición patriarcal que cimienta el accionar de las instituciones, modela los discursos jurídicos, define los límites del espacio público y se inscribe en el lenguaje” (2016: 197). La intención de López es explicar que la aparente⁶ falta de aporte por parte de las mujeres artistas se debe a una falta de presencia de iniciativas curatoriales feministas, así como una serie de condiciones sistemáticas que al privilegiar al hombre las ponen en desventaja:

A ello contribuye que todavía haya una presencia mayoritaria de artistas hombres en las principales colecciones, exposiciones y libros –algo que es también un reflejo del mundo internacional del arte–. Que haya existido –y aún persista– ese desbalance no es mera casualidad, sino un efecto de las condiciones de desigualdad, en términos de oportunidades y reconocimiento, para el trabajo de las mujeres artistas en una esfera cultural que responde a un sistema patriarcal. En el caso del Perú, hablamos de una esfera cultural en la cual se reproducen las mismas prácticas de exclusión, discriminación y violencia simbólica presentes en la vida social: dificultades de inserción en el mercado laboral, diferencia en las remuneraciones económicas, prejuicios y estereotipos sobre sus capacidades, escasos beneficios por maternidad y embarazo, acoso sexual, entre otros. (López 2016: 198)

Es importante señalar que cuando López reclama la escasez de proyectos curatoriales desde el feminismo, no está pidiendo que desde los espacios alternativos se gestionen estas iniciativas –aunque son bienvenidas–, sino que está reclamando el vacío institucional y desde los espacios legitimados. Sigue siendo necesario llegar a los espacios –tangibles y simbólicos– de legitimación para darle mayor alcance a la propuesta. Existe una jerarquización de los actores, ideas y mensajes, y su aceptación es definida por los ideales conservadores limeños, por lo que no deben ser irrumpidos en demasía para lograrlo.

⁶ Se dice aparente por que la falta de registro o exclusión de las mujeres del relato oficial no significa que no hayan existido aportes. Esta falta nos dice más del medio en el que se desenvuelven que de ellas mismas, pues esta relacionado a la falta de receptividad en el medio.

Existe una jerarquización respecto a los productores de imágenes basada exclusivamente en el género. Lo anterior resulta en que la producción de los hombres –que suele presentar una visión reduccionista y estereotipada de la mujer– sea valorada por encima de la producción de las mujeres mismas. En la producción del hombre la mujer es categorizada como objeto, y cuando la mujer intenta resignificarse como sujeto, se la disminuye atacando su carácter y no su producción, lo que mantiene el *status quo* de superioridad del hombre. Los hechos que respaldan esto son la predominancia de desnudos femeninos, en el sesgo de precios en subastas –mercado secundario–, e incluso en la tasación de obras (Ver Apéndice F).

1.1 El plano histórico de las políticas de representación.

“*Los hombres son mejores en el arte que las mujeres. Solo mira la historia del arte*”⁷ – Betty Tompkins

Las dinámicas que operan dentro de la esfera del arte no se encuentran exentas de la estructura general que rige a nuestra sociedad. En ese sentido, los favoritismos, los contactos y las *argollas*⁸ son determinantes en las posibilidades de un artista de salir del taller e ingresar a los espacios del arte – es decir, los espacios de exhibición legitimados o alternativos–. Esto se suele traducir en que el éxito de un artista tenga menos relación con la calidad y contenido de su obra, de lo que el público cree. Además, más que la obra misma, la trayectoria e influencia –que han sido históricamente negadas a las mujeres– del artista se vuelven factores fundamentales a la hora de determinar el valor de su obra. Un ejemplo de este sesgo influyendo en la valoración cualitativa de una obra es *Portrait de Mademoiselle Charlotte du Val d’Ognes*, que fue descrita como “un cuadro perfecto, inolvidable”⁹ mientras fue atribuido a Jacques-Louis David. Al ser atribuido a su discípula Constance Marie Charpentier el discurso en torno a la obra cambió radicalmente. Ya no era una obra maestra, sino que “aunque el cuadro es muy atractivo como testimonio del periodo, tiene ciertos defectos en los que un pintor del calibre de David nunca hubiera incurrido” (Mayayo 2003: 38-39).

Durante siglos se ha excluido a las mujeres de los registros de la historia del arte de manera sistemática debido a factores vinculados a la limitación. Por ejemplo, una limitación directa a la visibilidad de la producción de mujeres artistas es la categoría despectiva de artesanía adjudicada al trabajo textil y lo que hoy se conoce como “artes decorativas”, negándoles la categoría de bellas artes.

⁷ Texto original: “Men are better at art than women. Just look at art history.” Traducción de la autora.

⁸ Jerga que refiere a grupos sociales que generan beneficios académicos, profesionales y laborales entre sus miembros. La base de esta relación puede ser la amistad, el parentesco, etc. Estos grupos manejan relaciones de poder respecto a la legitimación en diferentes áreas, que es determinada por motivos personales, más allá de aspectos vinculados a talento o capacidad (Montoro 2017: 179).

⁹ Comentario de André Maurois (citado en Mayayo 2003:39).

Una limitación previa a la producción está en el acceso a la educación para las mujeres, siendo más restringida aun a la formación artística. El hecho de no dejar ingresar a las mujeres al espacio de producción conlleva a que ellas no puedan representarse a sí mismas. No esta dentro de sus posibilidades siquiera empezar a hacer el ejercicio de pensar cómo les gustaría representarse. Esto condiciona el grado de tergiversación de la imagen femenina.

1.1.1 La estructura subyacente que desfavorece a las mujeres artistas.

“Ella [Angelica Kauffman] tiene un talento increíble y, para una mujer, realmente inmenso”¹⁰ –
Johann Wolfgang von Goethe

Resulta irónico que se le adjudique un origen femenino a una disciplina que fue históricamente considerada masculina, y negada a las mujeres, aunque se trate de un relato de la mitología occidental. Según Plinio el Viejo el primer artista de la historia fue una mujer –Kora de Sicyon– que trazó la silueta de su pareja sobre la pared. Sus sucesoras fueron generalmente ignoradas y excluidas del canon oficial hasta finales del siglo XX. A pesar de que un grupo reducido de mujeres artistas logró entrar al *mainstream* de la historia del arte, lo hicieron envueltas en el discurso de la excepción, aduciendo que poseían un talento inusual que les permitía superar las “limitaciones de su género” cuando en realidad se trataba de limitaciones sistemáticas impuestas por la sociedad en base a cómo eran percibidas (Gajewski 2015).

El talento de las mujeres artistas no pudo ser desarrollado libremente. Desde el renacimiento hasta el siglo XIX era fundamental para la formación artística el estudio y dibujo del desnudo. Recién a mediados del siglo XIX, algunas mujeres pudieron trabajar con modelos desnudos, aunque se trató de casos excepcionales. Las mujeres solo podían acceder a modelos femeninos, pues en el caso de los masculinos debían estar “parcialmente vestidos”. Esta carencia, mantuvo a la gran mayoría de artistas mujeres relegadas a géneros considerados menores, entre ellos, la naturaleza muerta, los paisajes y el retrato. Los géneros consagrados –la pintura mitológica o de historia– requerían un manejo avanzado de anatomía humana¹¹. Si bien desde el siglo XVII las mujeres empezaron a ser admitidas en las

¹⁰ Texto original: “She[Angelica Kauffman] has an incredible and, for a woman, really immense talent.” Traducción de la autora.

¹¹ A pesar de todas las limitaciones que se les impusieron a las mujeres artistas, Michaelina Wautier pinta un Bacanal en 1659 que pertenece al género consagrado de la pintura mitológica. El cuadro, que mide 270 x 354cm, incluye numerosas figuras parcialmente desnudas, demuestra su dominio sobre la anatomía humana e incluye una figura que se cree, podría ser un autorretrato.

academias, no tuvieron los mismos privilegios que los hombres, no podían dictar¹² ni competir por premios.

En el renacimiento se regresa en cierta medida al antiguo régimen, en el que solo los hombres eran considerados ciudadanos. Su miedo de que el arte pierda importancia y estatus al aceptar la libre participación de las mujeres, se escondió detrás una falsa preocupación por el carácter de las mismas. Además, hubo un incremento en las restricciones impuestas a las mujeres, pues en su mayoría solo las que tenían padres o hermanos artistas lograron desarrollarse en las artes. *Su* trabajo era realizado para *el taller*, por lo que fueron frecuentes las atribuciones erróneas en autoría, que recién se están rectificando. Finalmente, sin la emancipación –para la cual era necesario el aval de su padre– estas mujeres no podían vender sus obras, tener talleres propios y discípulos, e incluso comprar sus materiales, sino que dependían de terceros. En síntesis, la mujer fue limitada en términos de autoría e independencia.

Recién en la primavera de 1897, las mujeres son aceptadas libremente en L’Ecole des Beaux-Arts y pueden acceder a la educación *oficial*, aunque una vez adentro de la academia siguen existiendo limitaciones. Para ese momento la hegemonía de la academia se había perdido, pues el foco de creación artística se había desplazado a las vanguardias (Mayayo 2003: 44). En 1929 Lee Krasner fue expulsada de la National Academy of Design por colarse a un salón reservado para hombres, época que coincide con la segunda ola del feminismo en la que esa primera generación de artistas con educación superior tuvo una participación determinante. No es sino hasta la década de 1960 que las mujeres pueden acceder a la educación artística sin limitaciones.

Al día de hoy numerosas artistas perciben que la escena artística “pertenece a los hombres”. En el ámbito laboral, existe el denominado *techo de cristal*. Aunque las mujeres en occidente tengan un nivel de formación superior a la de sus congéneres hombres, y a pesar que obtienen mejores resultados en procesos de selección de concurrencia meritocrática libre, las mujeres siguen siendo sistemáticamente excluidas de los campos profesionales que funcionan mediante la cooptación¹³. Sin importar la profesión o el campo laboral, los puestos de bajo rango están feminizados mientras que los puestos superiores son masculinos (Mayayo 2003: 12-13). Esto se ve reflejado en la escena artística: Hans Hoffmann –el artista e instructor– comentó la obra de la artista Lee Krasner –

¹² Era necesaria la emancipación de las mujeres artistas para que pudieran ser admitida a su gremio de artistas local. Solo los miembros de los distintos gremios podían establecer sus propios talleres, y recibir discípulos. Judith Leister fue una de las primeras en lograrlo en 1635, al ser aceptada en el Gremio de San Lucas de Haarlem.

¹³Los sistemas de cooptación son entendidos como aquellos en los que quienes ya pertenecen a un grupo determinado son quienes eligen quienes son los nuevos miembros que formarán parte del grupo.

influyente pintora del movimiento del expresionismo abstracto a mediados del siglo XX– diciendo “esto es tan bueno que no sabrías que fue hecho por una mujer”¹⁴ a manera de cumplido. Este comentario es una síntoma del discurso de la excepción: “Tu trabajo es bueno, así que debemos separarte del resto de mujeres para justificarlo”.

Mayayo plantea que las mujeres padecen dificultades objetivas como el ya mencionado *techo de cristal* y otros mecanismos de discriminación, así como dificultades subjetivas que incluyen la inseguridad, incomodidad y falta de motivación debido a la manera como han sido criadas. Al enfrentarse a esferas de poder definidas exclusivamente en términos masculinos estas suelen inhibirse o sentir la tentación de dar un paso atrás ante espacios que se manejan bajo sistemas inciertos –en este caso el mercado artístico, los museos y grandes instituciones y sus exposiciones– aunque no se trate de un fenómeno exclusivo al mundo del arte. La artista Louise Bourgeois declara haber “sentido siempre un complejo de culpa a la hora de promocionar mi arte, tanto así que cada vez que iba a hacer una exposición me daba una especie de ataque” (citada en Mayayo 2003: 14). Esto las puede disuadir de seguir buscando oportunidades de exhibición al sentirse invasoras. Hoy en día sigue existiendo esta culpa, aunque también hay una mayor conciencia de la esfera a la que se quiere ingresar, lo cual resulta en una especie de resignación. No derrotista, sino más bien estratégica, considerando la elección del espacio en relación al discurso que quieren transmitir. Las artistas sopesan si su tiempo y esfuerzo serán recompensados. Es por esto que se dan casos en los que las mujeres artistas limitan su participación de manera estratégica al buscar la plataforma adecuada para su obra.

Lejos de exponer estas dificultades basadas en la discriminación, lo que hace el *mainstream* de la historia del arte es más bien invisibilizarlas. Al no hacer explícito el privilegio masculino en el arte, los historiadores del arte suelen perpetuar el problema. Sin embargo, hay algunos agentes que se deslindan del relato oficial y se abocan a investigaciones que exponen esta problemática al hacer una revisión de la forma cómo se ha construido la historia del arte que consumimos. Destaca la manera de abordar el problema de forma global de la historiadora del arte española Patricia Mayayo. De forma específica los siguientes agentes fijan su mirada en Latinoamérica, incluyendo al Perú: el curador e investigador peruano Miguel López, la historiadora del arte venezolano-británica Cecilia Fajardo-Hill y la curadora, historiadora del arte e investigadora argentina Andrea Giunta.

En la escena local, López visibiliza la disparidad de oportunidades de exposición mediante un recuento de las muestras realizadas en dos de los museos de arte activos actualmente en Lima –el

¹⁴ Texto original: “This is so good you wouldn’t know it was done by a woman.” (Gajewski 2015). Traducción de la autora.

MAC y el MALI— hasta la fecha de publicación de su artículo (2017) para poder representar de manera cuantitativa el efecto que tienen el sistema y sus condiciones sobre la visibilidad de las mujeres artistas en Lima. Si bien se podría atribuir los resultados (Ver Apéndice F y G) de estas cifras a un sesgo inconsciente, existen autores que se han dedicado a desmentir suposiciones como esta, haciendo estudios de caso exhaustivos que demuestran “una insuficiente investigación por parte del equipo de comisariado durante el proceso de selección de artistas” (Nualart 2019: 2). La autora señala que el planteamiento de temas androcéntricos está relacionado a la falta de perspectiva de género en las propuestas expositivas así como también, el incumplimiento de la aplicación del enfoque de género que tiene como objetivo lograr la representación equitativa. Lo anterior está directamente relacionado a lo que plantea López (Ver página 13), y es donde he decidido actuar desde la producción de *Personal e Intransferible*.

La visibilización de la mujer artista en la academia es problemática a nivel latinoamericano. Si de por sí se ha estudiado y escrito muy poco sobre la producción artística local; mucho menos, se ha trabajado la producción de las mujeres artistas, que suelen ser mencionadas de manera tangencial o en textos de menor alcance¹⁵, si es que acaso se escribe sobre ellas. La crítica de arte Marta Traba cumplió un papel fundamental en la construcción de la historia del arte Latinoamericano, sin embargo, limitó a las mujeres artistas a publicaciones de menor alcance en la academia: artículos en prensa, catálogos y folletos. La única excepción fue Amelia Peláez, a quien incluyó dentro de las grandes narrativas de sus libros, mientras que sus congéneres figuraban como pies de página en una historia dominada por hombres (Fajardo-Hill 2017: 22). El arte de las mujeres no está suficientemente presente en la academia.

A nivel curatorial resalta un esfuerzo por reconstruir una parte descuidada de la historia del arte Latinoamericano desde Norteamérica con el respaldo y apoyo de grandes instituciones: la exposición de 2017 *Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985*; curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill. “Las artistas cuyas obras están incluidas en *Radical Women* han realizado contribuciones extraordinarias al campo del arte contemporáneo, pero se ha prestado poca atención académica a la ubicación de su producción en sus contextos sociales, culturales y políticos”¹⁶ (Fajardo-Hill 2017: 17). Esto evidencia una problemática claramente identificada: Las mujeres no

¹⁵ Si bien se puede notar un incremento en el interés de Marta Traba por las mujeres artistas una vez concluida la década de 1950, este interés seguía siendo limitado. Figuras como Beatriz González y Feliza Bursztyn reciben su apoyo en Colombia, pero no son mencionadas en publicaciones con relevancia internacional.

¹⁶ Texto original: “The artists whose works are included in *Radical Women* have made extraordinary contributions to the field of contemporary art, but little scholarly attention has been devoted to situating their production within its social, cultural, and political contexts.” Traducción de la autora.

han sido tomadas lo suficientemente en serio como sujetos creadores, pues pese a producir, no se le ha dado la importancia debida a su obra.

Recientemente se está tomando conciencia de ello, incluso los altos funcionarios de grandes instituciones internacionales, están dispuestos a prestar sus instalaciones para la exposición de las obras, además de financiar las investigaciones que las sustentan. No obstante, dichos esfuerzos no se hacen efectivos a nivel local aún. Esfuerzos como este se sitúan firmemente en el feminismo de la cuarta ola¹⁷, ya que buscan salir de las narrativas occidentales a las que estamos acostumbrados. Mi intención es exponer la producción de un grupo de mujeres artistas en diferentes estadios de sus carreras, que además tengan antecedentes variados. He buscado armar un grupo diverso para romper con el relato único del hombre blanco de occidente al que estamos acostumbrados. Es mi respuesta al contexto en el que vivimos. Desde el grabado tengo la agencia para hacerlo.

1.1.2 El grabado asumido como “arte menor”.

“La enorme complejidad humana está representada únicamente en los personajes masculinos. Las mujeres no son protagonistas, son personajes secundarios que complican los conflictos del héroe masculino. Salvo Antígona o Juana de Arco, que son representaciones del pueblo enfrentándose al poder, no tienen entidad propia, y desde luego tampoco viven aventuras fabulosas ni protagonizan momentos épicos. Su razón de ser es el amor, y sus grandes virtudes, la paciencia y la capacidad de sacrificio” – Christina Rosenvinge

Los griegos consideraban que el arte no era un oficio digno pues involucra el uso de las manos, a diferencia de las artes liberales de corte intelectual. Sin embargo, con el paso del tiempo se pierde esa concepción del arte, llegando al punto de quiebre de base económica durante el renacimiento, donde nace el concepto de autoría. Es durante este periodo que los artistas empiezan a firmar sus obras, pues el origen de la misma se vuelve un factor fundamental al momento de valorarla, además de la obra en sí.

La relación jerárquica que existe hoy en día entre el grabado y el resto de disciplinas artísticas replica una larga tradición que ha considerado y mantenido al grabado en una categoría inferior desde el inicio. Si bien las primeras estampas conocidas datan del siglo VII en China y el siglo IX en Japón, no es sino hasta el siglo XV que surge y se hace visible el grabado en Europa. No es coincidencia que sea justamente en este momento que emerge la idea de autoría y que los artistas empezaran a firmar sus cuadros, ya que es ante el potencial múltiple del grabado que el objeto único cobra un valor

¹⁷ Se plantea la existencia de la cuarta ola del feminismo desde la segunda década del siglo XX. Esta se caracteriza por la creación de contenido audiovisual, la difusión en redes sociales y las marchas multitudinarias.

adicional por ser *original*. En este modelo económico, el trabajo del editor gráfico genera una plusvalía a la obra de arte que emula el modelo económico capitalista actual.

El grabado y la pintura han sido codependientes desde el inicio. La pintura como ejemplo de expresión individual y epistemología poética entró en vigencia en la Europa del siglo XV junto a grabados, prensas y papel. Había imágenes pintadas antes, por supuesto, pero se comportaron de manera diferente: un ícono de la virgen del siglo XII no era la expresión de un artista individual; Era un enlace en una cadena de réplicas que conducen al momento en que la madre de Dios se sentó para ser pintada por San Lucas.¹⁸ (Tallman 2017: 269)

El grabado suele tener dos finalidades, la de reproducir y la de crear. En un inicio, el grabado fue utilizado como medio para reproducir las grandes pinturas –principalmente motivos religiosos– de la época. Las estampas eran utilizadas como guía para la posterior realización de nuevas pinturas ya que estas debían cumplir con una serie de requisitos y formatos específicos, convirtiéndose así la *copia* en el principal insumo para la realización de los nuevos *originales*. Dentro de esta estructura, el grabado servía para diseminar la información, y democratizar la imagen ya que la multiplicidad permitía la movilización de las obras y el alcance a un público mucho más extenso.

Además de replicar la composición pictórica, el grabado la explicaba y contextualizaba, ya que las estampas solían incluir textos complementarios (Tallman 2017: 269-270). El grabado le da un valor agregado a la imagen que la pintura no le ofrece. Funciona como insumo –la *copia* sirve para crear un original–, como agente que contextualiza y como elemento democratizante. Si bien este modelo económico de comercio inició en Europa, se extendió hacia sus colonias. Es bajo este sistema que llegan al Perú estampas que reproducen los cuadros de pintores consagrados. Estas son exportadas a diversas colonias europeas. En Perú, durante la época Colonial diversas estampas sirvieron como modelo para la instrucción de los artistas locales, quienes debían seguir el modelo europeo y copiar estos iconos (Ver figuras 4 y 5). Aunque no llegara a alcanzar el mismo nivel de atención que la pintura, había un interés por el grabado, que lleva al Perú a convertirse en un centro abastecedor de grabados flamencos de temáticas religiosas para el resto de colonias americanas. Incluso existen relatos escritos que afirman que en Lima los grabadores peruanos realizaban copias de láminas flamencas para ser exportadas a México (Fernández 1995: 24). A pesar de lo anterior, la pintura retenía un valor económico superior.

¹⁸ Texto original: “printmaking and painting have been codependent since the beginning. Painting as the exemplar of individual expression and poetic epistemology came into being in fifteenth-century Europe alongside prints, presses and paper. There were painted images before, of course, but they behaved differently: a twelfth-century icon of the Virgin was not the expression of an individual artist; it was a link in a chain of replicas leading back to the moment when the mother of God sat down to be painted by St. Luke.” Traducción de la autora.

El grabado ha estado siempre al servicio de la pintura. En principio, para la reproducción y posterior democratización de las imágenes, y como herramienta de registro. Sin embargo, se han dado casos extremos donde el grabado se vuelve el soporte *literal* de la pintura, al no tener la posibilidad de ser. El primer caso conocido de una matriz de cobre llegada al Perú, es un grabado de Mateo Pérez de Alessio que el mismo trae de Italia, pero al caer en la cuenta que le era imposible reproducirla por falta de una prensa calcográfica, este decide pintar *La Virgen de la leche* al reverso de la plancha de cobre grabada. Recién en 1613 son producidas en su totalidad las primeras calcografías peruanas (Fernández 1995: 20).



Figura 4 – Juan Rodríguez Samanez. *An angel opens the prison door and frees the apostles*.(ca. 1630)¹⁹

En el siglo XIX surge un nuevo fenómeno, la *estampa original*: un grabado que no replica ninguna obra previa, sino que hace referencia solo a su objeto de estudio y a la estampa misma. Para el siglo XX el grabado como disciplina artística ha renunciado al poder que lo definía: la reproductibilidad mediante las ediciones limitadas, firmadas y numeradas. Pese a lo anterior, la pintura seguía siendo definida en relación a la réplica, y primaba la idea del *original*. Frente a esto, Tallman expone la posibilidad de tirajes masivos basándose en la producción industrial: obras accesibles que mantienen la cualidad de *original*. Esto surge en el siglo XX con el movimiento Fluxus y la aparición del libro arte. En paralelo, los talleres de producción de grabados de ediciones limitadas florecieron. Si bien esto significó que ambas disciplinas desviaron su atención de la examinación de sus propias condiciones y características internas, la relación desventajada entre la pintura y el grabado siguió siendo la misma de siempre. Esto se debe, entre otras razones, a que constantemente

¹⁹ Óleo sobre lienzo. Fuente: [<https://colonialart.org/artworks/3328b/@@images/863bb49f-17aa-4a52-b5b9-4577971dfab5.jpeg>] Consulta: 15 de enero de 2020.

estamos ejecutando un *triaje de atención*²⁰ a nivel neurológico, por lo que cualquier cosa que se nos presente —sea este un objeto, evento o incluso persona— si creemos que se repetirá, nos demandará menos atención de manera inmediata. Cualquier objeto que exista de forma múltiple se encuentra en desventaja (2017: 271-275).



Figura 5– Philip Galle. *The Angel opens the prison door and frees the Apostles (Acts 5)*. (1575)²¹

El grabado pasa por situaciones que atraviesan su identidad, la idea del pintor grabador y la aparición de la fotografía con la que se pierde la exclusividad de la reproducción mecánica. En el primer caso, “a partir de 1862 en Europa se intenta reivindicar la idea pintor-grabador o grabado de artista, al diferenciar las pruebas por medio de la firma manuscrita y numerar cada ejemplar; más estas señas originales pronto se emplean mercantilmente en grabados de tiradas uniformes para indicarle al público que es una obra de arte y no un objeto seriado” (Melot 1981: 114). Se puede ver todavía la percepción de la pintura como superior al grabado, pues no se reconoce al artista como grabador en sí, sino que depende del prefijo *pintor*. La pérdida de la exclusividad de la reproducción mecánica se da en el marco de los avances en las tecnologías fotográficas. Si bien la fotografía ya había puesto en tensión la posición de la pintura y el grabado al permitir la reproducción mecánica, el grabado había logrado retener una ventaja sobre la fotografía ya que esta no podía alcanzar los niveles de reproducción que permitía la litografía.

²⁰ No es posible prestarle toda nuestra atención a cada uno de los estímulos que nos rodea constantemente. Esto significa que continuamente los evaluamos y les asignamos un valor distinto que representa una fracción de la atención que se puede prestar en un momento dado.

²¹ Butil. Fuente: [<https://colonialart.org/artworks/3189a/@@images/bb7cb92f-87a8-4b5c-8bb0-81fb54ae7b59.jpeg>] Consulta: 15 de enero de 2020.

En el campo comercial también se puede observar como el grabado es categorizado como ‘arte menor’ a nivel nacional. Si bien el grabado cobra niveles moderados de popularidad en el Perú, este jamás llega a difundirse al mismo nivel que en Europa, lugar donde en el siglo XIX algunos artistas encontraban más fructífera la reproducción de sus obras en estampas, que la venta de originales. Incluso era común que marchantes compraran obras para convertirlas en grabados y poder comercializar sus estampas. En Lima, sin embargo, la elaboración y comercialización de grabados como obras de arte sucede en menor escala. En la ciudad se encontraban en funcionamiento numerosos talleres donde se practican la litografía y el grabado, pero solo como actividad complementaria a las labores comerciales del trabajo de imprenta (Leonardini 2003:20-23). Esto quiere decir que mientras que en Europa, el grabado es la actividad principal orientada a la venta de obras, en Lima funciona como la actividad complementaria al no generar suficientes ventas.

Otra evidencia de que el grabado se considera un arte menor se da en el campo de la educación artística local, y es la demora en obtener reconocimiento como especialidad. La disciplina del grabado se enseña por primera vez en el Perú, en 1913, en la Academia de Arte Nacional donde, además de disciplinas tradicionales como pintura, escultura, dibujo, música y arquitectura, se incluye la enseñanza de la técnica del grabado. Sin embargo, cuando se funda la Escuela de Bellas Artes de Lima (ENBA) en 1918, el grabado no se consideró una carrera a enseñar, sino que era solo un curso. En la década de 1920, mientras José Sabogal enseña en la ENBA, este impulsaba el grabado en madera a nivel nacional, lo cual lo lleva a su momento de mayor importancia de la mano del indigenismo. Entre 1932 y 1943, periodo en el cual Sabogal fue director de dicha institución, sigue sin reconocerse al grabado como una carrera artística. Recién en 1948 se consiguen las primeras prensas y se incluye la enseñanza de la calcografía y litografía, bajo la tutela de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, y no es hasta 1980 que se incorpora como especialidad. Mientras tanto en la década de 1960 empieza a funcionar el taller de grabado de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se desarrolla la litografía, calcografía y xilografía. No es sino hasta la década siguiente, cuando Víctor Femenías asume la dirección del taller que se considera a la serigrafía como una técnica artística también (Leonardini 2003: 43-44).

La demora para reconocer la autonomía del grabado no se limita solo al ámbito académico. A partir de la década de 1950, se puede apreciar en la producción local de grabados la influencia de diversas tendencias del arte. Sin embargo, como señala Leonardini, aun siendo el grabado precursor de los medios de comunicación tecnológicos, recién a partir de 1960 ocupa un lugar privilegiado en la creación artística. A pesar de llevar al espectador a situaciones inéditas gracias a su accesibilidad, su raigambre popular y comercial, el grabado no ha logrado ser considerado dentro de las *bellas artes*.

Esto se debe a que requiere un conjunto de habilidades específicas que son cuantificables, y que no pueden ser ignoradas en pos del concepto.

Además de tener mayor dificultad para llegar al público general, o quizás por eso mismo, el público local suele no valorar las estampas. Esto se debe en parte a que consideran que el soporte de papel, desmerece a la obra al compararla con el lienzo por su fragilidad y consistencia. Por otro lado, la idea de multicopia es vista como una característica negativa. Además la falta de color en el grabado, que en muchos casos es trabajado en blanco y negro no es de su agrado, pues buscan obras de carácter decorativo que combine con las paredes y muebles de su hogar (Leonardini 2003: 55). Cabe mencionar que el clima de Lima no es del todo adecuado para la conservación de grabados, los cuales, por los altos niveles de humedad de la ciudad, suelen deteriorarse más rápido, o ser invadidos por hongos. En cuanto al grabado como obra, las características que afectan su percepción respecto al valor y que ponen en debate su categoría de arte menor, están ligadas a la permanencia y a la originalidad. Estas dos variables afectan el costo de las obras basándose en el falso supuesto de que solo lo caro puede ser original, y por lo tanto se subyuga al grabado. El valor monetario –costo de producción y precio de venta– de una obra no determina su valor simbólico.

1.2 El circuito artístico limeño.

“La invisibilidad social de la experiencia de las mujeres no es un ‘fracaso de la comunicación humana’. Se trata de un sesgo tramado a nivel social que ha persistido mucho después de que la información acerca de la experiencia femenina esté disponible. No es un fracaso, es mala fe” –
Paula Bonet

Como sucede en el resto del mundo, en Lima también es difícil para las mujeres artistas encontrar oportunidades. Es mucho más difícil. Estas incluyen la participación en proyectos, la exhibición de su producción artística en espacios legitimados e incluso la venta de su obra. Como explica López; esta diferencia se debe a “formas históricas y sistemáticas de abuso” (2017: 195). Para el grabador peruano, la inserción en el mercado local también es bastante difícil. “La galería, intermediaria comercial entre el artista y el coleccionista, no se interesa por la obra creada en esta disciplina pues la considera poco comercial” (Leonardini 2003: 54). Solamente en los centros culturales –espacios no comerciales– se encuentra un verdadero interés por difundir la disciplina.

Lo anterior se debe a que en el Perú, las políticas de representación no existen más allá de los parámetros generales dentro de los cuales Miguel López logró definirlos: No hay parámetros establecidos, por lo que los distintos agentes del arte pueden operar de la manera que vean conveniente, sin tener que rendir cuentas a nadie ni mantener cierto estándar. Este proyecto, al fundamentar con datos objetivos y visibilizar la falta de presencia de las mujeres artistas en la escena

artística local, puede servir para rectificar el desbalance que se vive actualmente en el mundo del arte (Ver página 14). *Personal e intransferible* busca ser un primer paso para reparar la situación injusta que se vive en el mundo del arte. Las políticas de representación son la base para lograr la inclusión de las artistas en la historia del arte, ya que, sin una trayectoria visible y legitimada, sus aportes difícilmente trascenderán.

1.2.1 Las artistas en el medio local.

“El bloqueo del escritor solo puede ser del escritor, porque lo que ha bloqueado históricamente a las escritoras rara vez ha sido intangible” – Victor Parkas

En la escena artística de Lima, la participación de las mujeres es considerablemente menor que la de los hombres. Si bien hay algunas galerías donde las mujeres alcanzan la paridad, o incluso tienen una participación ligeramente mayor²², estas son la excepción a la regla. Tenemos una larga lista de espacios –galerías, museos, centros culturales, premios– con un historial de años de invisibilización de la mujer. Donde en muchos casos, su participación no alcanza ni el treinta por ciento. A inicios de 2020 creé una cuenta de Instagram (@_personaleintransferible) con el propósito de difundir en el medio la carpeta de grabados, así como también impulsar el trabajo de las mujeres artistas del Perú. Rápidamente ganó popularidad pues empecé a compartir los hallazgos de mi investigación, y a raíz de la cuarentena por la crisis sanitaria, se volvió una herramienta para seguir realizando encuestas y así seguir recogiendo data del público ya que tanto la exposición en el CCPUCP como las visitas guiadas fueron suspendidas. Estos hallazgos señalan algunos de los espacios más problemáticos dentro de los distintos rubros del circuito artístico: en la última subasta del MALI el promedio del valor de la obra de las mujeres fue casi la mitad del de los hombres, en 2019 solo cuatro de treinta y cinco finalistas fueron mujeres en el concurso de acuarela John Constable, en siete años solo una de veinticinco exposiciones individuales en el MALI fue de una mujer, entre otros. (Ver Apéndice F)

Si bien ya hemos demostrado que esta problemática existe y es reconocida por diversos agentes e instituciones (Ver página 17), hay quienes mantienen esta retórica excluyente. Un ejemplo se dio en la prensa impresa, con la revista COSAS que es antagonista para las plataformas y proyectos que buscan la visibilización del arte producido por mujeres. En su ejemplar ART 2019²³, se publica el artículo “Agentes del arte. Los artífices del buen impulso que atraviesa el arte peruano tras ser el invitado estelar en la feria ARCO de Madrid”, escrito por Vania Dale y acompañado de fotografías de Luna Sibadón. Este se limita a resaltar la participación de nueve hombres en el circuito artístico,

²² Algunas de estas galerías son: Galería Ginsberg, 80m² Livia Benavides y Galería del Paseo.

²³ Publicado anualmente el mes de abril dentro del marco de las ferias internacionales de arte en Lima.

y no incluye a ninguna mujer²⁴(COSAS 2019: 76-81). Esto desencadenó una convocatoria para la concentración de mujeres con el propósito de la toma de una foto grupal que diera cuenta de la gran cantidad de *Trabajadoras del arte* que operan en Lima. Dicha convocatoria pública fue difundida por correo electrónico y en redes sociales de manera anónima, pues las organizadoras buscaban evitar cualquier vínculo institucional que pudiera generarse entre la iniciativa y su labor profesional. Por esta misma razón, se realizó en una playa de Lima –lejos de cualquier espacio institucional– un viernes por la mañana, pues exigían que el trabajo de las mujeres fuera reconocido como tal.

La hostilidad que se ve reflejada en este artículo, no se limita al espacio impreso de exhibición, sino que trasciende al espacio físico, pues se percibe en gran parte de la escena artística local. Desde su apertura hasta el 2016 hubo veintiséis exposiciones en el MAC, sin embargo solo ocho²⁵ artistas participantes fueron mujeres, dos lo hicieron exposiciones bipersonales con un hombre y diecisiete fueron hombres. En el caso del MALI, desde su reapertura en 2010, hubo treinta exposiciones, de las cuales veinticinco fueron de hombres. Solo una mujer²⁶ tuvo una exposición individual y cuatro más participaron en bipersonales. Desde la publicación del ensayo de López hasta la fecha se han dado mejoras en cuanto a la inclusión y visibilización de las mujeres artistas en Lima, sin embargo estamos lejos aún de llegar a la equidad. No nos podemos limitar a seguir reclamando que las instituciones no nos den el merecido respeto y reconocimiento. Se puede hacer más. En ese sentido, propongo este proyecto hecho por y para mujeres, y que implica la creación de un espacio para la libre expresión y creación de las artistas participantes.

1.2.2 Las grabadoras en la esfera artística de Lima y Arequipa.

“Llevo toda la vida viendo mi propio reflejo a través de los ojos de un hombre. Llevo todo este tiempo intentando ser sujeto, queriendo narrarme. Llevo toda la vida intentando encajar en un sistema que no tiene en cuenta a las de mi género, en un sistema que, si te atreves a levantar la voz, despliega rápidamente mecanismos implacables que nos callan, nos desprestigian, nos mandan de vuelta a la seguridad de lo doméstico” – Paula Bonet

Históricamente, el grabado ha sido un espacio al cual el acceso ha estado muy limitado. Además de ser un medio altamente especializado que requiere de una larga formación y constante

²⁴ La versión digital de la revista, publicada en su página web incluye una breve reseña de dicho artículo que presenta una nueva selección que incluye a cuatro hombres más, y a Livia Benavides –galerista local– dejando un balance final de trece hombres y una mujer de un total de catorce agentes.

²⁵ Las artistas que expusieron su obra de manera individual en el MAC fueron Lika Mutal, Viviana Zargón, Patricia Bueno, Cristina Planas, Claudia Coca, Agatha Ruiz de la Prada, Gabriela Golder y Scarlett Hooff Graaflan.

²⁶ Milagros de la Torre fue la única mujer artista a la que el MALI le dio espacio de exposición en el periodo 2010 - 2016.

investigación, los grabadores han sido siempre muy recelosos con sus secretos (Minguez 2015). Peor aún, comúnmente se ha considerado al grabado un campo exclusivamente de hombres, ya que al ser físicamente demandante “no era para mujeres”. Esta falta de presencia por parte de las mujeres, se ve reflejada en los espacios físicos –como los concursos– así como los espacios de exhibición impresos –los libros–.

En cuanto a la circulación de obras, entre 1966 y el 2016 el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) organizó treinta y un ediciones del Salón Nacional de Grabado, donde se exhibieron algunas de las mejores obras producidas a nivel nacional, y además era elegido un artista como ganador. En total fueron premiados treinta y cinco artistas, de los cuales solo siete fueron mujeres²⁷. Sería difícil afirmar que estos resultados se deben exclusivamente al sesgo de los distintos jurados que podrían considerar que el premio no debía ir a alguna mujer artista, o la reducida cantidad de grabadoras que postularan al premio, ya que el grabado no era un campo receptivo a su labor. Mardilovich considera que “el grabado es un medio tradicionalmente afiliado a artistas masculinos por su proceso laborioso y agotador, en gran medida siguió siendo poco ejercido por las mujeres²⁸” (2016:211). En una sociedad tan machista como la limeña, queda claro que ambos son factores influyentes.

A nivel de publicaciones, en el año 1995 José Abel Fernández publica el libro *Grabadores en el Perú: bosquejo histórico 1574-1950 con una muestra de 130 xilografías*, en el cual se incluyen las biografías y obras de grabadores locales contemporáneos además de hacer un recuento de la historia del grabado en el país. El mismo autor admite: “Las presentes notas fueron escritas con el fraterno y ambicioso propósito de ver reunidos al mayor número de grabadores que en el Perú realizaron tan exigente y bella tarea artística, y a la vez dar testimonio de su obra. No ha sido nuestro afán hacer análisis estilísticos ni efectuar tampoco juicios de valor sobre lo convocado. Somos conscientes de haber cometido muchas omisiones, pero dado el carácter de este texto, creemos merecer la absolución de dicho pecado” (Fernández 1995: 9). Nos encontramos con un investigador que es consciente de la parcialidad de su investigación, pero que decide publicarla de igual manera, pues reconoce el valor de hacer de su investigación un tema de conocimiento público. Sin embargo, la omisión de mujeres grabadoras no es justificable. Para la fecha en que Fernández publica su libro, once mujeres ya fueron premiadas y treinta y un grabadoras recibieron menciones honrosas en el Salón Nacional de Grabado

²⁷ Las ganadoras del premio fueron; Susana Rosello (1973), Rosario Young (1977), Giovanna Weberhofer (1984), Cecilia Paredes (1986), Rosa Giron Vargas (1995), Rocio Rendon (1997) y Fiorella Parvina (2002).

²⁸Texto original: “[...] printmaking, a medium traditionally affiliated with male artists for its laborious and physically-straining process, to a great extent remained little exercised by women.” Traducción de la autora.

ICPNA (Ver Apéndice B). Esto indica que hubo mujeres grabadoras trabajando en el medio y que estaban bien posicionadas. Solo se encuentra una mujer artista –Julia Codesido– dentro de la selección de doce grabadores. Además de esto, a Codesido se le concede espacio para nueve obras dentro de la publicación, mientras que colectivamente sus compañeros reúnen 121. Esto quiere decir que se muestran en promedio 11 estampas por grabador, es decir, dos más que las que se le conceden a la mujer.

Otra publicación que da cuenta del mismo problema, es *El grabado en el Perú republicano (Diccionario histórico)* (2003) de la historiadora Nanda Leonardini, donde se incluye una sección denominada Diccionario Biográfico que incluye las bibliografías y reseñas de 444²⁹ grabadores. 185 de ellas corresponden a grabadores –peruanos y extranjeros– que residieron en el Perú durante el siglo XIX. Sorprendentemente, figura Aurora San Cristoval Palomino, la única mujer grabadora del periodo en el país. En cuanto al siglo XX, figuran 259 artistas, de los cuales 52 son mujeres (Ver Apéndice C). Si bien esa disparidad es de esperarse, especialmente hacia inicios del siglo, al revisar fechas con mayor detenimiento encontramos que incluso en la década de 1990, se sigue observando una gran diferencia en la proporción de hombres y mujeres que se dedican al oficio.

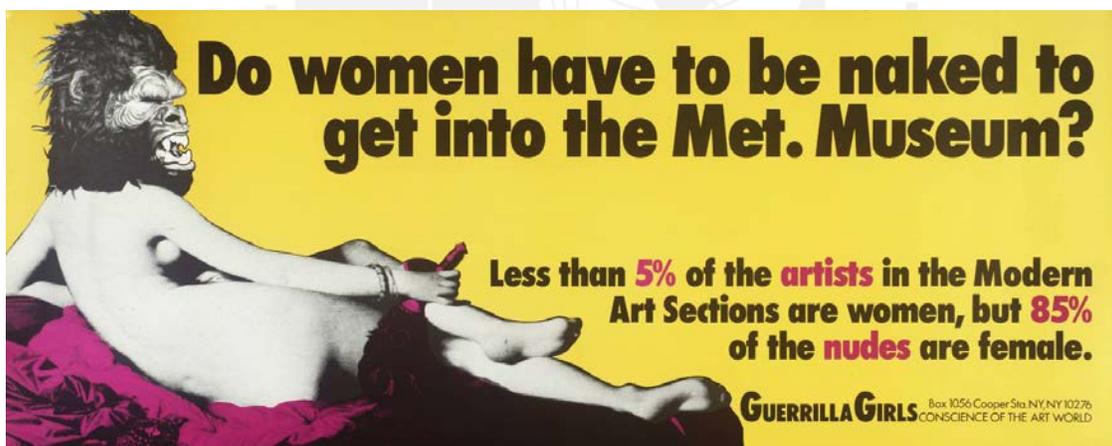


Figura 6 – Guerrilla Girls. *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989)³⁰

²⁹ La autora solo cuenta 264, pues es escasa la información de algunos grabadores, por lo cual no fue posible escribir una reseña suya, mas si son nombrados, sin embargo, es pertinente considerar el numero mayor, pues evidencia la diferencia en cuanto a números de grabadores y grabadoras.

³⁰ Serigrafía sobre papel. Fuente: [<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>] Consulta: 18 de noviembre de 2020.

En 2016, dentro del marco de la 5ta Bienal Internacional de Grabado del ICPNA, se exhibió en Lima una serie de grabados pertenecientes a la colección personal del artista José Tola, en una exposición titulada *Mujeres / Colección de grabado de José Tola* en la galería el Centro Cultural El Olivar. En la muestra curada por Maru Pelaye se expuso la anteriormente mencionada serigrafía de las Guerrilla Girls (Ver figura 6). A pesar de ser una obra clara y directa, con un mensaje incisivo de calibre altamente crítico, queda claro que ni el artista, ni la curadora internalizaron el mensaje de la misma. De los treinta y cinco artistas influyentes de los siglos XX y XXI representados en la muestra, sólo tres eran mujeres³¹. La obra de las Guerrilla Girls se encuentra como broche de oro al final de la exposición, aunque parece que no influyó de ninguna manera la selección de obras. Es por esto que si bien se han logrado mejoras, y ya hay otras personas tratando el tema, este sigue siendo vigente y de vital importancia.

El año 2019 se llevó a cabo la primera Bienal de Grabado de Arequipa (BIGA), para la cual se organizaron catorce muestras. Dentro de los catorce eventos citados anteriormente, se incluyeron nueve exposiciones individuales a maestros grabadores. Todos eran hombres. De las cinco exposiciones restantes, una fue una colectiva exclusivamente de mujeres³² llamada *Jóvenes Grabadoras Peruanas*, mientras que la participación en las otras exposiciones colectivas fue reducida³³ a menos que se tratara de proyectos grupales en los que participan hombres y mujeres.

Además de existir una considerable brecha entre la cantidad de grabadores y grabadoras de formación en Lima, esto también se ha visto reflejado en la producción de grabados hechos para otros artistas por encargo. La especialidad de grabado de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (FAD PUCP) tiene dentro de su currículo un curso denominado Edición Gráfica, donde los alumnos cumplen la función de editor al producir una edición de grabado para algún artista local. Desde que se incluyó dicha actividad, se han realizado cincuenta y un grabados a distintos artistas, pero solo diecisiete³⁴ de estos fueron para mujeres artistas aunque la mayoría de los alumnos que asumieron el rol de editor fueran mujeres. En el ámbito comercial uno de los referentes de edición de grabado más

³¹Estas eran Tilsa Tsuchiya, Paula Rego y el colectivo Guerrilla Girls.

³² Las nueve participantes de la exposición fueron Nathaly Gonzales, Neufa Q. García, Valeria García, Bertha Mamani, Cecilia Carrion, Gala Albitres, Gloria Quispe, Irina Gonzales y Karla Piñeiro.

³³ De los cuatro participantes de la exposición *Figuraciones intangibles*, la única mujer fue Tania Brun, mientras que en la exposición *Xilografía en gran formato* participó Gloria Quispe, acompañada de dos grabadores masculinos.

³⁴ De las diecisiete mujeres artistas elegidas, ocho fueron elegidas por la Galería Forum que trabaja en conjunto con la especialidad desde el 2016. Esto quiere decir que hasta el 2015 solo nueve de los treinta y tres artistas elegidos fueron mujeres.

importantes de la ciudad fue WU Ediciones, que en la década de los noventa realizó ediciones de grabado a cuarenta y cinco artistas, de los cuales solo dieciséis eran mujeres.

Finalmente, en cuanto a grabadores que se dedicaron a la edición gráfica localmente, los que alcanzaron renombre³⁵ han sido todos hombres³⁶. Si bien existieron y existen mujeres que se dedican a la edición en algún momento de su carrera, lo han hecho con perfil bajo. Chio Flores y Annie Flores por ejemplo, colaboraron en las ediciones realizadas en WU como asistentes de Alex Ángeles. Por otro lado se encuentra Augusta Barreda, quien abrió las puertas de El Taller a distintas artistas, y las asistió en la creación de sus propios grabados, más no se hizo renombre como editora. Mientras que los editores gráficos han logrado insertarse en el relato oficial, la información referente a las mujeres del rubro es bastante escasa. Incluso en el libro de Nanda Leonardini los apartados de los hombres son generalmente más extensos y detallados, por lo que fue necesario recurrir al relato oral para conseguir información de personajes como Frances Wu y Augusta Barreda.

1.2.3 La difusión del grabado en el ámbito local.

“El mercado para el trabajo de las mujeres se ha duplicado en la última década. Pero todavía es menos que las ventas totales de Picasso³⁷” – Julia Halperin & Charlotte Burns

A pesar de los esfuerzos por crear espacios institucionalizados del grabado, el saldo es una larga lista de iniciativas inconclusas. A lo largo de nuestra historia, se encuentra una serie de proyectos de diversas índoles que por una variedad de motivos –que serán expuestos a continuación– no se llegan a concretar. Esto resulta en que el grabado no haya logrado insertarse con fuerza en los espacios institucionales.

A nivel local, se encuentran pocas fuentes escritas referentes a la difusión del grabado. Es por esto que en 2003 Nanda Leonardini incluye en su libro un recuento de la dificultad para encontrar información sobre el mismo en el país, así como también de grabadores locales, y cómo esto la conduce a recurrir a entrevistas:

Para atacar la problemática decimonónica del grabado en primera instancia se consultan fuentes secundarias a través de una dispensa y escualida bibliografía. Una vez agotada se procede a revisar de manera detenida los periódicos de la mencionada centuria, así como los libros de los viajeros, guías y revistas guardadas celosamente en las hemerotecas del Banco Central de Reserva, Instituto Riva

³⁵ Entiéndase por renombre, los grabadores que eran reconocidos como editores gráficos por el resto de la comunidad artística, y en algunos casos, su nombre o el de su taller se hizo conocido para el público general consumidor de arte.

³⁶ Entre los editores más conocidos en el medio local se encuentran figuras como Alberto Agapito y Alex Ángeles.

³⁷ Texto original: “The market for work by women doubled over the past decade. But it’s still less than the total sales for Picasso alone.” Traducción de la autora.

Agüero, Biblioteca Nacional, y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. De manera paralela se acude al Archivo General de la Nación en busca de documentos originales. (2003: 14-15)

Durante el siglo XIX los grabados se exhibían para la venta en los talleres imprentas donde eran producidos, que incluso emitían avisos al público a modo de publicidad. Además, las academias de bellas artes organizan eventos por lo menos una vez al año, donde el público podía conocer las más novedosas propuestas plásticas, así como también entablar relación con diversos marchantes y artistas. En 1847 abre el Gabinete Óptico, donde se presenta semanalmente una nueva selección de veintidós *vistas*³⁸ (Leonardini 2003:32-34), sin embargo ninguna de estas iniciativas lograra perdurar en el tiempo.

Leonardini afirma que aún falta mucho por investigar y que la información incluida en su libro no es definitiva, sino que más bien hace falta continuar con la labor. No se trata más que de un primer peldaño que ella deja con el fin de poder ayudar en futuros trabajos e investigaciones. Sin embargo, no ha surgido ninguna investigación posterior de similar magnitud. Leonardini detectó un vacío que parchó parcialmente, pero que con el paso del tiempo continúa abriéndose.

Después de más de un siglo de declive en la popularidad del grabado, empiezan a surgir —a raíz del inicio de la enseñanza del mismo en las instituciones educativas locales— nuevos espacios de difusión a partir de mediados del siglo XX. Augusta Barreda abre *El taller* en 1987, donde se dictan clases de grabado y se exhibe grabado contemporáneo en una sección designada galería. Además, se ofrece el servicio de edición de grabados para los artistas interesados en el rubro, pero que no cuentan con los conocimientos necesarios para producirlos ellos mismos, y se llegan a elaborar varias carpetas para bancos y empresas. Estas contienen cinco estampas firmadas y numeradas por los artistas y el sello de agua del taller. Un par de años después *El taller* cierra sus puertas, pues Barreda emigra y quienes se quedan encargados del espacio no lo administran de manera apropiada. Existieron otros talleres donde se realizaban ediciones de artistas, aunque de manera efímera, aunque destaca el *Taller 72* (Ver página 40) por su prolongada existencia.

El Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) establece el Salón Anual de Grabadores en 1965, con la idea de promocionar e incentivar el talento local. Se trata de un concurso que incluye lo mejor de la producción nacional, y es considerado uno de los más importantes méritos que puede obtener un grabador a nivel local. Hasta la actualidad han existido treinta y un ediciones, que han tenido treinta y cinco ganadores. Desde 2005 se ha dado lugar al concurso dentro del marco de bienales de grabado, organizadas por el ICPNA también, aunque en los últimos años fue cancelado,

³⁸ En anuncios de la época se indica que se trata de grabados procedentes de Europa, que refieren a temáticas históricas.

pues los Salones de todas las disciplinas han sido homologados en un solo concurso: El Premio ICPNA Arte Contemporáneo. Además, en 2019, el ICPNA abre el *Museo del Grabado*, en su sede de La Molina que cuenta con un espacio de exhibición temporal, así como también una colección permanente.

Esta no es la primera vez que se usan las bienales como espacios propulsores del grabado a nivel local, aunque no hayan logrado continuidad en el tiempo. En 1986 se inaugura la I Bienal de Grabado en Cusco, la cual cuenta con la participación de artistas nacionales e internacionales. Sin embargo, la segunda bienal –programada para 1988– no se llega a consolidar por falta de presupuesto y respaldo económico (Leonardini 2003: 54). Por otro lado, hubo cinco ediciones de la Bienal Internacional de Grabado ICPNA (BIG), siendo la última en 2016. La BIG 6 fue programada para el 2018, y posteriormente para el 2021 aunque cabe la duda de que esta sea retomada.

Casi no hay exposiciones dedicadas solo al grabado a nivel local. Fuera de las exposiciones dentro del marco de la BIG 5, en los últimos años, la oferta ha sido bastante reducida, salvo contadas excepciones en las que los grabadores locales por gestión propia obtienen espacios de exposición, aunque se trata de espacios de menor difusión en el medio. Dentro de las galerías comerciales, destaca la Galería Fórum, donde desde el año 2017, se exhibe de manera anual Memoria Impresa. Esta es una iniciativa en conjunto de dicha galería y la Especialidad de Grabado de la FAD para exhibir las obras realizadas dentro del curso Edición Gráfica³⁹. En su primera edición se exhibió una selección de las ediciones de artistas realizadas para diversos artistas locales desde la creación del curso además de aquellas producidas durante el año académico 2016⁴⁰, con el pasar de los años la exposición se ha reducido considerablemente. En años posteriores la exposición incluyó una menor selección de grabados, pues solo se exhibían las estampas producidas el año anterior, además que empezó a compartir espacio en la galería con otros proyectos, lo que disminuyó el espacio físico en el que se presentaba la propuesta curatorial.

Como se ha explicado anteriormente, en el Perú ha habido una serie de iniciativas truncadas que han intentado abrir un espacio al grabado en el medio artístico. La única que resistió la prueba del tiempo fue la del ICPNA, que hoy se ve encarnada en el *Museo del Grabado*, luego de varias etapas a lo largo de los años. Es paradójico que el ICPNA decida abrir este museo dedicado

³⁹ Edición Gráfica es uno de los cursos principales del cuarto año de la especialidad. Anteriormente se trabajaba la edición de artista como un ejercicio dentro de la carrera, pero debido a su importancia, se amplía e introduce como curso con el cambio de currícula del 2012.

⁴⁰ La selección de los artistas participantes fue realizada por la galería, la cual eligió a María Gracia de Losada, Ramiro Llona, Tito Monzón, Sonia Prager, Martha Vértiz, Moico Yaker, Bruno Zeppilli y Ricardo Wiesse quien al no estar satisfecho con el grabado, no otorgó su firma para la B.A.T.

exclusivamente al grabado en el momento en que cancela el evento de afiliación institucional que más ha perdurado a nivel nacional: el Salón Nacional de Grabado. Este se vuelve un espacio insignia, pues reconoce la importancia del grabado como medio artístico y como documento histórico, además de volverse un espacio de legitimación del mismo. Sin embargo, no hay que perder de vista que el ICPNA ha sido parte del problema anteriormente expuesto. En el ICPNA se han reforzado las dinámicas excluyentes del grabado, no promoviendo la diversificación de los agentes del arte, así como la inclusión de las mujeres en el espacio oficial. Queda por verse si el ICPNA utilizará las herramientas que tiene disponibles como institución para evaluar su propia historia de forma autocrítica o si la seguirá repitiendo.

Es interesante que en la actualidad exista un déficit de espacios de exposición para el grabado de la misma manera que existe un déficit de espacios dedicados a su producción. Si bien no es posible corroborar una relación causal entre ambos, considero que hay cierto grado de correlación entre estas condiciones. El modelo histórico en el que los talleres de producción sirvieron como espacio de exposición responde a una necesidad –ligada a la escases de espacios de exhibición– y la falta de talleres ha significado la pronunciada disminución de los espacios de exposición. Si bien la dificultad para continuar con la producción de grabados una vez concluida la etapa de estudios es una problemática histórica a nivel local, hoy en día más que nunca, son más escasos los talleres a los que los grabadores puedan acudir. Los talleres de finales del siglo XX –que aunque se denominaran *privados* admitían el ingreso de los grabadores locales– han sido en su mayoría desmantelados. Las prensas, tintas y demás insumos han sido vendidos a terceros o repartidos entre los integrantes originales y se encuentran en talleres personales –ahora verdaderamente privados– a los que solo pueden acceder un grupo muy reducido de grabadores hoy en día.

II. El grabado tradicional y aquello que lo contiene.

En el grabado se manejan tres conceptos básicos: vehículo, matriz y soporte. Estos tres elementos son los que configuran una copia o estampa. El vehículo, es el material con el que se imprime la imagen –generalmente tinta–, la matriz refiere al objeto sobre el cual se trabaja la imagen –esta puede ser de metal en el caso de la calcografía, piedra para litografía, madera para xilografía o una malla para la serigrafía– y el soporte es el material –generalmente papel o tela– sobre el cual se reproduce la imagen al ser transferida de la matriz. Al *grabar* la imagen en la matriz, surge el potencial para la reproducción de la misma, generando así la multiplicidad. La articulación de los tres elementos anteriormente mencionados, supone de manera inherente el potencial de la edición –la cual a veces es considerada el cuarto concepto básico del grabado– aun cuando se decide no realizarla. Ya que en el grabado existe ese potencial múltiple, las copias suelen estar firmadas por el artista y numeradas también. Mientras que la firma garantiza la condición de *original* de la obra, la numeración refiere al tiraje de la misma, es decir, informa sobre el número de copias ya que su valor está directamente relacionado a dicha cantidad.

En las artes visuales conviven los conceptos de *obra original* y *obra completa*, pero en la disciplina del grabado no se comportan de la misma manera que en otras. La estampa unitaria debe ser considerada *original*, aunque no sea la *obra completa*. Esta vendría a ser la edición entera –desde el ejemplar número uno hasta la última copia numerada–. En ese sentido, la edición de grabados funciona como un objeto espacialmente discontinuo, ya que puede estar en distintos lugares simultáneamente, lo que significa que puede llegar a diversos públicos al mismo tiempo. La misma imagen puede ser vista en diferentes locaciones, aunque siga siendo una única imagen (Van Laar 1980: 100). Adicional a la propuesta del autor, en casos como el de este proyecto debe considerarse el proceso de producción del grabado de artista⁴¹ como parte fundamental de la *obra completa*. Esto se debe a que es ahí donde se encuentra la intención y el discurso de la *obra mas allá de la obra* –es decir la carpeta y todo lo que contiene–, cuyas piezas se articulan entre si.

Para entender cómo el proceso de producción de un grabado de artista forma parte de la obra misma, es necesario considerar el contexto en que es creado. Esto implica las dinámicas que se dan entre el artista y el editor, y la manera en la que se desenvuelven dentro del taller. En la práctica del grabado el artista se relaciona con dos contenedores: el taller de grabado y la carpeta. El primero es entendido como el espacio que contiene de manera espacio-temporal la creación de los grabados,

⁴¹ Entiéndase como grabado de artista, aquel que pertenece a una edición realizada por un editor gráfico por encargo.

mientras que las carpetas son contenedores del producto –las estampas– del taller. Debido a la complejidad técnica del grabado, el taller –el espacio físico en el cual se producen las estampas– se vuelve fundamental para la creación, tanto por la infraestructura que provee, como por las relaciones interpersonales y las dinámicas que operan ahí, pues los talleres individuales son escasos. En el caso de la carpeta del proyecto *Personal e intransferible*, es importante además considerar que la carpeta se vuelve un contenedor para el producto físico –las estampas– pero también contiene un elemento intangible: el discurso que hila y da sentido a la selección de obras, y el proceso de producción colaborativo de las mismas. Este discurso sienta sus bases en la dificultad que tienen las mujeres artistas para ingresar a los espacios de legitimación debido a las políticas de representación, y propone una acción concreta –la producción de una carpeta exclusivamente de mujeres– a manera de respuesta.

2.1 La carpeta de grabado como dispositivo político.

La carpeta de grabado ha pasado por un largo proceso de transformación para llegar a convertirse en la herramienta política que es hoy en día. Las primeras carpetas de grabado surgieron en Europa durante el renacimiento, siendo Alemania un centro importante de producción. Dichas carpetas contenían estampas que habían sido grabadas en metal por artistas que copiaban cuadros de pintores consagrados, cuya función era diseminar imágenes devotas.

Durante el siglo XIX era común la producción de álbumes de litografías que hoy en día podríamos considerar antecesores de las carpetas de grabado modernas. Dado que la práctica empezó en Europa, era común que se representaran costumbres europeas, aunque posteriormente se inició la producción de láminas representativas del Perú. En un inicio los álbumes referentes al Perú fueron grabados y reproducidos en Europa, en base a fotografías y dibujos de diversos pintores viajeros⁴², sin embargo, una vez establecidas las imprentas litográficas en Lima, empezó la producción local. Dichos álbumes, entre los cuales destaca la publicación titulada *Recuerdos de Lima*⁴³, eran comercializados a nivel local además de ser exportados a Norteamérica y Europa.

Si bien en la actualidad los artistas suelen recurrir al grabado por las posibilidades conceptuales que este ofrece, históricamente su popularidad ha radicado en su poder democratizante: a través de la multicopia se vuelve más fácil la comercialización debido a precios más accesibles que le permiten

⁴² Entre los pintores que no hicieron grabado en el Perú, pero sí a su retorno a Europa, destacan Radiguet, Caldcleugh, Mathison, Temple, Scarlett y Paul Marcoy.

⁴³ Álbum dibujado por el pintor francés A.A. Bonaffe, y reproducido en litografía por E. Prugue en su taller de la calle Plateros de San Pedro en Lima (Fernández 1995: 41).

llegar a la masa urbana. Uno de los primeros antecedentes de la comercialización de estampas agrupadas –previamente se distribuían como hojas sueltas o acompañadas de un texto apropiado–, son los álbumes de litografías realizadas por el norteamericano Williens en 1855 (Leonardini 2003: 20).

Durante el siglo XIX el trabajo de los grabadores fue en su mayoría anónimo salvo algunas excepciones. Una de estas es el grabador y litógrafo francés Carlos Midroit, quien realiza retratos litográficos de manera paralela a su producción editorial, y en 1856 publica junto a Emilio Prugue el primer álbum titulado Recuerdos de Lima –doce láminas contenidas dentro de una carpeta– en base a dibujos del artista viajero A.A. Bonnaffé (Leonardini 2003: 23). De manera similar, salvo contadas excepciones, el trabajo de los editores es mayormente anónimo en la actualidad, pues esta información se pierde fuera de un círculo muy reducido de personajes entendidos en la materia. Esto se debe a la las estampas a lo mucho llevan el sello del taller –en el cual generalmente trabaja mas de un editor– donde fueron producidas, mas no algún rotulo del editor.

Pese a no ser un conjunto de grabados en sí, se encuentran agrupaciones de imágenes que retratan mujeres *distinguidas*. A lo largo de sus nueve ediciones, la Revista América Ilustrada incluye veinticinco “retratos masculinos de próceres, presidentes, médicos, poetas, cada uno acompañado por una larga nota biográfica de su vida y actividades” mientras que los retratos femeninos son solamente doce y se encuentran relegados a la sección “Álbum femenino” a lo largo de sus nueve ejemplares. Además, aunque se tiene cuidado por evidenciar rasgos que hablen de un “alto estrato socioeconómico” mayoría anónimas, pues según afirman los editores de la época; “el grabado habla por sí mismo” (Leonardini 2003: 30). Podemos observar como el grabado –en su carácter de imagen– es utilizado como excusa para no reseñar a las mujeres. La diferencia en el título con el que se hace referencia a las mujeres –“álbum femenino”– con el de los hombres –que no es una categoría genérica, sino que refiere a una descripción que da cuenta de su profesión, además de su género– deja en evidencia la distancia con la que se considera a la mujer de la actividad artística, política y social.

En sus inicios, la carpeta de grabados fue valorada por el público instruido y coleccionistas como objeto artístico –las conservaban en su condición de carpeta– mientras que el público general las enmarca pues encontraban más valor en las estampas como elementos decorativos (Leonardini 2003: 31). Enmarcar los grabados de una carpeta implica fragmentar la obra, pues pierde el carácter unitario que estos adquieren por pertenecer a la carpeta en sí. Sin embargo, esto es paradójico porque enmarcadas las estampas adquieren mayor visibilidad que dentro de su contenedor original. Convertir las estampas en objetos decorativos destruye el valor simbólico que retiene la carpeta como significante de estatus. En el caso de este proyecto, debilita la intención crítica ya que no tiene sentido

hablar de la visibilización del trabajo de *las* mujeres artistas como colectivo si sólo se visibilizaría a *una*. Si bien es cierto que se podrían enmarcar los nueve grabados, igualmente se estaría fragmentando la obra, pues todo el material que los acompaña se perdería. Fuera de la galería o el espacio de exposición el texto curatorial (Ver Apéndice L) incluido en la carpeta pierde relevancia, ya que difícilmente encontraremos a alguien dispuesto a colocar un vinil en la pared o la misma lamina enmarcada también.

A inicios de siglo XX hay una baja en la producción y popularidad de las carpetas de grabado, las cuales no recuperan vigencia sino hasta finales del siglo XX. Para este momento, el arte es considerado una mercancía, y puede alcanzar precios ilimitados por lo que el tiraje se reduce considerablemente y se producen ediciones de lujo. En este momento se deja de lado la concepción del grabado como un medio democratizante⁴⁴, y se vuelve un producto de consumo de la elite además de volverse un significante de estatus (Leonardini 2003: 52-53).

Desde los inicios del resurgimiento de la popularidad del grabado en la segunda mitad del siglo XX, se aprecia una marcada influencia extranjera en la producción local. Leonardini hace una breve línea de tiempo de los hitos que marcaría el camino que permitiría que a inicios de los 80 las carpetas de grabado funcionaran como dispositivos políticos en Perú:

En 1964 aparecen los primeros portafolios pop, la mayoría serigrafiados, con las estampas de Roy Lichtenstein en los que hace del estilo de los cómics la interjección estampada, y el lenguaje óptico conformado por puntos negros y colores lisos, donde el observador no detalla el sistema de puntos y líneas de la imagen. [...] Con José Sabogal la xilografía es retomada y difundida por los indigenistas, así como por revistas carentes de la posibilidad de acceder al fotograbado. [...] La influencia de Tatyana Grosman y del expresionismo abstracto llega a través de Víctor Femenías cuando en 1971 se hace cargo del taller de grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica implementando las técnicas del metal, litografía y serigrafía. Mientras tanto Jesús Ruiz Durand hace eco de Lichtenstein en su obra difundida masivamente durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975); el Grupo NN a fines de los ochenta toma la serigrafía como medio político de denuncia. (2003: 42)

La primera carpeta colectiva de grabados producida en el Perú, es realizada por alumnos de la entonces Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, por consigna del profesor Víctor Femenías en 1972. Esta producción creció de manera exponencial, además que generó un nuevo mercado⁴⁵ al que se acogen los diversos talleres que se establecen posteriormente ya que grandes

⁴⁴ El grabado ha sido un medio democratizante en dos momentos y formas distintas; el primero como insumo para la realización de nuevas representaciones de imágenes religiosas, y posteriormente como proceso industrial mediante el cual se reproducían imágenes sin valor artístico con el desarrollo del rotograbado. Una generación entera vio por primera vez la reproducción impresa de una imagen gracias a esta técnica, incluso cuando la fotografía seguía siendo muy costosa y por lo tanto reservada para la elite.

⁴⁵ “Marx toma el ejemplo del arte para explicar cómo la producción de un objeto genera y condiciona su consumo, y viceversa.” (Pollock 2015:24)

instituciones y bancos empezaron a mandar a hacer carpetas de grabados para obsequiar a sus clientes más importantes. La producción de estas carpetas por encargo, y para ser empleadas como obsequio institucional da cuenta del emplazamiento del grabado como significante de status, categoría que ha tenido en diversos momentos de la historia.

Hacia la década de 1980 se da un giro en cuanto a la intención y contenidos de las carpetas producidas localmente. Se empiezan a emplear las técnicas de grabado para hacer denuncias políticas y criticar al contexto social que se vive. En diciembre de 1979 los integrantes del colectivo E.P.S Huayco producen un primer portafolio de grabados, hoy conocido como *La carpeta de transición*, que incluye ocho grabados⁴⁶ que mantienen “relaciones todavía inciertas con las fricciones políticas y culturales de un país en transformación”⁴⁷ (Buntinx 2005: 64) (Ver figura 1). Meses después, Fernando ‘Coco’ Bedoya realiza una serie de intervenciones al «libro de lectura inicial» Coquito, dentro del marco de las protestas del SUTEP⁴⁸. Mediante la reelaboración crítica del material educativo, Bedoya crea un contramanual de la enseñanza usando como elementos la agitación y propaganda. Coquito es una de las primeras obras realizadas localmente en tener un contenido altamente crítico hacia la política y el estado de la época.

Además de estas carpetas que tienen un enfoque crítico-social, también se torna la mirada sobre problemáticas vinculadas al arte. En 1980 E.P.S Huayco presenta la carpeta *Arte al paso* que contenía cinco⁴⁹ afiches⁵⁰ que problematizan la falta de instituciones del arte que apoyaran a los artistas locales. Por ejemplo, en *¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!* se evidencia desde el humor la inexistencia de un Museo de Arte Moderno local (Ver figura 5). La aplicación de la serigrafía en las obras de este grupo de jóvenes artistas se debe a la influencia de Francisco Mariotti quien había aprendido la técnica en Europa entre 1967 y 1968⁵¹. Por otro lado, se encuentra *NN-Perú (Carpeta Negra)* del Taller NN, realizada en 1988. Esta carpeta contiene dieciséis fotocopias intervenidas con serigrafía⁵² que critican

⁴⁶ Los ocho grabados pertenecen a autores distintos, entre ellos tres mujeres; Charo Noriega, Mariela Zevallos, y María Luy (Buntinx 2005: 265-267).

⁴⁷ Ver página 9. La imagen permite corroborar las relaciones inciertas con las fricciones políticas.

⁴⁸ Sindicato Único de los Trabajadores de la Educación Peruana.

⁴⁹ En esta ocasión, las mismas tres artistas contribuyen con un grabado cada una, los cuales son acompañados por dos estampas más, pertenecientes a Francisco Mariotti y Juan Javier Salazar.

⁵⁰ Se trataba en realidad de grabados realizados con la técnica de la serigrafía, que eligieron no denominar como tal, pues la exposición intentaba poner en tensión el propósito del arte, así como poner en jaque a los asistentes desbaratando las estructuras preestablecidas.

⁵¹ Recién en la década de 1970 se incluye la serigrafía en la enseñanza en la PUCP, mientras que en la ENSABAP la especialidad de grabado todavía no existía.

⁵² Herbert Rodríguez fue quien enseñó la técnica a este nuevo grupo de artistas.

la *ética de la imagen*⁵³ mediante la apropiación de imágenes mediáticas del conflicto armado interno, pues identifican que mientras más circulan las imágenes, menor impacto tienen pues se vuelven cotidianas. La carpeta fue producida con la intención de ser repartida de mano en mano a precio de costo a personajes locales destacados para exigir un nuevo lenguaje crítico con el cual se pudiera hablar y pensar sobre el conflicto pues los discursos convencionales no eran efectivos (Mitrovic 2015: 22).



Figura 7 – Mariela Zevallos. *¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!* (1980)⁵⁴

Si bien el Taller NN tiene la intención de llegar al sector popular, en la circulación de la carpeta negra no es visible su alcance en este espacio. La Carpeta Negra llega a la cúspide de su importancia crítica una vez que el conflicto armado interno ha terminado. Y años más tarde Herbert Rodríguez vende la carpeta a la fundación Cartier. Esto genera el cuestionamiento sobre las rutas de la circulación de una imagen concebida bajo parámetros de la *ética de la imagen* y orientada hacia el sector popular.

Otro caso donde los artistas locales intentan apelar al populismo es la encuesta de los gustos de E.P.S. Huayco, pero esta también resulta problemática. Tiene una visión reduccionista de lo que considera el sector popular, además que esta mal formulada por que en la encuesta misma se anticipan los resultados que esperan obtener, y por estar tan polarizada. Que las imágenes de la encuesta estén

⁵³ “La *imagen mediática* presenta una doble cara: por una parte, es la forma en la que la sociedad se relaciona con algunos eventos y, en ese sentido, contribuye a crear lo real pero, al mismo tiempo, puede convertir, a través de la banalización del evento, lo real en simulacro” (Mitrovic 2015: 20).

⁵⁴ Serigrafía sobre papel. Fuente: [<https://artsandculture.google.com/asset/arte-al-paso-series-%C2%A1bajan-en-el-museo-de-arte-moderno/hgEvXO2useEf8Q>] Consulta: 15 de enero de 2020.

etiquetadas condiciona las respuestas del público. Lo mismo ocurre con el orden en el que han sido dispuestas. También resulta problemático que compare obras producidas en contextos temporales totalmente diferentes, otra hubiera sido la historia si hubiesen comparado arte europeo a obras provenientes de Latinoamérica, pero al compararlo con artefactos precolombinos la comparación pierde sentido, además que da cuenta del sesgo internalizado de los artistas. Se percibe un discurso contradictorio, que parece buscar demarcar los límites de las distintas clases sociales más que acercarse al sector popular.

En vista de lo anterior, es que decido reservar un ejemplar de la carpeta para su circulación. Consideré más importante reforzar el valor simbólico, aunque también económico de las obras elegidas, que intentar apelar a la masificación de las mismas. Además, el material terminará como archivo digital, lo que permitirá su distribución ilimitada. Estos dos elementos hacen que el proyecto no caiga en lo aurático, sino que busca evidenciar el trabajo que existió, y que tiene todas las intenciones de continuar, sin caer en el doble discurso. Es cierto que el proyecto no está concebido desde una mirada netamente económica, pero indudablemente la economía es una parte fundamental de lograr que este pueda mantenerse a lo largo de los años, y de poder seguir produciendo nuevas carpetas.

2.2 Los talleres como espacio de creación colaborativa.

Una vez concluidos sus estudios, los jóvenes grabadores se ven enfrentados a la escasez de insumos e infraestructura para el desarrollo de la disciplina una vez que egresan de sus centros de estudios. Ante esta realidad, surgen en Lima talleres privados donde seguir con la práctica del grabado. Por el alto nivel de exigencia de las diversas técnicas tradicionales, se requieren infraestructura, equipo e insumos que sobrepasan la capacidad adquisitiva individual, por lo que son concebidos de manera colectiva. Esta colectividad no refiere solo a los grabadores que conforman el taller y lo usan de manera continua, sino también a los artistas que llegan ocasionalmente en busca de asistencia en la realización de algún grabado. El sentido de los talleres de grabado, orientado a la producción y actividades complementarias se mantiene desde el siglo XIX hasta la actualidad.

El *Taller 72* es fundado el 17 de marzo de 1972 por Eulalia Orsero y Jorge Ara, y al año siguiente se une Alberto Agapito. Aunque inicialmente se pensó como un taller exclusivo para los socios fundadores, rápidamente se abren las puertas a otros grabadores locales. Contaron con dos tipos de miembros; los permanentes que aportan una cuota mensual, y los que asisten al taller por periodos de tiempo determinados y colaboran con el pago de materiales utilizados. En el caso de los artistas que acuden al taller para realizar ediciones de sus obras, estos deben llevar los materiales que

utilizarían (Leonardini 2003: 45). El *Taller 72* llega a tener hasta 40 socios, etapa en la cual se adquiere una segunda prensa, y se realizan actividades complementarias como clases maestras, charlas, conferencias y exposiciones para difundir la disciplina del grabado. Entre los artistas que acuden al taller para la reproducción de sus obras estaban Tilsa Tsuchiya, Fernando de Szyszlo y Víctor Humareda.

Por otro lado se encuentra El Taller de Augusta Barreda, que si bien pertenecía a la artista, funcionaba de manera colectiva como los otros talleres locales de la época. Barreda, acompañada de Maritza Danós, Rosa Girón y José Huerto, dictaron clases de calcografía y litografía, además de realizar exposiciones en su local. Paralelamente, se producen grabados que son articulados en carpetas, agrupados de cinco en cinco por pedido de diversos bancos y empresas. Entre los artistas participantes de dichas carpetas estuvieron Sonia Prager, Venancio Shinki, Martha Vértiz y Carlos Revilla.

Como menciona Leonardini, existieron diversos talleres de grabado en Lima entre la década de 1970 e inicios de los dosmiles, pero los dos casos anteriormente mencionados se destacaron por tratarse de espacios donde era frecuente la realización de ediciones de artistas, y por ser considerados referentes en este ámbito. Se trata de casos excepcionales, donde además de la producción por encargo y personal, se trabajó un programa de eventos abierto público. Lo anterior hizo crecer considerablemente el consumo de obra gráfica localmente. En un contexto más cercano se han establecido diversos talleres donde se realizan ediciones de artistas, mayormente en serigrafía. Destaca el taller de Alex Ángeles, quien tras su estancia en WU Ediciones, empieza a hacer reproducciones en serigrafía de manera independientemente. Los artistas jóvenes y más recientemente Cuarto de emergencia de Ángela Saavedra, el Taller Diablo Fuerte de Mauricio Sotomayor y Efrain Bedoya, y el Taller Estampida de David Pimentel.

2.2.1 La relación artista-editor tradicional.

La figura del editor gráfico surgió como facilitador para la producción de grabados de artistas que no dominaran las diversas técnicas de grabado. En ese sentido, los editores gráficos eran técnicos que se especializaron en la producción de grabados, aunque las imágenes no fuesen de su autoría. Esto implica que, según la tradición, el editor gráfico era el proveedor de un servicio. Más allá del aporte técnico que pudiera brindar al artista, no le competía opinar sobre la imagen que estaba reproduciendo.

Ya que los aportes del editor gráfico se ven limitados a los aspectos formales de la técnica, este debe abstenerse de hacer cualquier juicio de valor o estético. Su trabajo es encontrar la manera más

eficiente de trabajar con el artista para lograr las imágenes que este desee. La dinámica de trabajo entre el editor y el artista se ubica en un amplio espectro, que contempla desde el mínimo involucramiento por parte del artista, hasta su total participación. En un extremo, el artista solo entrega un boceto, y recién entra en contacto con las estampas, para firmar la B.A.T.⁵⁵ y la edición. En el otro, ambos trabajan la matriz en conjunto, consultando entre sí y llegando a acuerdos de cómo se debe proceder. El editor debe asegurar una comunicación clara, que permita al artista materializar su obra con su guía, para que la imagen sea reproducida fidedignamente.

A pesar que el editor cuenta con conocimientos técnicos poco difundidos y de difícil acceso que son fundamentales para la producción exitosa de las estampas, este se encuentra en una posición inferior a la del artista en la dinámica de creación. Pese a tener un trabajo altamente especializado, laborioso, y pesado, es catalogado como *artesano*⁵⁶. Para Leonardini esto genera una segregación entre quienes se desarrollan en otras disciplinas –y son considerados artistas– y grabadores, quienes son excluidos de la categoría. La transacción económica mediante la cual el artista compra los servicios de su editor refuerza esta categoría (2003: 53). La comunidad artística asume al grabador como subalterno, tomando como excusa el conjunto de habilidades específicas –cuantificables y necesarias para la realización de grabados–, de modo que no pueden ser ignoradas a favor del concepto. Esta jerarquización es corroborada por Fernández, quien clasifica a los grabadores en dos categorías: quienes se dedican a reproducir dibujos de diversos artistas –considerados *artesanos*–, y los artistas plásticos que utilizan el medio del grabado –*artistas* que reciben asistencia de terceros– para lograr una obra (1995: 11). La invisibilización de los editores en las estampas mismas a nivel local es una clara señal de dicha jerarquización. En Europa, las copias son firmadas por el artista y el editor gráfico; mientras en Lima, a este último solo se le permite incluir un sello de agua.

Internacionalmente⁵⁷, existen tres figuras en el campo de la edición: el editor gráfico, el artista y la editorial⁵⁸. La presencia de la editorial dentro esta ecuación hace que el editor sea una figura pasiva: es un empleado y recibe un sueldo de la editorial, que financia la producción y reproducción de los grabados y se encarga de seleccionar a los artistas con los que trabajará. En este caso, la editorial

⁵⁵Siglas que en francés significan bon à tirer, o bueno para tirar. Significa la aprobación del artista para reproducir su obra tal y como se ve en la copia.

⁵⁶Si bien hoy en día se ha reivindicado la figura del artesano en el circuito artístico limeño, históricamente la figura del artesano ha sido considerada inferior a la del artista.

⁵⁷ En el año 2018 participe en un workshop en Crown Point Press, una reconocida editorial en San Francisco que se dedica a la producción y comercialización de estampas. Conversando con los maestros, me comentaban que la estructura explicada a continuación es común en Estados Unidos y Europa.

⁵⁸ En inglés esta figura es denominada Publisher, mientras que el editor gráfico es llamado Master Printer.

se encarga de la venta de los grabados, y según el acuerdo alcanzado, puede darle una parte de las ventas al artista, o puede haberle pagado anticipadamente para tener los derechos de la imagen y todos los ingresos van para la editorial. Es posible que un cuarto actor –galerista, curador, entre otros– encargue a la editorial la realización de una edición. En este caso, la editorial delega al editor la realización de esta.

En el caso de Lima, la figura de la editorial ha sido escasa. Generalmente quien financia la edición de grabados es el artista mismo, que trata directamente con el editor gráfico independiente, quien se dedica paralelamente a su producción artística personal. Si bien en la actualidad el rol de editor gráfico suele ser dual al desenvolverse como editores –reproduciendo las obras de terceros–, y como artistas grabadores –reproduciendo su propia obra– alternadamente. Sin embargo, no siempre fue así. Tradicionalmente, el editor era una persona con formación técnica, mas no artística, por lo que existía una clara división entre ambas funciones. Esto ha cambiado, pues los artistas formados como grabadores dividen su tiempo entre la producción personal, y la de otros al prestar sus servicios de edición.

La única editorial establecida en Lima fue WU Ediciones de la galerista Frances Wu. Esta funcionó como un espacio de producción orientada al comercio de obras de arte, a diferencia de otros talleres de grabado privados de la época. En estos trabajaban casi exclusivamente quienes tenían una formación en grabado. Para la década de 1990 la figura del editor gráfico –que en siglos anteriores abundaba– estaba casi desaparecida, por lo que WU Ediciones se presentaba como un espacio innovador, ya que permitió a numerosos artistas acercarse al grabado sin la necesidad de sus conocimientos técnicos. Queda claro que un artista con formación en grabado puede ser artista y editor gráfico también. Lo que falta determinar es si puede ser ambos en simultáneo: si el ponerse al servicio de otros puede ser considerado una acción artística y de ser así, cómo se lograría.

2.2.2 Nuevas visiones: proactividad y agencia del editor.

En la actualidad el editor gráfico está empezando a tomar conciencia de su agencia. Gell atribuye agencia a objetos y personas que son causa de eventos, lo que refiere a la causalidad de los mismos y significa la posibilidad de generar cambios en las dinámicas sociales en las que están inscritos (1998: 16). Esto quiere decir que el editor ha pasado de ser una figura pasiva a una activa, proponiendo proyectos y buscando a artistas que colaboren con este. Esta conciencia de agencia implica que el editor gráfico asuma su rol y también el de la editorial. Esto supone que el editor debe encontrar a los artistas, negociar con ellos, producir los grabados y finalmente movilizarlos y

venderlos. Ya que el editor es el que propone la colaboración en este caso, muchas veces debe hacer de curador e incluso gestor. Si se trata de un proyecto colectivo, es necesaria la coordinación entre múltiples actores y una gestión apropiada para exhibirlo. Al no haber respaldo económico de terceros, muchas veces es necesario llegar a un acuerdo con los artistas, sea en cuanto a la repartición del número total de ejemplares, o una comisión para los participantes incluida en el precio de venta. En este escenario, ser editor significa ser editor, editorial, curador y gestor.

Estas nuevas dinámicas significan que el grabador pasa de ser artista y editor gráfico alternadamente, a cumplir ambos roles de manera simultánea. Lo anterior implica que, aunque el grabador esté al servicio de otro artista, no deja de trabajar para sí mismo. Esto se debe a que su labor cumple dos funciones: reproducir la obra de un tercero y dirigir su propio proyecto. En este sentido, llevar a cabo el rol de editor gráfico significa ser artista también, ya que es suya la pauta en base a la cual las participantes crean o seleccionan obras. Se genera una dinámica similar a la que utilizó la artista Sophie Calle en 2007 para la realización de la obra *Cuidese mucho*⁵⁹. La artista reenvió a 107 mujeres el correo electrónico en el que su pareja termina su relación para que la analizaran e interpretaran por ella. Así como cada una de estas mujeres interpretó el correo electrónico desde su disciplina, saberes y experiencias, las nueve artistas que participan en *Personal e intransferible* interpretan una pregunta⁶⁰ y la responden en imágenes desde su disciplina, saberes y experiencias.

El trabajo de Calle se caracteriza por el uso de dinámicas de transferencia para hacer que fines públicos se vuelvan personales y viceversa. La pregunta planteada a las artistas funciona de manera similar ya que cuestiona a su experiencia personal y trayectoria vital. Esta respuesta hecha estampa hace público lo personal. En cierta medida la respuesta es una examinación de su identidad como artistas –personal– y la forma como esta se ve definida por su producción artística –pública–. La experiencia personal, representada en una imagen destinada al espacio público supone la negociación entre lo que la artista elige mostrar y lo que no. Otra similitud con la obra de Calle es la creación de redes emotivas que radican en lo personal. En este caso, se emplean las redes sociales (Ver página 74) como herramienta para la creación de estas redes, y afianzarlas en base a las experiencias y sentires compartidos de las artistas y el público.

Las imágenes son articuladas por el editor, y en esta articulación de los discursos se encuentra la clave de su agencia artística. Si bien esta acción podría considerarse curaduría, considero innecesariamente rígido pensar ambos roles mutuamente exclusivos, como explica Tallman: una vez

⁵⁹ Obra presentada en el Pabellón Francés de la Bienal de Venecia.

⁶⁰ “¿Cómo le sacas la vuelta al estereotipo de mujer mediante tu producción artística?”

que entramos al campo expandido es irrelevante saber a que disciplina le pertenece el campo. Dicho esto, puede resultar útil saber que campos colindan con el tuyo, para saber que direcciones puede tomar el desplazamiento de tu disciplina, como sucede en este caso con la curaduría y la edición de grabado.

El gesto –es decir la acción– es lo que configura la obra de arte, que debe ser entendida como una acción performática o un *happening* que no será replicado ni visible al público, pero de la cual se generará material que cumple la función de *registro indirecto*. Lo anterior responde a la lógica del grabado, donde toda técnica es indirecta, pues involucra una serie de pasos que demandan cierta temporalidad para lograr la huella y la inversión de las imágenes al momento de la impresión (Van Laar 1980: 99). Además, el acto de imprimir no es visible, pues sucede entre superficies opacas –la matriz y el soporte– cubiertas por un fieltro que debe ser retirado para poder develar la imagen. En *Personal e intransferible* las estampas funcionan como un registro secundario de esta acción. Este concepto es similar al *índice* de Gell, y se refiere a situaciones en las que el espectador se topa con elementos que dan cuenta de manera indirecta de su origen o los procesos detrás de su materialización⁶¹ (1980: 9). En este caso la estampa es el registro que no da cuenta de un gesto: ponerme al servicio de las artistas. El gesto es la suma de mis acciones –lo que he hecho, la manera como he participado y la forma como negocié con las participantes– y tiene un fin objetivo: la visibilización de las mujeres artistas y sus aportes.

Un ejemplo de lo anterior es Kathan Brown, quien fundo Crown Point Press (CPP) en 1962 como un taller de grabado en el sótano de su casa en un momento en que el grabado no era un medio que generara mucho interés por parte de los artistas o del público estadounidense. Es por esto que ella debe buscar artistas con los cuales colaborar y en 1965 empieza a producir carpetas de grabados para artistas como Richard Diebckorn y Wayne Thiebaud. Hoy en día Brown es considerada una figura clave en el reposicionamiento del grabado como actividad artística económicamente viable en Norteamérica. Es posible que con el paso del tiempo los artistas con los que había trabajado ganaran popularidad y por consecuencia elevaran el estatus de la editorial, pero lo cierto es que hoy en día la editorial misma funciona como un espacio de legitimación. Solo unos pocos artistas pueden acceder al espacio, por invitación anual, y al hacerlo son inmediatamente asociados con los más de cien artistas que han trabajado ahí desde su fundación.

Considerando el camino hacia la legitimación y la existencia de las relaciones de poder en las esferas del arte, la conciencia del editor gráfico sobre su agencia sirve como detonante para desbaratar

⁶¹ Gell utiliza el ejemplo del humo como índice del fuego.

la relación jerárquica que históricamente lo ha mantenido subordinado al artista. Gell propone la causalidad artista-obra de arte, pero este proyecto propone que el artista también puede ser vehículo de la agencia de otros artistas (1980: ix). En este caso, yo me vuelvo vehículo de las artistas que participan en mi proyecto, pues soy quien produce y distribuye su obra. Ya que es el editor quien propone, su intervención deja de ser un simple servicio respaldado por una transacción económica. Al momento de proponer el proyecto y llevarlo a cabo, el editor es el artista para el que realiza un trabajo. En ese sentido, es necesario reconocer el aporte artístico de los diversos proyectos que este pueda proponer.



III. Personal e intransferible. Aportes gráficos de artistas mujeres limeñas para la construcción de una historia del arte equitativa.

“[...]Estamos dispuestas a resignificarnos. A nosotras y a la lengua, a las palabras que nombran el mundo, porque el mundo se ha de decir, se ha de mirar y se ha de entender también en femenino” –
Paula Bonet

Personal e intransferible es un proyecto colaborativo que invita a distintas mujeres artistas locales a participar en la creación de una carpeta de grabados con el objetivo de evidenciar el sistema que las invisibiliza al mismo tiempo que facilita la circulación y distribución de su obra. Es una reinterpretación del siglo XXI del “Álbum femenino” (Ver página 36) del siglo XIX que pone a la mujer como foco de atención, dándole carta blanca para hacer o decir lo que quiera. Esto quiere decir que la mujer se vuelve un sujeto con agencia, capaz de autorepresentarse, y proponer imágenes y contenidos que trascienden el valor estético de una cara *bonita*, que se limitaba a ser un ornamento.

El título de la carpeta *–Personal e intransferible–* refiere a los carnés de identificación, así como también a los documentos legales que cumplen con una serie de criterios y formato preestablecidos. Sin embargo, identifican y hacen referencia a una persona en particular, sin importar su similitud con el resto. De la misma manera, la obra de cada una de las artistas seleccionadas es un reflejo de ellas mismas. Si bien el espectador puede sentirse identificado con la imagen, esta es, ante todo un reflejo de su creadora, ya que la suma de sus experiencias es lo que finalmente informa y alimenta su obra. Para McLuhan “todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física” (1969:26-41). En este proyecto los grabados son una extensión de la conciencia de las artistas. Es en ese sentido que decidí plantear la siguiente pregunta: “¿cómo le sacas la vuelta al estereotipo de mujer mediante tu producción artística?” Esta es intencionalmente amplia, pues en lugar de imponer un tema, les da la libertad de abordarla como quieran, ya que finalmente, la obra debía ser fiel reflejo de ellas mismas. El proyecto apela a la exhibición de diversas subjetividades y se apoya en el carácter multicopia del grabado para masificar lo subjetivo. En ese sentido, se gesta desde la disciplina de la edición del grabado, que irónicamente funciona como vehículo (Ver página 34) del proyecto. Es el carácter de multicopia del grabado, lo que le permitirá al proyecto ganar mayor tracción, al hacer posible su llegada a un público mucho más extenso.

Este proyecto reconoce la necesidad de empezar a enunciarse desde la subjetividad femenina, ya que al día de hoy la mujer está hipervisibilizada como *objeto* de representación, pero sigue invisibilizada como *sujeto* creador. Según el feminismo contemporáneo no existen discursos ideológicamente neutros; siempre se enuncian desde una posición determinada por factores

culturales, personales, políticos y sociales (Mayayo 2003: 14). Las mujeres son sujetos, y el público reconocerlas como tal.

Resultaría autoritario y manipulador presentar la perspectiva de este proyecto –que esta limitada a la subjetividad y experiencias de un grupo reducido de mujeres– como “universal”. Sin embargo, las limitaciones del mismo no lo hacen menos válido. Debemos desenmascarar los puntos de vista parciales escondidos detrás de pretensiones de universalidad con los que se ha construido el discurso histórico-artístico dominante. Para hacerlo necesitamos acceso a posiciones diferentes de la perspectiva imperante –del hombre blanco de occidente– que ha dominado el discurso oficial desde que se creó.

Este proyecto pone en manifiesto su propia parcialidad, ya que reconoce ser una opinión y una propuesta de muchas que se encuentran enmarcadas dentro de la teoría feminista; las cuales no son mutuamente exclusivas. La existencia de una no niega a las otras. Valoramos el “conocimiento subjetivo, apasionado y enraizado en la experiencia” por sobre todas las cosas (Mayayo 2003: 15). La idea no es hacer de *Personal e intransferible* un proyecto de *excepciones*⁶², que no hace más que diferenciarlas del resto de mujeres, demostrando que son *atípicas*. Esto sería una reproducción del modelo de escritores del renacimiento como Plinio o Boccaccio, que finalmente lo que hacían era reforzar la idea de la incompatibilidad de las mujeres y la genialidad artística. En ese sentido, no se busca recolectar a las *mejores* artistas, sin importar cómo se entienda el término: las más cotizadas, con más exposiciones, o las que proponen cosas nunca antes vistas. De una manera u otra, estas excepciones son las mujeres artistas a las que ya se les ha dado espacio en el circuito artístico –aunque en mucha menor medida que a los hombres– (Mayayo 2003: 47-48).

Lo anterior no implica que el perfil de mujer artista presentado previamente vaya a ser excluido del proyecto, sino que será incluido en una medida proporcional a los otros, y sin ninguna clase de jerarquización. La selección de las mujeres artistas que participaron en el proyecto no pasa por el juicio estético de la editora gráfica, ni por sus relaciones personales –de hecho, en la mayoría de los casos el primer contacto se realizó a raíz de la creación de la carpeta de grabados–. Para la selección de las artistas participantes, se tomo en cuenta la diversidad en edad, lugar de formación, disciplina, estadio de la carrera, entre otros (Ver Apéndice D).

⁶² Mayayo describe así, la manera cómo son representadas las artistas incluidas en la exposición Women Artists, que fueron seleccionadas según criterios de calidad, influencia y autoría. Además, critica la manera como las curadoras de la muestra; Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, construyen la narrativa de cada una de las artistas, recurriendo a un lenguaje hagiográfico que engrandece sus hazañas.

Mayayo menciona las carencias técnicas del trabajo de las mujeres artistas como una de las razones principales por las cuales hoy en día sabemos tan poco sobre ellas. Esto no quiere decir que tenían menos habilidad que sus congéneres o que había algún déficit en su manejo de las diversas técnicas, sino que sus obras no han sabido soportar la prueba del tiempo. Esto se debe a que los materiales que empleaban eran de una calidad inferior, pues los de primera calidad no se encontraban disponibles para ellas, lo que resultó en el deterioro de las obras, e incluso la pérdida total de las mismas en algunos casos. En ocasiones anteriores esta pérdida ha sido el principal obstáculo para el estudio de las mujeres artistas que existieron a lo largo de la historia. Autoras como Fredrika Jacobs han tenido que cambiar el enfoque de sus proyectos para rescatar a las artistas olvidadas. Jacobs se dio cuenta que era imposible basar su investigación en la producción pictórica misma, ya que los ejemplares disponibles eran muy pocos, lo cual la llevó a realizar un análisis de la crítica de la época y como esta construía la figura de la *virtuosa* renacentista a través de escritos de época. Teniendo esto en cuenta, se han tomado todas las precauciones del caso para asegurar la longevidad de la obra de las artistas participantes, pues aún estamos a tiempo de evitar la pérdida de la obra de las mujeres artistas contemporáneas.

Hasta hace poco, era difícil encontrar obras de arte con temáticas relativas al género y la sexualidad a nivel local. Esto se debe a una escasez de proyectos curatoriales, así como al limitado acceso y existencia de ensayos relacionados (López 2017: 197). Es por esto que el proyecto busca volver las experiencias y creaciones femeninas el eje central, darle a la mujer el protagonismo como *creadora*, mediante una propuesta curatorial que busca reivindicar todo aquello que anteriormente ha sido clasificado como subalterno.

Si bien en los años setentas la teoría feminista hablaba de una *esencia* común a todas las mujeres, desde la década de 1980 surgen posiciones teóricas que denuncian la *feminidad* como un constructo cultural en lugar de una categoría biológica. En ese sentido, en lugar de intentar agrupar a las mujeres artistas en un lenguaje unificado, hago énfasis en la experiencia personal, y como lo que entendemos cotidianamente como *femenino* no es más que un estereotipo.

3.1 Investigación orientada a la construcción del discurso.

“No me esfuerzo por las exposiciones con 50% de mujeres porque sea un gesto feminista, sino porque queremos referirnos al mundo en que vivimos⁶³” – Maria Balshaw, directora del Tate

⁶³ Texto original: “I don’t strive for shows 50% by women because that’s a femnist gesture, but because we want to refer to the world we live in” Traducción de la autora.

En mi proyecto la edición de grabado deja de ser una cualidad formal para ser un discurso que da cuenta de la línea de tiempo en la carrera artística de las mujeres limeñas (Ver Apéndice D). A diferencia de las Guerrilla Girls que abordan dicha problemática desde la exposición de imágenes que exponen la problemática de visibilización de forma explícita, yo la abordo desde la acción de editar a un grupo de mujeres artistas en diferentes estadios de su carrera. Sus imágenes no abordan de forma directa el problema, ya que mi acercamiento al mismo es desde la *imagen de la carpeta* de grabados en sí. Esto quiere decir que la totalidad de la imagen que presento con este proyecto se sostiene en la pieza final –la carpeta, los grabados, y el material complementario que esta contiene– y la acción de producirla. Esta acción es la que porta el mensaje. McLuhan plantea que “ahora podemos decir con toda naturalidad: ‘El medio es el mensaje’. Antes de la velocidad eléctrica y del campo total, no era obvio que el medio fuera el mensaje. El mensaje, según parecía, era el ‘contenido’, y la gente preguntaba de qué trataba un cuadro. Sin embargo, nadie preguntaba nunca de qué trataba una melodía, una casa o un vestido” (1996:34). En este sentido las imágenes representadas en las estampas no son el contenido, sino la acción misma de editar los grabados. Esta carpeta no trata de cuestionar qué significa cada una de las imágenes, sino cuál es el mensaje detrás de *la acción de editar*. Editar a esta selección de mujeres artistas debe entenderse como una acción crítica, aunque el proceso quede invisibilizado en el producto final del proyecto para mostrar la obra de las artistas exclusivamente, es una parte fundamental del discurso.

La idea de este proyecto parte desde una perspectiva feminista, tomando prestados los objetivos de la curaduría feminista. Dicha corriente de la curaduría no se limita a presentar a las artistas mujeres, sino que además busca maneras de contribuir a empoderarlas y tener una mirada distinta del pasado para el futuro. En este sentido el arte feminista busca subvertir los modos de representación y cambiar los paradigmas establecidos (Nochlin 2007: 42-43). Es por esto que he propuesto hacer una selección de artistas limeñas que se encuentren en actividad en el año 2019, e inicio una exploración de la construcción de un fragmento del panorama del momento en que vivimos. Reconozco la subjetividad de nuestra⁶⁴ mirada sobre la situación de las mujeres artistas, sin embargo, el carácter de *work in progress* del proyecto da cuenta de las diferentes líneas de desarrollo en el arte. Este proyecto presenta una mirada parcial, ya que el panorama se irá ampliando mediante la construcción⁶⁵ progresiva, teniendo en cuenta que su finalidad no es un producto enciclopédico. Plantear un panorama completo sería demasiado extenso, por lo que propongo una selección heterogénea de artistas. Esto implica que

⁶⁴ Mi mirada y la de las nueve mujeres artistas participantes.

⁶⁵ A través de la elaboración de nuevos volúmenes de la carpeta.

la muestra sea diversa en tanto instituciones educativas, generación a la que pertenecen las artistas, etapas de la carrera e historia personal (Ver Apéndice D).

Esto se verá reflejado en la variedad de producciones artísticas también, ya que no quiero esencializar ni marginar a las mujeres al hacerlas partícipes de algún gueto en particular por asumir que solo por el hecho de ser mujeres tendrán algo en común. Lo anterior me ayudó a la creación de un primer diagnóstico del panorama ya que estuvo basado en información de artistas de contextos variados, que si bien pueden no ser una muestra necesariamente representativa de las artistas limeñas en la actualidad, sirve como un primer alcance del tema. Por el simple hecho de tratarse de una muestra tan reducida, este proyecto no puede pretender más que ser un primer paso de un proyecto a largo plazo.

A diferencia de proyectos o exposiciones colectivas de mujeres del pasado, que buscaban incrementar la participación de las mismas –pero que finalmente reforzaban los estereotipos de *las esferas separadas* proveniente de la época victoriana y reafirmar la creencia, basada en el determinismo biológico que las mujeres artistas compartían características comunes debido a su género– este proyecto es consciente de la enorme diversidad de la producción artística femenina e intenta resaltarla. En lugar de enfocarse en los rasgos “femeninos” de las obras, hace énfasis en las experiencias personales de las mujeres artistas y su subjetividad. Además de los beneficios puramente estratégicos, cómo ayudar a corregir la discriminación que sufrieron tradicionalmente las mujeres en el circuito artístico, también pone en evidencia los discursos e instituciones dominantes que la perpetuaron.

Lucy Lippard problematiza tanto la segregación como la inclusión en el circuito artístico. Segregarse puede desembocar en marginación: un gueto de mujeres artistas que no tienen proyección pública. Mientras que integrarse puede significar asimilarse al sistema, que tiende a neutralizar toda postura política transgresora:

La única salida parece residir, según Lippard, en el establecimiento de una sólida red de centros educativos, espacios de exposición, publicaciones y asociaciones feministas que permitan a las mujeres artistas llegar al público general, pero desde la defensa de unos valores radicalmente diferentes de los del establishment artístico. Se trata de trabajar desde fuera del sistema, pero sin perder de vista la necesidad de infiltrarse y socavar constantemente las bases de ese mismo sistema. (citado en Mayayo 2003: 102)

Es cierto que localmente no contamos con los espacios que Lippard considera necesarios para la integración de las mujeres en el circuito artístico sin correr el riesgo de que sus discursos sean paliados. Sin embargo, sólo la conciencia de la necesidad de dicha estructura de apoyo la convierte en referente, lo cual permite a gestar el proyecto desde la conciencia de las carencias que se tienen, al mismo tiempo que marca un norte hacia el cual aspirar.

3.2 Estrategia metodológica.

“Me ha ido bien en mi carrera pero, al mismo tiempo, no hay comparación con mis homólogos masculinos. Los hombres lo hacen mucho mejor que yo porque tienen el control del capitalismo. Siguen siendo la opción predeterminada para coleccionar por museos y el mercado⁶⁶” – Catherine Opie

La realización del proyecto fue dividida en tres etapas que posibilitaron la producción de una carpeta de grabados. Estas fueron denominadas planificación –momento en que estudié la situación actual del circuito artístico limeño–, gestión –que refiere a todo el proceso de trabajo colaborativo con las mujeres artistas–, y edición –momento en el que se procede a la reproducción de sus imágenes–. Si bien hubo diferencias leves en las etapas, dependiendo del grado en el que se involucraron las artistas con la producción de su grabado, una parte fundamental de la metodología del proyecto fue repetirla nueve veces –una vez para cada una de las participantes–. Posterior a la conclusión de la obra, prosigue una etapa de circulación, pues es necesaria para darle sentido al discurso visibilizador del proyecto.

El proyecto se inició realizando una investigación que permitiera un diagnóstico de la escena artística limeña en relación a las mujeres artistas. Este estudio sirvió para comprobar que existe una invisibilización de las mujeres en la escena a partir de data sobre la proporción de mujeres en exposiciones en museos, galerías, participación en subastas, presencia en publicaciones impresas, y reconocimientos en concursos. y dio las pautas para escoger a las mujeres artistas a partir del desarrollo de una línea de tiempo heterogénea, que dé cuenta de la amplia gama de posibilidades de desarrollo de carrera. En base a una sistematización de los factores de estilo de vida de las artistas, se creó una especie de constelación (Ver Apéndice E).

3.2.1 Planificación.

“Cuando el racismo y el sexismo ya no estén de moda, ¿cuánto valdrá tu colección de arte?⁶⁷” – Guerrilla Girls

La etapa de planificación engloba la totalidad del trabajo en conjunto con las artistas seleccionadas. Para poder lograrlo, hubo un primer contacto en el que se les explicaba brevemente el proyecto y se les planteaba la posibilidad de participación. Posteriormente se pactaron reuniones

⁶⁶ Texto original: “I have done well in my career but, at the same time, there is no comparison with my male counterparts. The men do so much better than I do because they rule the roost in relationship to capitalism. They are still the default go-to for collecting by museums and the market” Traducción de la autora.

⁶⁷ Texto original: “When racism & sexism are no longer fashionable, what will your art collection be worth?” Traducción de la autora.

personales en las que se entablaba un diálogo sobre las condiciones de producción: Si bien fue necesario establecer una medida estándar para el soporte de las estampas, se buscó un formato que permitiera a las artistas decidir con libertad las proporciones de sus imágenes. Estas podían variar en escala –desde la matriz más pequeña hasta llegar al *a sangre*⁶⁸–, en proporción –más cuadradas o alargadas–, y la orientación –horizontal o vertical–, dentro del formato de soporte establecido: cartulina de algodón de 300 gsm, de veintisiete por treinta y nueve centímetros. Al finalizar el proyecto, cada participante recibiría un ejemplar de la carpeta, que incluye nueve grabados distintos.

Las mujeres artistas participantes en la carpeta de grabados fueron seleccionadas mediante una sistematización (Ver Apéndice D y Apéndice E) que consideró factores como edad, trayectoria profesional y formativa, entre otros. Esto permitió crear un panorama de las diversas posibilidades que tiene una carrera artística de una mujer a nivel local. El concepto de la carpeta se basó en la pregunta; “¿Cómo le sacas la vuelta al estereotipo de mujer mediante tu producción artística?”. Esta debía ser respondida en imágenes. La amplitud de la pregunta responde al interés por que las artistas se auto-representasen. Es decir, que tuvieran la libertad de abordar la consigna del proyecto que consideraran mas representativa de su identidad, obra y trayectoria. Estas no debían estar determinadas por mi subjetividad, ni caer en esencialismos. En ese sentido, su participación como artistas radico en la creación de una imagen que sería traducida en un grabado para ser reproducido en veinte estampas.

A primera vista podría parecer que las artistas del proyecto son solo las que crean obras para la carpeta, mientras que yo al desenvolverme como editora grafica del proyecto no pertenezco a la categoría de artista. Sin embargo, la autoría del proyecto me sitúa como artista también. Es cierto que al desempeñarme como editora gráfica me estoy poniendo al servicio de las nueve mujeres artistas que participaron del proyecto, pero también estoy trabajando para mí. La pregunta de investigación con la que trabaje fue: ¿De qué manera una carpeta de grabados funciona como agente visibilizador de la producción de las mujeres artistas y subvierte las políticas de representación en el circuito artístico limeño? Para responder esta pregunta fue necesario armar la carpeta que mostrara el panorama variado que presenta, lo cual no se podía limitar solo al corpus de obra de una artista. Decidí no producir obra para concentrarme en la construcción y configuración de la carpeta como dispositivo. Si bien las obras unitarias son de autoría exclusiva de las artistas que las crearon, la carpeta de grabados –como dispositivo– es de autoría colectiva. La carpeta pertenece a todas. Cada participante produjo una obra que sirvió como uno de los elementos que configuran el dispositivo

⁶⁸ Se denomina *a sangre* la impresión que llega hasta los bordes del soporte –en este caso papel–.

(carpeta). Los grabados nos pertenecen pues son parte de nuestra carpeta. Al orquestar a las nueve artistas, gestionar y distribuir el proyecto estoy operando desde mi posición como artista. Esto no quiere decir que todos los gestores sean artistas, o que deban ser considerados de esta manera: El carácter artístico de mi propuesta no radica en la gestión. Sin embargo, la gestión fue un componente necesario para la materialización del proyecto, y su importancia no quita el carácter artístico al proyecto.

3.2.2 Mi propuesta como editora gráfica.

“¿Cómo pueden hablar/representar las mujeres dentro de una cultura que define a lo femenino como un otro silenciado?” – Griselda Pollock

En la sección 2.2.1 abordé la relación tradicional entre el artista y el editor. A raíz de esta note que se trata de una figura pasiva, aunque al ser este agente el que reproduce, puede tener la capacidad de multiplicar y difundir el material. Considero que el editor debe reconocer su agencia para proponer proyectos, la cual le permite ser un agente de cambio, es decir, que sus proyectos pueden tener un valor más allá del estético. Para lograr lo anterior es importante que resignifique esa agencia al darle una función más allá de la reproducción. Teniendo en cuenta la historia del grabado he decidido plantear la figura del editor desde una perspectiva feminista, y haciendo uso de otras agencias que tiene. El editor tiene que ser consciente de las decisiones que está tomando, no solo a nivel técnico sino en cuanto a su relevancia histórica. La idea no es replicar lo que otros han hecho, sino trabajar para lograr un objetivo. En este caso, he elegido subvertir las políticas de representación. El grabado, por sus dinámicas, me permite lograrlo mediante la diversificación de agentes y la inclusión justa e igualitaria de mujeres, aunque –irónicamente– la mirada tradicional del grabado ha hecho todo lo opuesto.

En la metodología del editor es importante que se trabaje de cerca y en conjunto con las artistas, no *para* ellas. Sin embargo, como en todo trabajo grupal hay instancias donde un miembro del equipo debe asumir la mayoría de responsabilidad en ciertos aspectos del proyecto, y este *ceder* implica un acto colaborativo al pensar en el objetivo común: Visibilizar el trabajo y los aportes de la mujer. La flexibilidad en cuanto a las expectativas y proyecciones del editor es una cualidad indispensable, pues se van a presentar escenarios donde su capacidad de adaptación será puesta a prueba. Esta flexibilidad podría estar relacionada a cambios de técnica, manejos de tiempo, entre otros. Un ejemplo fue el de Teresa Carvallo Rey, a quien se le hacía imposible trabajar con su matriz debido a compromisos previos. Sin embargo, ella era un caso clave en la articulación de las distintas líneas de carreras, por

lo que elegí no aferrarme al modelo propuesto para asegurar su participación. Esta podría parecer la relación tradicional entre artista y editor, pero al ser yo quien la busca, la dinámica no es la misma. Otra cualidad que el editor debe tener es saber cuando decir *no*, y proponer alternativas que no tengan un efecto negativo sobre la obra. La habilidad de comunicarse y escuchar es fundamental para el trabajo de cerca y en conjunto con las artistas.

Al haber culminado *Personal e intransferible* veo como el proyecto fue tomando forma a lo largo del camino. Originalmente planteé una serie de categorías basadas en sus carreras artísticas e hitos en sus vidas personales. La selección de las artistas correspondientes a cada una de estas categorías respondía a algún corpus de obra en particular. Algunos ejemplos de lo anterior son Macarena con su serie de dibujos *The Mother Drawings*, y Jimena con sus series de autorretratos. Esta selección estaba armada en un mapa mental (Ver Apéndice E), donde estaban agrupadas en cuadrantes por afiliación institucional. No obstante, lo cambié por una tabla (Ver Apéndice D) porque me permitía visualizar más variables, y así pude complejizar la selección. Además de las tres instituciones educativas locales más conocidas –Corriente Alterna (CA), Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), FAD PUCP–, agregué al Instituto Gaudí (ahora Centro de la Imagen), y agregué categorías que consideraban exposiciones, premios, estilos de vida y otros hitos de trayectoria. Al ver todos los aspectos que configuran la selección de la carpeta, me doy cuenta que esta trasciende lo estético, ya que es la diversidad de líneas de carrera lo que la determina. La selección se fue armado sobre la marcha.

Empecé la selección con un núcleo de tres artistas correspondientes a las tres instituciones educativas principales: Jimena Castaños (CA), Wynnie Mynerva (ENSABAP) y Genietta Varsi (FAD PUCP), y sobre eso fui construyendo. Paralelamente incorporé a Cristina Flores Pescoran (FAD PUCP) al grupo y noté que tenía que buscar artistas que no fueran de la PUCP. Además de esto, vi que necesitaba artistas de distintas generaciones. Para diversificar la selección en cuanto a afiliación institucional invité a Macarena Rojas, con estudios en el exterior, y a Teresa Carvallo Rey como artista autodidacta, quien además pertenece a otra generación. Sylvia Fernández (CA) y Maricel Delgado (Instituto Gaudí), además de pertenecer a una generación intermedia, son artistas con un mayor alcance en el mercado del arte. Por otro lado, Thamia Caballero (ENSABAP) forma parte de la escena alternativa.

El formato de las obras también se fue definiendo sobre la marcha. Conforme íbamos agregando estampas, adaptábamos las siguientes selecciones y en algunos casos los formatos para complementarla. Si bien busqué estandarizar los materiales para que no se pudieran leer jerarquizaciones en cuanto las artistas, la idea tampoco era estandarizar su obra. Las tres primeras

estampas fueron de tamaños y formatos relativamente similares, ya que las artistas buscaban maximizar el área impresa, considerando estándares tradicionales del grabado como las medidas de los bordes. Al tomar conciencia de esto, fui un poco más intencional al momento de proponer alternativas a las artistas. El grabado de Wynnie, por ejemplo, iba a tener medidas similares a los tres anteriores, por lo que le planteé la posibilidad de usar una matriz ovalada en lugar del cuadrilátero tradicional. En el caso de Sylvia, acordamos utilizar una de sus pinturas de formato cuadrado, y con Maricel, una foto horizontal. En el caso de Teresa, le propuse un formato mucho más pequeño que el de los otros grabados. Cabe mencionar que, si bien hay un motivo de trasfondo para estas decisiones, todas son tomadas en relación a la obra, y se justifican en ella. No son decisiones gratuitas, sino que potencian el mensaje de cada artista.

Durante mi visita al taller de CPP en 2018 tuve la oportunidad de conversar con editores que se dedican a trabajar con artistas y asistirlos en la realización de sus ediciones de manera profesional. En estas conversaciones me transmitieron la importancia del trabajo cercano con el artista. Si bien esta relación simbiótica puede ser considerada de lujo, pues demanda la atención constante del editor y requiere de mucho más tiempo, sigue siendo válida por la manera en que resignifica el grabado para el artista no grabador. Este desarrolla un vínculo con la disciplina del grabado, y también con su editor. Por otro lado, dentro de ese espacio puede expandir su práctica artística, y encontrar nuevas vías para la misma mediante la exploración de las distintas posibilidades del grabado. Pero para lograrlo el artista tiene que estar en el taller, tiene que trabajar de la mano del editor, no puede entregar un boceto y dejar el trabajo encargado. Para que esta dinámica funcione, como editora tuve que hacer un análisis minucioso de la obra de cada una de las participantes, teniendo en cuenta las cualidades formales de la obra, la materialidad, el medio, y el gesto empleado, así como también sus metodologías y ritmos de trabajo. Este proceso facilita su trabajo en el taller, y la expansión de su práctica artística, pero también significó la mía, pues cada artista suponía un nuevo reto, y una serie de problemas que solucionar.

Considero que esta metodología cercana, y en especial con mujeres artistas es importante por que rara vez se ha hecho. Históricamente el grabado ha presentado una serie de flaquezas en cuanto a sus dinámicas de representación, que abordo desde este proyecto. Desde una postura feminista estoy buscando deconstruir y criticar esta estructura preexistente para diversificar los agentes del arte, y para lograr la inclusión justa e igualitaria de las mujeres en el circuito. La visita a los talleres de las artistas fue instrumental para entender sus procesos, y a ellas mismas, y en ese sentido facilitó el trabajo en el taller de grabado, pero debo reconocer que los medios de comunicación han sido fundamentales para mi proyecto también. Me han permitido establecer conexiones y entablar

relaciones con las artistas con las que trabaje, además de haber facilitado la articulación de un número mayor de artistas, que de otra manera no hubiera sido posible. El grabador puede ser editor gráfico y artista simultáneamente. Esto se debe a que la edición gráfica puede ser una herramienta que el grabador utiliza para ejercer su voz. *Personal e intransferible* se sostiene en mi juicio artístico: lo que he hecho, como he participado y las maneras en que he negociado con las artistas con las que colaboré:

Jimena Castaños – El contacto directo con la matriz a través del dibujo

El trabajo de Jimena lo seguía en Instagram desde hace bastante tiempo, y el verano del 2018 coincidimos en un evento en el Cine Olaya. Lucía Coz nos presentó, y conversamos brevemente, pero no volvimos a tener contacto hasta abril de 2019, cuando le escribí un mensaje directo vía Instagram explicándole el proyecto, y preguntándole si estaría dispuesta a reunirse para conversar sobre el proyecto y su posible participación. Nos reunimos en su casa-taller. Me contó que estaba muy interesada en el grabado por su potencial para multiplicar imágenes, y que recientemente había empezado a hacer pruebas en xilografía en casa. Por iniciativa propia, Jimena expresó un interés por aprender los procedimientos de grabado, y por trabajar su matriz ella misma. Esta primera reunión se dio a finales de marzo, cuando el proyecto se estaba gestando aún. Jimena decidió trabajar con una imagen de su archivo.

Mi relación con Jimena fue de carácter pedagógico en cuanto a las técnicas. Jimena fue la primera participante en trabajar directamente su matriz, y además en ingresar al taller de grabado. Inicialmente le lleve la matriz a su taller para que la trabajara según su disponibilidad de tiempo. Su relación con el cobre fue progresiva. Su primer dibujo no quemó, porque su trazo fue demasiado débil y no llegó a retirar el barniz: En grabado la intensidad del trazo se define con el tiempo de quema, no en la gradación del trazo. Al empezar la etapa de las correcciones, aprovechamos que ella visitaba la PUCP con regularidad para preparar escenografías para los alumnos de Artes Escénicas, y así acelerar el proceso. Al empezar la jornada, yo tenía preparada la prueba de estado más reciente, y la matriz barnizada. Ella dibujaba sus correcciones en la matriz, y me marcaba cualquier detalle que debía ser borrado en la estampa, y se iba a avanzar su trabajo escenográfico. Esto me daba tiempo de hacer las mordidas, bruñir los errores e imperfecciones y sacar una nueva prueba de estado. En algunos casos, ella regresaba ese mismo día y seguíamos con más correcciones, mientras que otros, continuábamos con el trabajo en su siguiente visita. Nuestra relación de trabajo era complementaria: ella dibujaba la matriz, y yo me encargaba de las quemadas y de corregir los trazos no deseados. Si bien hubo una curva de aprendizaje entre los primeros trazos que realizó sobre el cobre y las correcciones que realizó posteriormente, estos se fueron afinando de manera exponencial conforme fue entendiendo el material

y el proceso de trabajo. Ella traslado su relación artista-dibujo del soporte de papel al soporte de cobre.

Genietta Varsi – El grabado como medio de transición del boceto a la obra final

Genietta y yo coincidimos un par de años en la facultad –ella terminando de estudiar escultura, y yo en estudios generales– y tenemos varios amigos en común, por lo que fue la artista con la que estaba más familiarizada al empezar el proyecto. Inicialmente le escribí por Facebook, pero debido a la alta demanda de proyectos que tenía en ese momento, mi mensaje se traspapelo y no llegamos a contactarnos. Varias semanas después se dio cuenta, y fue ella quien me contactó. Acordamos reunirnos en su taller, y allí hablamos de sus procesos, las investigaciones que había realizado en sus residencias de los últimos meses, y también de la metodología que sigue a la hora de trabajar. Sus dibujos funcionan a manera de ensayo, pues le ayudan a aterrizar los conceptos que quiere trabajar en sus piezas. En el caso de este proyecto me envió por correo un collage digital en base a uno de los bocetos de las que habíamos conversado en su taller a las dos semanas de la primera reunión.

Su propuesta original tenía una línea pespunteada que rodeaba las dos imágenes, que quería que fuera entintada. Sin embargo, no contemplaba la presencia del relieve que se crea en el papel por la presión de la prensa sobre los bordes de la matriz. Esto fue determinante para nuestra relación pues tuve que proponerle alternativas para hacerle notar que su propuesta de bordes entintados no tendría resultados óptimos. Estábamos de acuerdo que sería redundante tener los dos recuadros pespunteados dentro de la matriz se vería extraño, y poner una sola línea pespunteada divisoria entre las dos imágenes tampoco funcionaba estéticamente. Le propuse obviar la línea pespunteada, y reemplazarla por el relieve de la matriz, y le mandé fotos de algunos ejemplos en los que la imagen no llega al borde la matriz, y que su relieve funciona como una especie de marco. Además, le explique que podíamos trabajar con dos matrices separadas, para mantener las proporciones espaciales de la disposición de su propuesta inicial y ella aceptó. Una vez resuelto el formato, preparé las matrices e hice el transfer de la impresión a laser para la sección de imagen fotográfica. Luego completé el dibujo e hice correcciones de tono. Al conseguir una buena impresión de la imagen grabada, le envié una fotografía de la imagen sin aplicación de color, y dos opciones: iluminar la estampa con acuarela, o aplicarle papel de arroz previamente entintado mediante chine-colle. Elegimos el chine-colle porque la tinta de grabado permitía un color más intenso, y por tener mayor resistencia a la luz que el pigmento de la acuarela. Este proceso significó que Genietta cediera el control de su idea para ver cómo se ve transformada a partir de las variables del grabado.

Cristina Flores Pescoran – La exploración del tejido en otros medios

Durante una conversación sobre los avances del proyecto, Omar Castro me habló del trabajo de Cristina. Ese mismo jueves le escribí un correo y el domingo de la misma semana la visité por primera vez en su taller. Conversamos varias horas sobre sus experiencias en el circuito artístico, su producción y la vida, mientras ella tejía. Me enseñó obras antiguas, algunas en proceso, y también hablamos de los planes que tenía a futuro para su carrera, y para algunas de las obras. En la conversación entendí que Cristina se encontraba en un momento en el que sentía una urgencia por producir obras tejidas, y que casi no estaba dibujando. Es por esto que le planteé la posibilidad de hacer un grabado directamente de uno de sus tejidos utilizando barniz blando. Hablamos de la posibilidad de trabajar con un tejido que excediera el tamaño de la imagen, es decir, que solo se registrara una sección del mismo, y que cubriera –o no– toda la matriz. También conversamos sobre el hilo en sí como elemento, de como quedan pequeños cabos sueltos –aunque amarrados– al armar sus tejidos.

Mantuvimos una correspondencia bastante constante hasta que nos encontramos en la PUCP unas semanas después. Cristina me entregó el tejido que realizo para el proyecto, y conversamos sobre el procedimiento con el barniz blando, y cuáles serían los siguientes pasos a seguir. Luego de realizar algunas pruebas de tiempos en pequeñas placas, barnicé la matriz entera. Al pasarla por la prensa para transferir el tejido me di cuenta que los bordes de la matriz habían perdido parte del barniz debido a la irregularidad del tejido. Tuve que proteger con barniz líquido todas las zonas del fondo para evitar que adquirieran tono antes de exponer la matriz al percloruro de hierro. Fue de suma importancia encontrar el tiempo de exposición exacto, ya que lo que buscábamos era la huella directa del hilo, y retocar la imagen significaría perder parte de su materialidad, aunque permitiera afinar ciertos detalles. Le envié una foto de la primera prueba de impresión a Cristina para evaluar la mordida. Ambas quedamos muy contentas con el resultado, además de reafirmar para nosotras la decisión de no retocar la imagen al ver los detalles logrados en la impresión. También le presenté algunas impresiones en distintas tonalidades de rojo, pero fueron descartadas y regresamos al negro original. Al tener mayor viscosidad, la tinta de color requería más limpieza y esto degradaba la imagen en ciertas zonas donde la línea tenía una mordida casi abierta. Si bien Cristina no trabajó directamente con la matriz, fue el contacto entre el tejido que ella creó y la matriz lo que generó la imagen.

Wynn timer Mynerva – La adaptación a las cualidades del grabado

Aunque ya conocía su trabajo desde hace algunos años, a Wynn timer la conocí por primera vez en la Feria Escuela Abierta de la ENSABAP en 2017 donde Eleanor Brown nos presentó. Le escribí a

Carlos García-Montero para pedirle su correo, y así fue como la contacté por primera vez. En ese primer correo me presenté, y le conté sobre el proyecto —que lo estaba realizando para mi último año en la especialidad— y que me gustaría invitarla a participar. La primera vez que visité su taller, lo hice aprovechando el mismo día de la visita a Genietta. Hablamos varias horas sobre nuestros proyectos y de los paralelos de nuestros últimos años de formación. Le expliqué que por las limitaciones de tiempo, sería imposible adaptar una de sus pinturas a un grabado por tener tanta variación cromática, por lo que al final de la reunión Wynnie me ofreció revisar su archivo para ver que obras podíamos trabajar. Debido a una serie de compromisos y viajes, en ese momento no llegamos a concretar una obra para el proyecto. Al siguiente ciclo, cuando Wynnie estaba de vuelta en Lima, la fui a visitar nuevamente. En esa época el taller de Wynnie se ubicaba en Barranco, por lo que iba a visitarla en las noches después de terminar clases en la PUCP. Luego de varias semanas la visite una tercera vez, y en nuestra conversación Wynnie arrojó varias ideas de posibles obras, e incluso me enseñó algunos dibujos de tinta china como referentes de las ideas que tenía. Fue difícil concretar una siguiente reunión, y pasaron varias semanas antes de poder visitarla nuevamente.

En el transcurso de los días, Wynnie descartó la idea de reproducir algún dibujo —ya sea de su archivo o nuevo—, y ante la impronta del grabado decidió entintarse la vulva y estamparla en una cartulina. Después de una serie de experimentos, me escribió y me envió una foto de los resultados. Por tratarse de una imagen producida por transferencia muy detallada y que difícilmente podría replicar a mano, decidí que el mejor tratamiento sería pasarla a la matriz de cobre mediante una impresión serigráfica. Para mantener la escala natural de la imagen, regresé al taller de Wynnie para recoger el original y poder escanearlo. Aproveché mientras estaba ahí para sugerirle utilizar un formato ovalado, en lugar del formato rectangular tradicional, ya que esta forma dialogaba con la imagen, y nos ayudaba a romper con el formato que era muy similar a los tres primeros grabados.

Luego de obtener la imagen de alta resolución, la edité para borrar la textura de la cartulina para acuarela que había utilizado, y para corregir el contraste, ya que la imagen tenía algunas zonas de grises, y se necesitaba que estuviera en blanco y negro. Le agregué una línea que demarcara el ovalo del formato de la matriz. Expuse una malla serigráfica con este arte después de haberla emulsionado e imprimí la imagen sobre la matriz de cobre con leche condensada. Una vez que estaba seca, apliqué barniz líquido a la matriz, y después la sumergí en agua caliente para que la leche condensada funcionara como barniz de azúcar. Apliqué la resina de colofonia, y queme la matriz en el percloruro, y saqué una prueba de impresión. Le envié una foto de esa primera prueba a Wynnie, y me dio el visto bueno, así que recorté la matriz siguiendo la línea guía con una cierra de arco de joyería. Una vez cortada, biselé los bordes de la matriz con una lima de metal, con lijas de agua y

finalmente los pulí con el esmeril de banco para obtener una superficie en “espejo”. Por la naturaleza de la imagen que propuso, Wynnie tampoco tuvo contacto con su matriz, ya que el procedimiento para trasladarla al grabado era más mecánico. En ese sentido, Wynnie se entrega al procedimiento técnico.

Macarena Rojas – El trabajo a distancia

A Macarena la conocí en el curso *Arte y Feminismos* de Natalia Iguñiz durante el 2019. Le planteé la idea de participar en la carpeta a inicios de julio, y nos reunimos en un café de Miraflores a conversar. Hablamos de su formación profesional, y de su proceso productivo, especialmente en relación a la serie *The Mother Drawings*, y que planeaba mudarse de regreso a Londres con su familia al año siguiente. Ya que la idea era producir un nuevo dibujo para la serie –directamente sobre el cobre– decidimos cortar la matriz en cuatro piezas, para que estas dejaran un relieve en el papel que evocara las líneas de pliegue del papel, y trabajar la imagen *a sangre* para mantener cierta continuidad con su obra. Debido al cierre de la universidad, tuvimos que dejar en espera la preparación de la matriz durante unas semanas. Nos volvimos a reunir, y Macarena me contó que en las últimas semanas sus planes habían cambiado y que habían tenido que adelantar su mudanza a la siguiente semana, pero que aun estaba interesada en participar en el proyecto de ser posible, por lo que me planteó la posibilidad de mandarme las matrices por DHL. Preparé las matrices para que se las llevara en su viaje, pero por problemas de logística no logramos coincidir para entregárselas. Debido a la naturaleza performática de su obra, me parecía importante que Macarena trabajara directamente su matriz, en lugar de que me enviara un boceto para replicar como en otros casos. Unos días después de su llegada a Londres, le envié las cuatro matrices barnizadas para que pudiera dibujarlas. Además, le envié una serie de instrucciones sobre el procedimiento, las herramientas que podía usar, alternativas que podía encontrar en casa y ejemplos de los distintos materiales que podía emplear para conseguir diferentes resultados o hacer correcciones.

Al terminar, Macarena me envió las matrices de vuelta, y después de morderlas, imprimí algunas copias probando distintas tintas ya que estaba teniendo problemas con el registro de la imagen, que presentaba halos alrededor de las líneas incididas por la rebaba que se había formado al dibujar. A pesar de no estar totalmente convencida de los resultados, le envié una serie de fotos comparando las opciones de tinta, pero ella tampoco estaba satisfecha. Para lograr el fondo blanco, debía limpiar en exceso o usar una tinta menos viscosa, lo cual disminuía la intensidad de la línea, y si mantenía intensidad de la línea, quedaban halos grises, que por la proximidad de las líneas en las zonas de mayor densidad de línea se volvía una masa gris. Intenté reducir las rebabas con bruñidores

y raspadores en una zona pequeña, pero debido a la proximidad de las líneas era un proceso bastante destructivo, ya que dañaba las incisiones, y en algunos casos dejaba otras marcas sobre la superficie que también retenían la tinta. Ante este escenario, Macarena se ofreció a dibujar una nueva matriz, pero tuve que decirle que no porque con la demora del envío, esto no era factible para mí. Le expliqué que las rebabas se habían formado al hacer el dibujo por presionar excesivamente la herramienta sobre el cobre, y le ofrecí hacer la prueba de corregirlas con el esmeril de banco, pero que si no funcionaba no había nada que hacer. Probé el esmeril de banco sobre la misma zona donde había intentado hacer las correcciones a mano, y funcionó muy bien. Si bien era necesario tener mucho cuidado de no aplicar mucha presión, ni repetir las zonas, logré eliminar el tono de la matriz totalmente. Le envié una nueva foto a Macarena, y me dio el visto bueno para empezar a editar las estampas, aunque no fue posible que me firmara la B.A.T. por la distancia. Por esta misma razón, luego de que la matriz de Macarena llegó a Lima no había marcha atrás, las últimas acciones a tomar me competían a mí como editora.

Teresa Carvalho Rey – La relación de confianza entre la artista y la editora

A inicios de 2019, antes de que el proyecto tomara forma, la historiadora del arte Gisselle Giron me habló de la obra de Teresa, y de la forma como su presencia había desaparecido de la escena artística. Meses después, al haberle dado más forma al proyecto, y al haber empezado a armar el grupo con el que trabajaría, me di cuenta que Teresa era el contra punto perfecto a las carreras de las artistas jóvenes con las que ya había trabajado, por ser una artista de formación autodidacta, y que tenía muchos años de trayectoria, aunque su presencia en el medio hubiera declinado en años recientes. Le escribí a Gisselle y le pregunté si tenía la información de contacto de Teresa, y me pasó su número de celular. La llamé una noche, y dos días después la visité en el taller que tiene en su casa. Teresa me enseñó muchísimas obras, algunas que estaban exhibidas en su casa, y otras que tenía almacenadas en su taller, y me contó que estaba preparando una muestra para inicios del año siguiente en el Centro Cultural de España (CCE). Además, me contó que no había dejado de producir obras, sino que al no ajustarse a la escena limeña tan conservadora, había tenido mucha dificultad para encontrar espacios de exposición. Conversamos sobre su obra, y como esta era un reflejo de sus experiencias y todas esas lecciones de vida que la habían tomado por sorpresa por tratarse de temas de los cuales no se hablaba en la sociedad por ser tabú. Unos días después, Teresa tenía un viaje de varias semanas fuera de Lima, por lo que se le imposibilitaba participar en el proceso, así que me dio total libertad para la realización del grabado.

Elegimos una obra que tenía colgada en su habitación, por lo que le tome unas fotografías, y le explique que intentaría mantener el color –fondo azul y detalles en rojo– aunque no podía garantizarlo. Decidí trabajar la imagen en una matriz de formato reducido, ya que este ayudaba a acentuar la sensación de confinamiento de la obra. Primero copié el dibujo con una aguafuerte, a la cual agregue valoración tonal con aguainta. Debido a la larga exposición necesaria para conseguir el negro intenso de las mayólicas y el pelo de la mujer, se levanto el barniz de una esquina de la matriz. Después de corregir el error, y de estar satisfecha con las valoraciones tonales de la imagen, calé un acetato para usarlo como mascara de la matriz. Esto me permitiría entintar de manera selectiva la superficie del fondo con un rodillo una vez que las incisiones estuvieran entintadas de negro. La idea era obtener la variación tonal del fondo a través de una ligera aguainta en negro, sobre la cual colocaría una capa uniforme de azul. Finalmente, el ultimo paso para completar la imagen era la iluminación de los detalles en rojo –uñas de la mano y labios– sobre la misma matriz como si se tratara de una monotipia. Para sacar adelante este grabado fue fundamental establecer una relación de confianza entre Teresa y yo, pues el tiempo y la distancia imposibilitaban que Teresa estuviera presente durante la creación de su grabado.

Sylvia Fernandez – La renuncia al color y el gesto pictórico en el grabado

Durante una conversación sobre las distintas trayectorias que las artistas tienen en Lima, Debrah Montoro me comentó sobre la salida del mercado del arte de Sylvia Fernandez durante la década de 2010. Me pareció interesante que Sylvia eligiera alejarse de la escena voluntariamente, y que años después decidiera regresar. Debrah me alcanzó su correo, y le escribí explicándole el proyecto. Después de la introducción inicial, visité el taller que tiene en su casa, y allí conversamos sobre su formación y su carrera profesional. Me explicó la evolución de su carrera, y cómo había tenido un periodo de inactividad –aunque en casa seguía produciendo– debido a su desencanto con la escena artística. También me habló sobre su convicción de producir obras que se sientan auténticas para ella, que respondan a sus impulsos y no necesariamente al mercado, y me comentó sobre su ritmo de trabajo. Mientras conversábamos, le enseñé la carpeta en el estado en el que estaba en ese momento, y ella me enseñó los cuadros que tenía en el taller, y algunos encargos que tenía en proceso. Congeniamos inmediatamente y, Sylvia entendió el proyecto desde antes de que terminara de explicárselo, e incluso me señaló algunas cosas que no había tomado en cuenta anteriormente. También me contó sobre un proyecto que dejó inconcluso en su último año de estudios en Corriente Alterna, mediante el cual buscaba explorar los sesgos del mercado del arte a través de las asesorías de los docentes de la institución a obras producidas por sus compañeros de manera anónima.

Sylvia expreso su reticencia hacia los procesos de grabado, y me contó sobre su experiencia con la xilografía durante sus años de formación, aunque le entusiasmaba la idea de probar con un nuevo medio: el metal. Teniendo en cuenta su ritmo de trabajo acelerado y gestual, me pareció apropiado hablarle del barniz de jabón, y como este permite obtener una variedad de tonalidades en una sola aplicación, dependiendo de la densidad con la que se aplica. Si bien mi relación con Sylvia fue de corte pedagógico por que le estaba enseñando como usar el barniz de jabón, mi propia experiencia fue de aprendizaje también. En investigaciones anteriores había leído sobre este barniz, e incluso había probado una receta que no funcionó, pero a raíz de la conversación con Sylvia busqué otras alternativas, y aprendí a usarlo también. Este barniz resultó ser instrumental para nuestra colaboración, pues flexibilizó enormemente el trabajo –lo cual le dio a Sylvia el espacio para trabajar mas libremente– además de hacerlo más orgánico y fluido pues no hacia falta hacer tantas divisiones tonales.

En un inicio Sylvia me dijo que eligiera la obra que yo quisiera, que finalmente para ella, la pregunta que le estaba planteando –¿Cómo le sacas la vuelta al estereotipo de mujer mediante tu producción artística?– no era *la* pregunta de mi proyecto, y en ese sentido daba igual la selección de la obra. Quedamos en que Sylvia iría al taller de grabado de la PUCP la siguiente semana, de tal manera que pudiera observar de cerca los procedimientos para la realización de una matriz, así como también para trabajar su matriz directamente. Esto, además permitió que la ayudara durante la realización de la misma, ya que pude observar la manera como trabajaba y guiarla o hacer correcciones cuando eran necesarias. Ese mismo día quemé la matriz, saqué una impresión rápida, y Sylvia pudo hacer algunas correcciones sobre la imagen. Al día siguiente, saqué una segunda prueba de estado, que le envié a Sylvia. Acordamos que hacían falta algunas correcciones menores: Principalmente intensificar el tono del insecto, y luego decidir el color de la tinta. Convenimos conversar al finalizar la semana, para que Sylvia se acercara al taller nuevamente para matizar su tinta, pero no se concretó por algunos contratiempos. Entonces preparé varios matices de tintas, para hacer pruebas de color que le envié por WhatsApp para que eligiera la que funcionase mejor. Sylvia hizo su selección, y me dio el visto bueno para proceder con la edición de la matriz. Ella encontró la forma de traducir su estilo de pintura gestual y el impasto al grabado mediante un nuevo medio –el barniz de jabón– aunque tuvo que confrontar a su lógica de pintora a una lógica que se basa en la monocromía. Si bien no renuncia al gesto pictórico, si renuncia al color.

Maricel Delgado – La traducción de la imagen fotográfica a la estampa

Lo que me llamó la atención de Maricel fue que además de su trabajo como artista, también se desenvuelve como curadora en el CCE. Le pedí sus datos a Debrah, pues sabía que habían trabajado juntas anteriormente. Nuestro primer contacto fue por correo, pero después de intercambiar unos cuantos mensajes iniciales, empezamos a usar WhatsApp. Nos reunimos en el CCE, y allí pude mostrarle fotos de los grabados que ya había realizado para la carpeta. Además, prepare algunas imágenes de grabados basados en fotografías que había hecho anteriormente, pues era importante para mí que quedara claro que sería imposible lograr un acabado fotográfico en la imagen. Mi propuesta para el trabajo con Maricel, era hacer un transfer de impresión a laser sobre la matriz, que actuaría como barniz protegiendo la misma del percloruro de hierro. Sin embargo, este procedimiento no permite obtener un tono continuo, además que tiende a contrastar las imágenes, al no ser sensible a los medios tonos. Maricel mostró entusiasmo por el proyecto, y me contó que tenía algunas imágenes en mente. Al finalizar la reunión quedamos en que me mandaría sus propuestas por correo para poder evaluar las imágenes y así poder hacer la selección final juntas.

Cuando recibí el correo de Maricel con las tres imágenes que me enviaba como propuesta, me quedó claro que había hecho una selección cuidadosa teniendo en cuenta lo que le había explicado del proceso y sus limitaciones, considerando los ejemplos que le había mostrado. Ya que se trataba de una imagen fotográfica, y que se produciría mediante un transfer, no tenía sentido pedirle a Maricel que acudiera al taller de la PUCP. Ya que anteriormente había trabajado con transfers, me sentía segura de que la imagen se resolvería sin mayor inconveniente, por lo que expuse la matriz al percloruro sin hacer una prueba de tiempo previa. Primero la expuse por cinco minutos para quemar la imagen general, después de los cuales retiré la matriz del mordiente, la enjuagué y sequé, y protegí toda la imagen excepto el cartel, que por tener un tono mucho más oscuro que el resto de la matriz, requería de una exposición mucho más extensa. Expuse esta zona treinta y cinco minutos más. Luego, saqué una prueba de estado, pero no había imagen. El cartel tenía un buen tono, pero era solo un paralelepípedo negro sobre un fondo gris. El resto de la imagen se había perdido pues al tratarse de una imagen tan tenue, la capa de tóner era demasiado delgada y no había resistido el tiempo de exposición.

En lugar de intentar arreglar la imagen, decidí empezar de nuevo, por lo que pulí una nueva matriz y la preparé para realizar un nuevo transfer. Una vez que tuve un transfer satisfactorio, protegí los bordes con barniz, apliqué la pez de castilla a la nueva matriz, y la expuse al percloruro de hierro. Después de cuarenta y cinco segundos, repetí los procedimientos de la primera matriz: la enjuagué y sequé, barnicé toda la matriz menos el cartel, y la devolví al percloruro hasta completar los cuarenta minutos de exposición. Saqué una impresión de la imagen, y esta tuvo muchos mejores resultados

que la primera, pues se lograba distinguir la escena. Barnicé la matriz nuevamente, para poder reforzar la estructura metálica sobre la cual se sostiene el cartel con aguafuerte. También protegí el cartel y el horizonte con papel contact, y llevé la matriz al esmeril de banco, pues el cielo había tomado un tono que lo igualaba demasiado al firmamento. Finalmente, realicé algunas correcciones sobre el suelo, agregando sombras y quitando luces donde fuera necesario para asemejarse lo más posible a la imagen original.

Le envié una foto del resultado a Maricel para consultar su opinión, y si tenía alguna observación sobre la imagen, pero me contestó que la veía bien y me dio la B.A.T. para empezar a editar. Tuve mucho cuidado de retener el tratamiento fotográfico en la mayor medida posible, y si bien en algunas zonas se nota la trama del tóner en la imagen, hay zonas donde esta se pierde pues mi intervención fue mayor. Ya que la transferencia de una imagen fotográfica a una matriz de cobre es un procedimiento mecánico, no depende de la intervención directa de la imagen. El proceso de corrección de la imagen en grabado es radicalmente opuesto a el de la fotografía. Por lo tanto, no consideré pertinente pedirle a Maricel que participara en la corrección de la matriz para llegar a la estampa final. Al igual que en el caso de Wynnie, Maricel se entregó al procedimiento técnico del grabado por tratarse de una imagen fotográfica.

Thamia Caballero – La delegación de los procesos

Conocí el trabajo de Thamia en la misma feria de la ENSABAP donde conocí a Wynnie en 2017, y compré algunos de sus fanzines, aunque no llegué a conocerla pues había dejado su trabajo encargado con una amiga. No sabía su nombre ya que utiliza el seudónimo *carito de vago* y aunque la busqué en distintas redes sociales no encontré ninguna cuenta. Al iniciar el proyecto volví a buscarla y la encontré en Instagram. Unos meses después, Thamia colgó información de una feria que estaba organizando con varios compañeros bellasartinos en Barranco, y fui a buscarla. Nuevamente Thamia había dejado su trabajo encargado con una amiga, pero al preguntar por ella la contactaron y me dijeron que llegaría pronto. Cuando llegó me presenté, le conté que tenía algunos de sus fanzines y le planteé la posibilidad de participar en el proyecto. Acordamos reunirnos en su casa unos días después. En esta reunión conversamos sobre su experiencia en la especialidad de grabado en la EBSABAP, y cómo había tenido que posponer sus estudios ya que debía cuidar a su hijo pequeño. Me enseñó sus grabados, y además conversamos sobre proyectos que le gustaría llevar a cabo a futuro ya que de momento todo su tiempo lo dedicaba a cuidar a Noah y trabajar.

Thamia eligió realizar un dibujo especialmente para el proyecto, pero me pidió que me encargara de la matriz a pesar de tener el conocimiento técnico necesario. Por temas logísticos y de

tiempos, se le hacia imposible hacerlo ella misma. Ella trabajó su imagen de manera digital y me envió el archivo por correo. Si bien era un dibujo lineal que normalmente sería trabajado en aguafuerte, por tratarse de líneas muy gruesas, no era viable usar esa técnica. Decidí trabajar la matriz como una aguainta para evitar mordidas abiertas. Tratar de barnizar todo el espacio negativo con un pincel, cuidando los grosores de línea y que no se pierda el trazo suelto del dibujo era casi imposible, por lo que decidí quemar la imagen en una malla de serigrafía e imprimirla sobre la matriz al igual que con el grabado de Wynnie. En lugar de utilizar tinta serigráfica, utilice esmalte sintético, que funciona como barniz al adherirse a la superficie de cobre de la matriz y resiste el mordiente. Debido a que el cobre que se consigue localmente viene en rollos, es casi imposible enderezarlo por completo. Esta irregularidad en la superficie dificulta la impresión serigráfica, por lo que es necesario retocar cualquier hueco o desperfecto en la impresión con barniz. Luego, se aplica la pez de castilla, se cocina, y se expone al mordiente como cualquier otro aguafuerte.

Considerando que la imagen que Thamia me envió era verde, debía conseguir una mordida muy profunda para asegurar una intensidad de color adecuada. Esto resultó en un tiempo de exposición prolongado, el cual hizo que el esmalte se levantara en ciertas zonas. Fue necesario corregir estos errores con el uso de raspadores y bruñidores, que *borrarán* las incisiones resultantes de la superficie de la matriz hasta dejarla totalmente lisa nuevamente. Curiosamente, a pesar de tener una formación como grabadora, Thamia tuvo una de las experiencias mas lejanas con el trabajo de edición, pues tuvo que delegarme la realización de su matriz debido a temas personales.

Considero que el grabador puede ser editor gráfico y artista simultáneamente. Sin embargo, es comúnmente aceptado que el grabador puede transitar entre estos dos campos, pero no ocuparlos de manera simultanea. Esto quiere decir que el grabador tendría dos opciones: Dejar de lado el rol de artista para asumir el rol de editor, o dejar el rol de editor grafico al asumir el rol de artista. Esto se debe a que las dos figuras son entendidas como mutuamente excluyentes: mientras que la agencia del artista esta ligada a la creación y la autoría, el editor se encarga de reproducir. Sin darnos cuenta hemos errado al asumir el rol del editor limitándolo a ser solo un personaje dentro de la estructura de la editorial que sigue indicaciones de terceros y solo negocia aspectos técnicos con el artista.

Delegar al editor el trabajo de reproducir la obra en la matriz para convertirla en estampa reduce la relación artista-editor a una mera transacción económica, y además limita el trabajo. Bajo esta dinámica no existe la posibilidad de que el artista expanda su practica –Jimena y Sylvia– o encuentre nuevas alternativas de la misma mediante el grabado –Cristina y Genietta–, pues el mismo ni siquiera se encuentra presente en el taller durante la realización de la edición. Algunos podrían

considerar que este proceso es pedagógico, pero lo que sucede es que la enseñanza intersecta la labor artística –no es ajena a ella– y en ese sentido pueden suceder simultáneamente. En un futuro y para posteriores volúmenes del proyecto, me gustaría invitar a las artistas al taller una vez concluida la edición, para que realicen monograbados con sus matrices. Esto permitiría que tengan un acercamiento al proceso de impresión de las estampas, además de que sigan ahondando en las posibilidades que les ofrece el grabado para diversificar sus prácticas.

Tallman desarrolla el concepto de campo expandido de Rosalind Krauss aplicado a la disciplina del grabado, para demostrar que el grabado está en todos y en ningún lugar (2017: 276). El argumento se sostiene en distintos casos en que los conceptos y cualidades de otras disciplinas han sido aplicadas al grabado para ampliar sus posibilidades que son desglosados por la autora. Tallman explica esta apropiación con una analogía del movimiento geográfico de un agente entre un campo y otro, y afirma que una vez que esta movilidad es posible, no tiene sentido seguir tratando de categorizar a los artistas o sus obras como se hacía anteriormente. Considero que además de la movilidad como la explica Tallman, las fronteras de los mismos campos se movilizan también, resultando en la superposición de unos sobre otros. En ese sentido, la intersección de la práctica artística y otra disciplina –en este caso la edición de grabado y la curaduría– no supondría un problema.

En este proyecto asumo tareas que tradicionalmente le corresponden al curador: la investigación, la selección de artistas, el montaje y los textos curatoriales (An y Cerasi 2017: 49-54). Sin embargo, esto no quiere decir que mi participación deje de ser de carácter artístico, o que lo sea en menor medida. De hecho, cualquier artista –no solo un editor gráfico– que trabaje desde la autogestión debe ocuparse de estas tareas. Incluso me arriesgaría a decir que todos los artistas son curadores de su trabajo. Es inherente al proceso de creación de una obra la toma de decisiones de corte curatorial, y los artistas lo hacen intuitivamente. Un curador puede tener una preparación especial, pero no solo los curadores curan, así como no solo se cura arte. Por otro lado, hay aspectos de mi participación en este proyecto como editora-artista que se escapan del alcance de la figura del curador, así como hay elementos de la curaduría que se escapan de mi alcance.

La clave para entender al editor gráfico como artista se encuentra en lo germinal del proyecto. Al ser el editor quien propone el marco general del proyecto –que involucra la edición de grabados de terceros– hay un grado de agencia en el acto pasivo de ponerse al servicio de otra persona. Detrás de este gesto está la articulación de dos tipos de agencia, la del artista y la del editor. Es decir, se articula la agencia creativa y de autoría del artista y la agencia técnica y crítica del editor para generar

un proyecto colaborativo de carácter horizontal⁶⁹. Proponer un proyecto colaborativo como este, requiere la articulación de las obras para darle sentido a la colectividad de las mismas. Para lograrlo se necesita un discurso unificador, que pueda trascender las cualidades formales y estéticas de las obras, labor que en este caso recae en el editor gráfico. Generar este discurso unificador, y que no responde a las jerarquías tradicionales del grabado (artista-editor) significa, al mismo tiempo, darle la vuelta al concepto de editor. Este giro conceptual reposiciona a la obra mediante un discurso que ubica al editor dentro del terreno del arte contemporáneo.

Hacer grabado correctamente en este caso no solo significa ser consciente de la importancia histórica de las decisiones que he tomado. Sino también hacerle justicia al proyecto. A las artistas, por la confianza. A su obra, por que es valiosa. Ser consecuente con el discurso. En ese sentido, la elección de los materiales estuvo contemplada desde la concepción del proyecto. Entendí mediante mi investigación que era necesario utilizar materiales de la mejor calidad posible, para garantizar la longevidad de las estampas. Esto no solo significó una mayor inversión económica a la hora de comprar los materiales –papel de algodón Hahnemühle, tintas para calcografía importadas de calidad de archivo, cartón paja y cartulinas libre de ácidos para la carpeta, entre otros– sino también más trabajo como en el caso de Genietta, donde el proceso elegido (chine-colle) era bastante mas laborioso que la alternativa. Esta comprobado que históricamente la falta de acceso a los materiales de alta calidad ha sido un problema para la conservación de la obra de las artistas y su memoria (Ver página 49).

Reconozco que gran parte de mi capacidad de desarrollar este proyecto está arraigada en mi privilegio. Haber estudiado en la PUCP, haber tenido acceso a los talleres de la Especialidad de Grabado de la FAD, haber podido acceder a los mejores materiales –no por una cuestión fetichista, sino para garantizar la longevidad de las obras–, haberme dado el lujo de hacerlo sin la necesidad de que las participantes solventaran su grabado, son solo algunos ejemplos. Me parece importante utilizarlos la causa: la visibilización y preservación de los aportes de las mujeres artistas.

3.2.3 Edición.

“La creatividad ha sido apropiada como un componente ideológico de la masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como el negativo del hombre y, por lo tanto, del artista” –

Griselda Pollock

⁶⁹ Es importante resaltar la horizontalidad de esta nueva dinámica pues como ha sido explicado anteriormente, dentro de la estructura tradicional existe una jerarquización de los agentes que posiciona al artista sobre su editor.

Entiendo la naturaleza repetitiva del proceso de edición como la repetición necesaria para que cualquier información cale en el imaginario colectivo de nuestra sociedad. Es, para mí, un gesto simbólico de la reiteración necesaria para que las artistas ingresen al imaginario colectivo.

Luego de haber obtenido la B.A.T. empieza el trabajo de edición de las estampas, ya que cada matriz de cobre debía ser reproducida veinte veces, correspondiendo a los veinte ejemplares de la carpeta, la cual contendría nueve grabados distintos –cada uno correspondiente a cada una de las participantes–. Para lograr las veinte copias iguales, se establece una metodología de trabajo dentro del taller. Se crea un “calce” que se ubica debajo del acrílico de la cama de la prensa, el cual permite que todas las estampas estén ubicadas en el mismo lugar del papel. Además, se humedecen los papeles en los que se imprimiría la noche anterior, y se dejan reposando dentro de una bolsa plástica.

El día de trabajo, se divide el espacio: la zona donde se tienen los papeles de impresión debe permanecer libre de tinta, y en otra mesa se realiza el entintado de las matrices. La tinta se prepara sobre un vidrio. Para esto, se eligen y matizan los colores, y se les agrega aceite para soltar la tinta o carbonato de magnesio para endurecerla, dependiendo de la consistencia deseada para la correcta impresión de cada imagen. Se utiliza una rasqueta plástica para extender la tinta sobre la matriz, y se utiliza una tarlatana⁷⁰ para remover el exceso de tinta de la superficie, pues se imprime con la tinta que se adhiere a los huecos mordidos en el cobre con el percloruro de hierro. Luego, se soban las manos con tiza, y se limpia la matriz con la palma, lo que ayuda a sacar los últimos residuos de tinta de la superficie, lo que permite obtener fondos blancos e imágenes más contrastadas. Finalmente se limpian los bordes biselados de la matriz con un trapo, y se ubica la matriz sobre el calce. Se coloca el papel de impresión sobre la matriz, y se pasa por la prensa. En ella, la presión ejercida por el rodillo transfiere los depósitos de tinta de las incisiones en la matriz al papel, resultando en la impresión.

Todas las impresiones se dejan a secar en un estante donde permanecen por lo menos veinticuatro horas para que seque el papel. Una vez que el papel está seco, las estampas pueden apilarse con papeles entre las copias para evitar la transferencia de tinta de una estampa a otra, pues la tinta demora hasta tres semanas en secar. Luego de la etapa de secado, se examinan las copias para seleccionar veinte ejemplares que sean exactos –o lo más parecido posibles– a la B.A.T. y de ser necesario se imprimen algunos más para llegar a la cifra necesaria. Una vez obtenidas las veinte copias de cada grabado, se pacta una nueva reunión con las artistas para que firmen el tiraje. En esta reunión se les muestra además una selección de copias obtenidas a lo largo del proceso, que las artistas

⁷⁰ Tela de algodón almidonado de tejido abierto.

pueden elegir firmar como pruebas de artista, pruebas de estado, o pruebas de color dependiendo de las condiciones de cada una.

3.3 Meta-edición.

“*El trabajo del artista es ser testigo de su momento en la historia*⁷¹” – Robert Rauschenberg

Considero el hecho de editar la obra de nueve artistas, y no solo a una, una meta-edición. Así como hay una metodología a seguir dentro del taller, que debe repetirse para cada copia del tiraje, mi proyecto tiene una metodología para editar la obra de una artista, que debe ser repetida para cada una de las participantes. Entonces, mientras que el producto de la edición es el conjunto de estampas de cada grabado, la meta-edición tiene como producto veinte grupos de nueve estampas distintas. La edición produce nueve grupos de veinte copias, mientras que meta-edición produce veinte grupos de nueve estampas distintas.

Van Laar considera a la edición de un grabado como la obra completa. Se plantea que este conjunto de piezas es interdependiente para conseguir la categoría de *completo*. Yo considero que la obra completa de la meta-edición son las veintiún carpetas –veinte ejemplares numerados y una B.A.T. –, y las ciento ochenta y nueve estampas que contienen. En este caso, no existe el concepto de estampa unitaria, pues la unidad mínima es la carpeta, que como dispositivo contiene los nueve grabados. Mientras que tradicionalmente una edición está compuesta de un número determinado de copias idénticas de la misma imagen, la meta-edición produce ediciones que están compuestas de imágenes totalmente distintas, pues ni siquiera provienen de una misma matriz. La idea de una edición de imágenes diferentes, que vendría a ser la meta-edición, se opone a la idea tradicional de edición que reproduce una misma imagen.

La meta-edición toma los elementos –estampas– de distintas ediciones, y los reconfigura, aprovechando que se trata de un objeto espacialmente discontinuo y así los resignifica como algo nuevo: una carpeta de estampas variadas a las que se les ha conferido una imagen conceptual además de la estética. Sin embargo, no se ha fragmentado nada, la edición y la meta-edición existen simultáneamente. Las estampas de la edición están *separadas*, así como las carpetas terminarán en distintos lugares, pero siguen siendo parte de una unidad. A pesar de la separación, las carpetas siguen reteniendo la habilidad de englobar las estampas y el discurso del proyecto, lo cual no sucede si la carpeta es dividida en grabados unitarios. Esto se debe a que la carpeta es *el original*, aunque no sea el objeto en su totalidad u la separación de la misma significa la desarticulación de sus elementos.

⁷¹ Texto original: “The artist’s job is to be witness to his time in history.” Traducción de la autora.

3.4 Vida social de la impresión.

“No pienso en el feminismo cuando estoy en el estudio. Cuando estoy en el estudio pienso en mi pintura, y pienso en lo que esa pintura significa para mí y cómo resuena ... entonces, quiero sacarla al mundo. Cuando voy a sacarla al mundo, ese mundo tiene que estar listo para recibirla, y ahí es cuando necesito mi feminismo⁷²” – Joan Semmel

Ya que la existencia del proyecto se sostiene en la necesidad de visibilización del trabajo de las mujeres artistas, es importante visibilizar en la mayor medida posible, las obras que se produzcan para el mismo. De otra manera, pierde sentido el esfuerzo realizado para la reproducción de las imágenes mediante el grabado. La repetición de estas imágenes mediante el proceso de edición es necesaria, pero sin la posibilidad de proyección pública termina siendo un gesto vacío. La legitimación de las mujeres artistas se vuelve un eje transversal al proyecto, pues es homóloga a su visibilización. En ese sentido deben pensarse los distintos tipos de legitimación que operan en el circuito artístico, para establecer estrategias que ayuden a legitimar el proyecto mismo. Tim Griffin, editor general de la revista ArtForum explica que no hay una secuencia establecida o lineal de cómo funciona dicha legitimación:

‘Se dice por ahí que alguna vez el crítico guió al marchante y el marchante guió al coleccionista, mientras que ahora, supuestamente, el coleccionista guía al marchante y el marchante guía al crítico.’[...] el contenido de la revista se centra en los artistas que están exponiendo, de modo que parecería que son las galerías las que buscan y eligen. Por otra parte, muchas veces los artistas eligen galeristas en otras ciudades una vez que han recibido apoyo de un crítico convincente. No hay una cadena lineal de influencia; cada participante produce su vaivén, y el consenso va tomando forma de espiral. (citado en Thornton 2010: 150)

Teniendo en cuenta que se trata de una estructura bastante compleja, en la que intervienen numerosos actores, es importante saber qué rol juega cada uno. Según Thornton estos roles están distribuidos entre diferentes tipos de actores; artista, galerista o marchante, curador, crítico, coleccionista y subastador (2010: 9). En la medida que estos actores se involucren con el proyecto, la credibilidad del mismo incrementa. En ese sentido, tener a mujeres artistas consideradas de renombre participando en el proyecto cumple una doble función: dar cuenta de la posibilidad de alcanzar esta categoría, así como también ayudar a visibilizar el proyecto mismo, y por consecuencia a las otras participantes también. Lo anterior sugiere que una artista en sí misma no tiene la agencia necesaria para legitimarse, sino que se necesita de agentes externos. Y es que esta agencia no está ligada a la capacidad de producir obras de arte, sino a la circulación de la pieza.

⁷² Texto original: “I don't think about feminism when I'm in the studio. When I'm in the studio I'm thinking about my painting, and I'm thinking about what that painting means to me and how it resonates... then, I want to take it out into the world. When I go to take it out into the world, that world has to be ready to receive it, and that's when I need my feminism.” Traducción de la autora.

Al momento de exhibir el proyecto –la carpeta y sus estampas– está acompañado por las nueve matrices en cobre que les corresponden, un fanzine (Ver Apéndice G) que los asistentes pueden llevarse y una encuesta breve. Se contextualiza la existencia de la carpeta en el fanzine, y la encuesta busca recopilar datos sobre quienes son las mujeres artistas más conocidas a nivel local con la esperanza de poder encontrar, a través de los datos recopilados, estrategias que faciliten la inserción de las mujeres en nuestro imaginario colectivo. Idealmente la carpeta debe ser expuesta en lugares de educación artística superior⁷³ para insertar la obra en el espacio oficial y así poder cuestionar el actual método de enseñanza de la historia del arte desde adentro, y también permitir que se entable un diálogo con el público. Además, se propone una serie de mediaciones (Ver Apéndice H) que permitan un mayor acercamiento al público que es en primera instancia el estudiante de arte, para que este pueda cuestionarse, y se sume al esfuerzo por intentar que deje de replicarse el modelo actual. Aunque el público objetivo es aquel que ya está familiarizado y consume arte con cierta regularidad, la obra también va dirigida al público general, por lo que la presencia en espacios educativos podría ser complementada con exposiciones en lugares legitimados –galerías, centros culturales, museos, entre otros– y también espacios alternativos y autogestionados.

El simple hecho de crear de estas carpetas de grabado genera también un mercado para ellas. Este proyecto crea un mercado –resulta más apropiado llamarlo público, pues la adquisición de las obras no es la única forma de consumo– por si solo para las mujeres artistas y su producción en general. Esto se debe al modelo propuesto por Marx: la producción provee material a la necesidad pero también tiene la capacidad de proveer necesidad al material. Entonces, solo por existir, el objeto de arte –en este caso una carpeta– crea un público sensible capaz de goce estético. Esto quiere decir que la producción artística crea objetos para un determinado sujeto, pero también crea al sujeto que consumirá dichos objetos. “La producción produce, pues, el consumo, 1) creando el material de este; 2) determinando el modo de consumo; 3) provocando en el consumidor la necesidad de productos que ella ha creado originariamente como objetos. En consecuencia, el objeto de consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo” (citado en Pollock 2015: 23-24). En ese sentido, la producción de los grabados estimula las formas de consumo tradicional, y propone nuevos modos de también.

Es necesario repensar la categoría de consumidor, pues este no se limita solo a aquellos actores que adquieren de manera permanente las obras. Pagar la entrada a un museo, o incluso ir a una galería o centro cultural –de ingreso libre y gratuito– también son formas de consumo. No es necesaria la

⁷³ Las principales escuelas de arte locales; Corriente Alterna, ENSABAP y la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

transacción monetaria, ni ser dueño de la obra para poder experimentar el goce estético que implica verla, o poder establecer una conexión con las ideas y visiones de las artistas. Esto quiere decir que si bien la obra solo puede pertenecerle a un número limitado de personas –veinte en este caso, número correspondiente a los ejemplares numerados ya que la B.A.T. no está a la venta por estar destinada a la circulación– tiene un potencial ilimitado con respecto a las personas que la pueden consumir. Este potencial solo es realizable en la medida en que esta siga siendo circulada. Debido a que la obra funciona como un dispositivo de carácter conmemorativo, esta establece una conexión entre el pasado, presente y futuro (Valdés 2018: 19). Simultáneamente, cumple una función didáctica pues informa al público sobre la situación de las mujeres artistas, y hacerlo es una estrategia para generar un cambio con respecto a la misma.

Pensar en estas nuevas formas de consumo, nos lleva a pensar en las distintas presentaciones que puede tomar el proyecto. Además de la carpeta, el proyecto tiene una cuenta de Instagram (@_personaleintransferible) y esta pensado para convertirse en un repositorio digital cuando cuente con mas volúmenes. De esta manera, se maximiza el potencial de exposición, ya que no se ve limitado por el numero de ejemplares físicos que se produzcan. La cuenta de Instagram tiene, además, doble propósito pues sirve para compartir información –el material producido, los resultados de las investigaciones, el trabajo de las artistas y sus iniciativas, entre otros– pero también sirve para recoger información, generar vínculos con las artistas y el publico, y como canal de comunicación bidireccional. Puede que el dinero no sea la medida de todas las cosas, pero es útil como indicador de poder: el valor de una obra esta más relacionado al grado de influencia y poder del artista, y los agentes que lo avalan, y quienes lo coleccionan (Tallman 2017: 268). Teniendo en cuenta lo anterior, digitalizar el material permite romper con las limitaciones físicas del numero determinado de ejemplares sin despojar a la obra de su valor.

La teoría antropológica de Gell propone dos tipos de interacción en los espacios donde se encuentran personas y objetos: la forma como se relacionan las personas a través de los objetos, y las relaciones sociales personas-objetos (1998: 12). Según el primer tipo de interacción, es importante observar mi relación como editora con las artistas participantes a través de la carpeta. La naturaleza de esta relación se ve reflejada en una ilustración que incluí en la carpeta a manera de material complementario de la artista Lucía Coz (Ver Apéndice I). En esta se puede leer el sentimiento de acompañamiento, de colaboración y de comunidad que se construyó con las participantes. Esta actitud, además, se encuentra en directo conflicto con mi relación con el resto del circuito artístico a través de la carpeta, que es de naturaleza critica.

Si bien la validación del circuito artístico facilitaría la difusión del proyecto, no necesariamente es imprescindible. Parte de la configuración del proyecto consiste en incluir a artistas de renombre, lo que ayuda a darle visibilidad al proyecto sin necesidad de que estos agentes locales intervengan. Este escenario sería más difícil, sin embargo se pueden buscar personas y otro tipo de instituciones con intereses y opiniones similares. Elijo creer que los agentes e instituciones que se ven involucrados en la crítica del proyecto tienen la capacidad de ser autocríticos y reflexionar sobre su participación en la configuración de la escena actual, y que en ese sentido podrían acoger la carpeta como un gesto de reconocimiento. Reconocer que han sido parte del problema, que tienen intenciones de resarcir el daño. Como propone Suely Rodnik: se debe trabajar por “impulsar infra-desplazamientos en la cartografía planetaria de las fuerzas políticas, culturales y subjetivas; desplazamientos que, aunque son invisibles, no por ello son menos potentes” (Citado en Henaro 2018: 34). Esto quiere decir que vale la pena apostar por esfuerzos que enfrenten las relaciones asimétricas del poder, y que debemos comprometernos y actuar por nuestros ideales. Por otro lado, al interactuar con la carpeta, esta facilita que el público reconozca a las mujeres artistas, y la situación en la que se encuentran. Al mismo tiempo, ayuda a las mujeres a darse cuenta que no están solas en esta situación, pues se trata de un problema sistémico.

La carpeta de *Personal e intrasferible* es un dispositivo conmemorativo. Según Valdés el arte es un dispositivo conmemorativo cuando tiende puentes entre el pasado y el presente, pues ayuda a conformar la memoria colectiva dando cuenta de sucesos y sentires que, aunque ajenos, podemos hacer propios (2018: 19). La manera en que la carpeta y el público interactúan, coincide con lo propuesto por la autora, pues esta sirve para evocar el pasado al hacer referencia a la invisibilización de la mujer a lo largo de la historia del arte, al mismo tiempo que resuena en el presente al hacer el vínculo con las experiencias de las mujeres artistas que se encuentran representadas en la misma. La obra no solo logra conectar el presente con el pasado, sino que también lo conecta con el futuro, pues además del propósito de concientizar al público, tiene un segundo propósito al funcionar a manera de archivo a futuro, cuando nuestro presente se haya vuelto pasado.

3.4.1 Hallazgos: 81 Exposición Anual de Arte y Diseño.

“Estás viendo menos de la mitad del panorama sin la visión de mujeres artistas y artistas de color⁷⁴” – Guerrilla Girls

⁷⁴Texto original: “You are seeing less than half the picture without the vision of women artists and artists of color”. Traducción de la autora.

El día jueves diecinueve de diciembre de 2019 se realizaron mediaciones a dos grupos de visitantes (diez y quince personas) que asistieron a la exposición dentro del marco de la Fiesta de la Luz. Esta fue una de las pocas instancias en las que el público pudo ver la obra completa ya que era imposible dejar la carpeta desatendida por temas de seguridad. Al momento de preguntar a los asistentes que nombraran a cinco mujeres artistas limeñas, algunas de las asistentes preguntaron si la pregunta incluía cantantes, pero al hacer la aclaración que la pregunta se refería a artistas plásticas se desanimaron rápidamente. Ninguno de los asistentes pudo identificar si quiera a una mujer artista. Si bien la mayoría se mostró sorprendido por las cifras que refieren a la exposición del trabajo de las mujeres en Lima, algunos lo asumieron como algo normal.

Adicionalmente, el público llenó unas encuestas disponibles durante todo el periodo de exhibición. Estas revelan una data que corresponde a un público que no tuvo una mediación presencial. De ochenta y siete encuestas llenadas (Ver Apéndice J) –varias encuestas fueron consideradas no válidas por mencionar cantantes y no artistas plásticas, lo cual da cuenta de la asociación inmediata que existe del término artista con ser cantante–, sólo sesenta y ocho fueron válidas. Este número corresponde a la muestra con la que se trabajó. La encuesta tenía escrito: “Cinco mujeres artistas peruanas. Por favor escribe las mujeres artistas peruanas que conozcas”. Ante la posible confusión por el término “artista”, se agregó una aclaración a la mesa donde se encontraban las encuestas, que especificaba que estas debían ser artistas plásticas. Se mencionaron un total de ciento treinta y dos mujeres artistas, de las cuales noventa y dos solo fueron mencionadas una vez. Algo que llamo la atención fue la inclusión de artistas internacionales como Frida Kahlo (mencionada tres veces) y Yoko Ono (mencionada una vez). La artista más mencionada fue Natalia Iguñiz (dieciséis menciones), reconocida artista contemporánea y docente de la FAD que trabaja temas relacionados al feminismo. La sigue fue Tilsa Tsuchiya (quince menciones), considerada una de las mayores exponentes de la pintura en el Perú. En tercer puesto se encontraron empatadas Julia Navarrete –docente icónica de la especialidad de pintura de la FAD, reconocida por su estilo abstracto– y Julia Codesido –considerada una de las representantes más importantes del indigenismo en Perú– con doce menciones cada una. Hubo un considerable grupo intermedio de docentes de la FAD que obtuvieron entre siete y nueve menciones. Esto deja entrever como el factor de la trascendencia en la historia del arte peruano no necesariamente es 100% influyente en que el público las conozca. La encuesta arroja un total de doscientos cincuenta y nueve nombres válidos, por lo que se consideran como respuesta promedio tres mujeres artistas, sin embargo esta cifra corresponde a los asistentes que se animaron a contestar la encuesta. Si se incluyera a los asistentes que no respondieron –por motivos diversos– esa cifra sería bastante menor.

Podemos observar una desproporción entre las artistas “conocidas” y las “no conocidas”, que da cuenta de la cantidad de mujeres artistas que no son reconocidas en el medio en relación a unas cuantas “estrellas”⁷⁵. Cabe mencionar que dentro del grupo de artistas que solo son mencionadas una vez se encuentran varias estudiantes de la FAD, lo que sugiere que el público general podría considerar el hecho de hacer arte la única condición para ser consideradas artistas. Esto se opone a las ideas de legitimación mediante aportes y trayectorias generalmente aceptadas en el medio artístico.

3.4.2 Proyecciones.

“Los hombres crean arte, las mujeres tan solo bebes” – Griselda Pollock

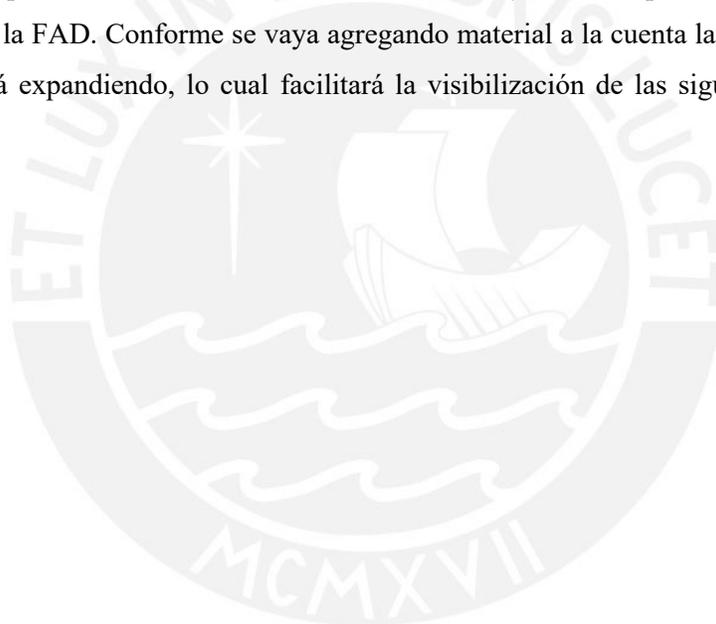
A partir de la primera experiencia en la *81 Exposición Anual de Arte y Diseño* se han tomado en cuenta ciertas consideraciones para la posterior exposición de la carpeta *Personal e intransferible*. Si bien no se pudo concretar la realización de mediaciones en el Museo de Grabado durante el 2019 debido a trámites administrativos, la gestión estuvo en proceso para llevarlas a cabo durante el 2020 pero fueron suspendidas debido al estado de emergencia sanitaria.

Una vez finalizada la exposición en la Facultad de Arte y Diseño, la carpeta será expuesta en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP) como parte de la exposición anual de egresados. Dentro del marco de la misma, estuvieron programadas mediaciones, orientadas tanto a los ingresantes del 2020, como al público en general además de una serie de presentaciones de portafolio donde se podrá presentar el proyecto y también se podrá exponer sobre el proceso de realización del mismo, que suele pasar desapercibido. Como ha sido mencionado anteriormente, la seguridad ha sido un elemento que ha dificultado la exhibición de las estampas, puesto que por sus dimensiones se prestan a extraviarse durante las exposiciones. Esto, a su vez, determinó como fueron expuestas, limitando su presentación al público a momentos en los que me encontrara presente, ya sea presentando la carpeta o realizando mediaciones de la misma. Para la exposición del CCPUCP se propone dejar la carpeta para poder observar su agencia con el público, por lo que me mantendré cerca para verificar que se tome el debido cuidado con los grabados –uso de guantes de conservación, no doblarlos, entre otros– pero sin intervenir en la experiencia del público. Esto además me permitirá complementar los datos recopilados en la encuesta pues a pesar de haber podido corroborar que la cantidad de respuestas obtenidas en bastante menor que la asistencia a la muestra, no tengo un dato que me permita contrastarlas y obtener alguna

⁷⁵ Ver página XXX.

correspondencia entre las cifras. Debido al COVID-19, estas actividades también fueron suspendidas, solo se llevó a cabo la primera mediación antes de la cuarentena nacional.

Como se ha sido mencionado anteriormente, hace falta continuar la exposición del proyecto, para lo cual se ha realizado una investigación de los diversos ejes que atraviesan los espacios de exhibición locales (Ver Apéndice J). Esta sistematización –parcial– ayudara a complementar los espacios que ya han sido concretados, con otros de distinta naturaleza. Esto permitirá ampliar la base del público a la que se exponga el proyecto. Debido a la actual crisis sanitaria (COVID-19), las oportunidades de circulación de la carpeta se han visto severamente limitadas, por lo que me he concentrado en las redes sociales. Debido a la extensión de la cuarentena nacional, en abril llevé a esta plataforma la encuesta *5 MUJERES ARTISTAS*, donde participaron cientos de personas compartiendo y etiquetando a sus artistas favoritas. Esta data ayudó a complementar la de la muestra del CCPUCP y de la FAD. Conforme se vaya agregando material a la cuenta la esfera de influencia de la misma se irá expandiendo, lo cual facilitará la visibilización de las siguientes acciones del proyecto.



Conclusiones.

“Necesito mis recuerdos, son mis documentos”⁷⁶ – Louise Bourgeois

1. La carpeta, como cualquier objeto que se coloque en el contexto adecuado, tiene la capacidad de convertirse en un agente visibilizador de la producción artística de las mujeres. Sin embargo, la dinámica mediante la cual el público interactúa con la obra la distingue de un objeto cualquiera. La cualidad de objeto espacialmente discontinuo según la explica Van Laar, y que originalmente se aplica a una edición de grabado tradicional, permite la articulación de un grupo de imágenes distintas en un dispositivo que permite visibilizar diversas realidades y líneas de trabajo. La cualidad interactiva de la carpeta tiene el potencial de generar interés y curiosidad en el espectador, pues propone un acercamiento más directo a la obra ya que esta se puede manipular. Se genera un cambio al momento de consumir la imagen pues el espectador asume un rol que tradicionalmente no le corresponde. Ponerse los guantes de conservación, acercarse al contenedor que no da indicios externos de lo que contiene: El contacto con la obra de arte acorta la distancia entre el público y la misma, pues la interacción se da de manera más horizontal. Todo esto hace que la interacción con la carpeta se vuelva una experiencia memorable.
2. Si bien el punto número 1 no deja de ser cierto –la carpeta por sí sola *es* un agente visibilizador– debe considerarse el contexto en el que es presentada. Entiéndase como contexto no solo el espacio físico que la carpeta ocupa, sino también todo aquello que la compone y la acompaña en dicho espacio. Esto es, la carpeta y sus estampas, las matrices con las que se imprimieron las estampas, un texto curatorial dispuesto al lado, un par de guantes de conservación, un fanzine para el público, y una encuesta para llenar y depositar en un ánfora. Todos estos elementos determinan la manera en que la carpeta interactúa con el público y cómo este la consume, pues actúan como mediadores de la interacción del público con la carpeta. Este contexto debe ser entendido como el vehículo que negocia la relación entre el público y la obra.
3. La seguridad es una variable que afecta el momento de exhibición de la obra. En el caso de la *81 Exposición Anual de Arte y Diseño*, el carácter masivo del evento demandaba que la carpeta estuviera acompañada de una persona, pues de lo contrario fácilmente se extraviarían sus elementos. Esta persona funciona como mediador, sea esa su función o no –como en el

⁷⁶ Texto original: “I need my memories, they are my documents.” Traducción de la autora.

caso del personal de seguridad que vigila– e influye en la manera en que el espectador se acerca a la obra. Esto quiere decir que dependiendo de la persona que acompañe la obra, se puede generar una atmósfera de intimidación, o una atmósfera que invita al público a interactuar con la pieza. Por otro lado, existen espacios más íntimos y también espacios más especializados –aquellos a los que solo acude un público instruido y que es consciente de las dinámicas del mundo del arte– donde puede hacerse innecesaria la presencia de una persona como vigilante. Contextos como el de la galería o el museo demandan del público más respeto y distancia con respecto a la obra a pesar de que se permita el acercamiento físico. Al otro lado del espectro, se encuentran los espacios cotidianos en los que se requiere un mayor nivel de detalle en cuanto la dinámica de interacción con la obra.

4. El carácter multicopia del grabado repotencia las carpetas del proyecto pues incrementa su efectividad, ya que sus múltiples ejemplares pueden estar en distintos espacios simultáneamente y así ganar mayor tracción al alcanzar un público mayor. Es importante ser consciente que la carpeta tiene un número limitado de ejemplares, lo cual influye en el alcance de este tipo de obra. Sin embargo, esta característica es la que posibilita diferentes tipos de consumo de la obra, pues existen alternativas a adquirirla permanentemente. Esto significa que públicos diversos pueden acceder a la carpeta, pero también que su ingreso a una colección –privada o de una institución– no implica que la obra sea retirada de circulación. Un ejemplar de la carpeta está destinado a la circulación del proyecto mediante su préstamo a distintos espacios o instituciones que faciliten acercarla al público. Sin embargo, esa no es la única posibilidad de exposición ya que las adquisiciones se dan bajo distintas condiciones. Si una institución como el Museo del Grabado adquiriese una carpeta, sería lógico que buscara exhibirla –permanente, temporal o periódicamente– mientras que un individuo que la adquiriera probablemente la dejará en su colección privada y solo la exhibirá si alguna institución se la pide como préstamo. En estos espacios de acceso al público, el contacto temporal con la obra permite visibilizar las obras de las mujeres artistas. Exhibir las estampas en lugares de acceso al público le quita el carácter decorativo que se le atribuía a la exhibición de las estampas y se resignifica como una acción visibilizadora.
5. No es lo mismo, como mujeres construir un espacio exclusivamente de mujeres, a que los hombres construyan un espacio exclusivamente para mujeres. Es decir, no es lo mismo que las mujeres se organicen para tomar un espacio que históricamente se les ha negado; a que los hombres, en la organización de sus eventos incluyan a mujeres solamente en espacios dedicados exclusivamente a las mismas generando segregación. La programación de la

reciente BIGA detonó en mí una serie de interrogantes en relación a esta reflexión; ¿por qué hacer una exposición de mujeres grabadoras mientras son generalmente excluidas del resto de la programación?, ¿es que acaso se tiene que bajar el estándar general para que puedan ser incluidas?, ¿por qué no se incluyó ninguna exposición individual de una mujer grabadora?, o es que ¿su obra no está a “la altura” de la de los hombres? La creación de subcategorías de ese tipo pueden parecer medidas inclusivas a primera impresión, pues se vende una mayor participación por parte de las mujeres en el marco general del evento. Sin embargo, no son más que políticas separatistas que perpetúan la segregación de las mujeres artistas condenándolas a guetos. Es irónico que incluso dentro de una disciplina que históricamente ha sido minimizada al ser considerada “arte menor”, se replique el patrón al minimizar de manera indirecta a las mujeres.

6. El grabador puede ser editor gráfico y artista simultáneamente. El rol del editor se limita solo a los aspectos técnicos de la producción de una edición de artista, sin embargo, realizar proyectos que buscan trascender las cualidades formales y estéticas de la obra –es decir sus especificaciones técnicas– se está trascendiendo la figura de editor al asumir el rol de artista. En ese sentido la clave de asumir la identidad de artista de manera simultánea a la del editor radica en lo germinal del proyecto: el fin objetivo para el cual se pone al servicio de otro. Detrás de este gesto orientado a visibilizar la producción de las mujeres artistas, se encuentra la articulación de las agencias del artista y del editor, encarnada en el grabador. Mientras que la figura tradicional del editor se limita a reproducir imágenes que son solo *la imagen*, esta nueva interpretación de la figura del editor reproduce imágenes que son el registro indirecto de lo procesos intangibles.
7. Al ver la descripción de las tareas del curador según An y Cerasi, nos topamos con una serie de tareas que otros actores asumen cuando operan desde la autogestión. En lugar de debatir si renuncian a su rol original al asumir las labores del curador, es más útil pensar los puntos de intersección y de los roles de los diversos actores, que encasillarlos dentro de categorías específicas. Como menciona Tallman, resulta contraproducente intentar definir y delimitar todo, pues reduce las posibilidades en lugar de facilitar la producción e innovación en el arte. Lo anterior significa que el artista tiene la habilidad de transitar libremente por los campos de las distintas disciplinas.
8. La carpeta trasciende su condición de contenedor, y se vuelve imagen también. En ese sentido es elevada de ser un simple objeto decorativo o de colección a una obra que documenta –indirectamente– el estado actual del circuito artístico limeño. Esto se debe a que

las imágenes incluidas en la carpeta representan más que su valor estético. Hay toda una dimensión que no se hace inmediatamente visible en las estampas, pero que se da a entender en el texto curatorial incluido en la carpeta. Este discurso hace que las imágenes trasciendan su condición estética para volverse discurso ellas mismas. Se da una relación simbiótica entre discurso e imagen por la manera en que se articulan los grabados para dar cuenta de las diferentes líneas de carrera, lo cual justifica la existencia del discurso. Además, la acción paradójica de volver estas imágenes grabados –en el orden jerárquico el grabado es considerado inferior a otras disciplinas artísticas, sin embargo, posee cualidades formales que lo vuelven un medio estratégico– es el mensaje, como diría McLuhan. Las imágenes trascienden su condición estética para convertir su existencia misma en un discurso que se articula en la diversidad de carreras artísticas.

9. La carpeta *Personal e intransferible* se vale de una estrategia similar a la que ayudó a legitimar a Crown Point Press, pues articula a distintas mujeres artistas –entre ellas artistas establecidas– para legitimar tanto a las artistas participantes como al proyecto mismo. Si bien la estrategia de Brown dependía del pasar del tiempo para adquirir reconocimiento –los actores involucrados eran generalmente desconocidos en su inicio–, en mi propuesta participan actores que ya tienen cierto estatus dentro de la esfera artística oficial, lo cual funciona como catalizador. A futuro incluso podría repotenciarse esta figura al contar con la participación de otros actores del mundo del arte –galeristas, curadores, críticos– que validen el proyecto, además de ayudar a posicionarlo en diversos espacios institucionales –legitimadores también–. Esta necesidad de legitimarse mediante otros actores, no denota una insuficiencia por parte de las artistas, sino que responde a la forma como funciona el circuito artístico. Es debido a esta dinámica del sistema, que se elige atacarlo desde adentro y desde afuera, respondiendo a la tensión que plantea Lippard en relación a la pertenencia al circuito.
10. Es necesario repensar la categoría de consumidor. El acto de consumir no se limita a aquellos actores que adquieren de manera permanente las obras. Visitar museos, galerías y centros culturales es una forma de consumo también. El goce estético que se experimenta al ver una obra, y conectar con las ideas y visiones del artista son formas de consumo del arte sin la necesidad de una transacción económica o posesión. En ese sentido, a pesar que la obra solo puede ser poseída por un número limitado de personas –veinte carpetas para veinte dueños–, tiene un potencial de circulación ilimitado fuera de este número.
11. Es fundamental reconocer el valor –económico y simbólico– de la carpeta. En este se ve reflejado directamente el posicionamiento de las mujeres artistas en el mundo del arte, ya que

el valor estimado de la obra es reflejo de la percepción del público hacia la obra. Este valor debe reflejar el trabajo de las participantes al momento de crear sus propuestas, así como también las horas de trabajo en el taller, y los materiales empleados. Si bien el valor económico en sí no es la razón por la cual se gesta este tipo de proyectos, es importante reconocerlo como legitimador de la obra también.



Bibliografía.

AN, Kyung y Jessica CERASI

2017 *Who's Afraid of Contemporary Art?: An A to Z Guide to the Artworld*. Londres: Thames & Hudson.

BONET, Paula

2019 “Que levante la mano quien haya sido violada”. *El Diario*. Madrid, 25 de febrero. Consulta 14 de enero de 2020.

https://www.eldiario.es/zonacritica/levante-mano-violada_6_871822835.html

BUNTINX, Gustavo

2005 *E.P.S. Huayco: Documentos*. Lima: Centro Cultural de España en Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos/MALI.

COSAS

Conoce algunos de los agentes de arte más representativos del Perú. Consulta: 24 de junio de 2019. <https://cosas.pe/cosas-art-2019/155665/conoce-algunos-de-los-agentes-de-arte-mas-representativos-del-peru/>

DALE, Vania

2019 “Agentes del arte. Los artífices del buen impulso que atraviesa el arte peruano tras ser el invitado estelar en la feria ARCO de Madrid”. *COSAS*, 2019, número 663, pp. 76-81.

DOVI, Suzanne

2007 *The Good Representative*. Nueva York: Wiley-Blackwell Publishing.

FAJARDO-HILL, Cecilia

2017 “The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices”. En FAJARDO-HILL, Cecilia y Andrea, GIUNTA. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Munich: Prestel, pp. 21-27.

FERNÁNDEZ, José Abel

1995 *Grabadores en el Perú: bosquejo histórico 1574-1950 con una muestra de 130 xilografías*. Lima: Didi de Arteta.

GAJEWSKI, Camille

A Brief History of Women in Art. Consulta: 11 de enero de 2020.

<https://www.khanacademy.org/partner-content/tate/women-in-art/history-of-women-in-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>

GELL, Alfred

1998 *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

GUERRILLA GIRLS

Guerrilla Girls: Our story. Consulta: 15 de mayo de 2019.

<https://www.guerrillagirls.com/our-story>

1989 *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* Tate Modern. Londres.

HENARO, Sol

2018 “Posicionamientos ético/políticos en la practica artística”. En *¿EL ARTE SIRVE PARA ALGO?* Ciudad de México: Ediciones Manivela, pp. 26-35.

LEONARDINI, Nanda

2003 *El grabado en el Perú republicano (Diccionario histórico)*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

LÓPEZ, Miguel

2017 “Los feminismos contra la historia (del arte). Notas sobre cultura visual y políticas de representación”. *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

MARDILOVICH, Galina

2016 “Women as Catalysts for Innovation in Printmaking: Anna Ostroumova-Lebedeva and Elizaveta Kruglikova”. En MALYCHEVA, Tanja e Isabel Wünsche. *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden/Boston: Brill, pp. 207-220. Consulta: 11 de enero de 2020. www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0q1.21

MARTÍNEZ MORO, Juan

2011 *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea

MAYAYO, Patricia

2003 *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

McLUHAN, Marshall

1996 *Comprender los medios de comunicacion*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

1969 *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

MELOT, Michel

1981 *El grabado: Historia de un arte*. Barcelona: Skira.

MICHAUD, Cecile

2009 *De Amberes al Cusco : el grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima : Impulso Empresa de Servicios SAC.

MINGUEZ, Hortencia

2015 “Cartografías sobre los procesos creativos en el género del libro-arte” Conferencia en la Facultad de Arte y Diseño PUCP. Especialidad de grabado. Lima, 31 de agosto.

MITROVIC PEASE, Alejandro Mijail

2015 *Regímenes de valor y políticas de la imagen en NN-Perú (Carpeta Negra) del taller NN (Lima, 1988)*. Tesis para obtener el grado académico de Licenciado en Antropología. Lima: PUCP.

MONTORO, Debrah

2017 *Deseo, decisión y legitimación: Las posturas críticas y prácticas frente al mercado del arte de los egresados jóvenes de escuelas de arte limenas*. Tesis para obtener el grado académico de Magister en Antropología Visual. Lima: PUCP.

MOULIN, Raymonde

2012 *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: la marca editora.

NEAD, Lynda

1998 *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Techos.

NOCHLIN, Linda

2007 “Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En CORDERO, Karen e Inda SAENZ (Compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: UIA, pp. 17-44.

NUALART, Cristina

2019 “Disonancias en el comisariado de exposiciones. Ejemplos de sesgos de género y buenas prácticas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.” En *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Consulta: 11 de abril de 2019.
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1510>

2018 “El sesgo de genero en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.” En *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*. Consulta: 16 de abril de 2019.
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1475>

ONU Mujeres

She Innovates Global. Consulta: 16 de mayo de 2019.
<https://www.sheinnovatesglobal.com/about-1>

PACHAS MACERA, Sofia Karina

2008 *Las artistas plásticas de Lima (1891-1918)*. Tesis para obtener el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PESSCA

Iglesia de San Pedro. Consulta: 19 de enero de 2020.
<https://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-cusco/ciudad-de-andahuaylillas/iglesia-de-san-pedro#c3189a-3328b>

TALLMAN, Susan

2017 “Turf Wars: Printmaking in the Expanded Field”. En PETERSON, Jan. *Printmaking in the Expanded Field*. Oslo National Academy of the Arts. Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 263-281.
<https://khioda.khio.no/khio-xmlui/bitstream/handle/11250/2485150/PITEF-Epub-FIN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

THORNTON, Sarah

2010 *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.

VALDÉS, Adriana

2018 “Arte como dispositivo”. En *¿EL ARTE SIRVE PARA ALGO?* Ciudad de México: Ediciones Manivela, pp. 14-25.

VAN LAAR, Timothy

1980 “Printmaking: Editions as Artworks”. *Journal of Aesthetic Education, Vol. 14, Special Issue: The Government, Art, and Aesthetic Education*. Illinois: UI Press, pp. 97-102. Consulta: 21 de enero de 2009.

<http://www.jstor.org/stable/3332372>

VILLACORTA, Jorge

1995 “Las chicas plásticas”. *Quehacer*. Lima, 98, pp. 90-99.



Apéndices.

Apéndice A: "Las chicas plasticas" – Jorge Villacorta

CULTURA



Monna Lisa, acrílico de Patsy Higuera.

JÓVENES MUJERES EN EL PANORAMA ARTÍSTICO

JORGE VILLACORTA

LAS CHICAS PLÁSTICAS

El momento actual es de rescate y reivindicación de la figura de la mujer artista. Ahí está la pintora mexicana Frida Kahlo, compañera del muralista Diego Rivera, al que ahora vence en precios en subastas internacionales. Está la francesa Camille Claudel, escultora y desdichada amante del títan artístico Auguste Rodin, usada, incomprendida y empujada a la emajenación. Y también, para los eruditos, la genial y postergada escultora contemporánea Louise Bourgeois (n. 1911), francesa nacionalizada estadounidense, a quien desde 1994 se le han estado dedicando importantes muestras internacionales. ¿Y entre nosotros?

Predeciera que el ambiente de la plástica peruana lo estuvieran tomando por asalto gran número de jóvenes mujeres. Es cierto que la presencia de jóvenes pintoras y escultoras, recientemente egresadas o estudiantes de últimos años, es muy marcada en muestras individuales o colectivas organizadas por nuevas galerías surgidas en los últimos dos años, como Extramuros, Galería del Arco, Sig-nos, Parafernalia y la recientemente des-aparada Mercado de Arte. Ahí suenan y resuenan los nombres de las pintoras y escultoras: Jessica Schneider, Gilda Mantilla, Elena Tejada, Giuliana Senno, Carolina Bazo, Ana María Méndez, Charlotte Busse, Maya García Miro, Roxana Vásquez, Muss Hernández, Claudia Coca, Katy Mora, Maritza Náquira, Patsy Higuera y Magaly Sánchez.

Pero no solo están activas en galerías, sino que participan cada vez más en proyectos alternativos a la actividad limeña. E incluso van como expositoras únicamente. La Galería Arte Actual, de Punta Hermosa, que se propone descentralizar el arte, estuvo dirigida durante la temporada de verano de 1994 por Husefá Tavolara, joven artista plástica peruana con largo tiempo de residencia en el extranjero, quien se encargó de planear un nutrido calendario de actividades que atrajo a una gran cantidad de interesados y curiosos al balneario.

En julio de este año un numeroso grupo de jóvenes artistas plásticas, y entre ellos varias pintoras de Artes Plásticas de la Universidad Católica y de la Escuela de Bellas Artes, como Kristin Rottenbacher, Mishelle Ramos, Ana María Desposorio y Giuliana Migliori, salió de Lima a pintar murales en La Oroya, en otro proyecto de la misma galería. Bajo la activa conducción de su propietaria, la escultora Teresa Carvallo, esta galería está contribuyendo a llenar la cabeza de los jóvenes plásticos con ideas novedosas.

La bandada de jóvenes artistas mujeres no es producto de uno ni de dos

veranos. Las galerías antes nombradas fueron antecedidas por otras que con su papel promotor contribuyeron al ingreso de la mujer artista en nuestro incipiente mercado de arte. Desde diez años antes se fue haciendo claro que, en la plástica, las mujeres tenían algo nuevo que ofrecer.

EL NUEVO ARTE POR MUJERES

Desde los setenta, dos mujeres –una pintora, la otra escultora– habían alcanzado por mérito propio un lugar entre los maestros de la plástica: Tilsa Tsuchiya y Cristina Gálvez.

A mediados de los años ochenta la poesía escrita por mujeres tenía un nuevo rostro, definido por una nueva generación. El crítico de arte Luis Lama parece haber reconocido que algo similar se estaba produciendo en las artes plásticas. Como director de la Galería del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (CCMM), hoy Sala Luis Miro Quesada Garland, invitó a exponer a Esther Vainstein en 1985, tal vez la figura más representativa entre las que estaban gestando las nuevas propuestas artísticas de ese momento. Pero Lama fue más lejos, y entre 1986 y 1989 hizo posible que expusieran en la galería algunas jóvenes artistas que decididamente rompían con la imagen de lo que se consideraba arte hecho por artistas peruanos. En la sala, que llegaría a ser un espacio para artes visuales más importante de Lima, se pudieron ver trabajos de escultura de Alina Canziani, Carmen Herrera, María Gracia de Losada y Rodolfo Rodrigo, y pinturas de Mariella Agóis y Cynthia Capriata. Ninguna de ellas pisaba de los 30 años al momento de exponer en la galería de la Municipalidad.

Las propuestas de estas artistas eran tanto o más ambiciosas que las de las artistas varones, y desarrollaban modalidades de trabajo nunca antes intentadas. Por ejemplo, De Losada pintó en vivos colores sus esculturas en madera trabajadas con motosierra, y

QUEHACER

DESCO

91

90

escandalizó a muchos. Pero, sobre todo, proyectaron visiones que incorporaban impulsos, reflexiones y fantasías tratados con altura y rigor. Había elementos autobiográficos en la obra, no como anécdota sino como fundamento y esencia femeninos. Había también humor expansivo, goce y carnalidad.

Las pintoras y escultoras más jóvenes siguieron por el camino abierto por aquel puñado de iniciadoras, y desde entonces nada fue igual.

POSICIONES GANADAS

Los dos primeros concursos de Pintura «Manuel Checa Solari», co-organizados por la galería del CCMM, fueron ganados por mujeres: Maricruz Arribas (1990) y Carla Palma (1991).

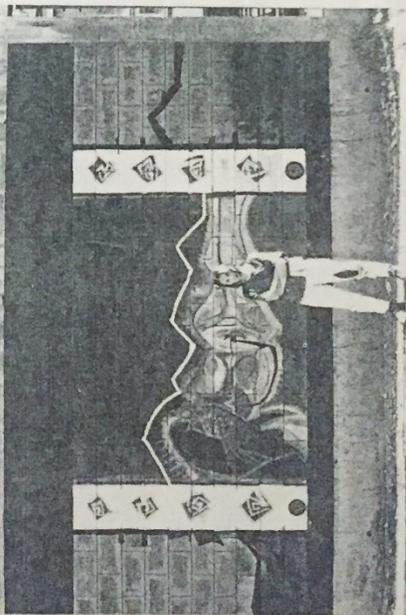
Algunas galerías comerciales como Forum, tradicionalmente ligada a la Facultad de Artes Plásticas de la Católica, que en los ochenta formó a los jóvenes artistas plásticos más destacados del pa-

norama, presentó a Denise Mulanovich, Anusia Kazmierski, Claudia Salem, Ana Orejuela, Silvia Westphalen, Verónica Crousse, María Judit Rodrigo, Cristina Cardenas, Cristina Planas, entre otras; en La Galería expusieron por primera vez las pintoras Patricia Vega, Martha de Rivero, Luz María Letts, Carmen Letts y la escultora Patricia Comet; la galería ZVS dio a conocer a las pintoras Mariela Ramos, Martina Martínez y Elena Castro.

Los centros de enseñanza artística en Lima, se diferencian notablemente en cuanto a la importancia de la posición que la mujer artista ocupa en la estructura de la institución. Nadie puede negar que de la Católica han egresado los mejores escultores peruanos en los últimos veinte años. Entre las mujeres, Lika Mutal y Susana Rosselló. La cabeza visible del programa de Escultura de la Católica, desde que fuera establecido, ha sido Anna Maccagno, hoy decana de Artes Plásticas. En pintura está

(pasa a la página 95)

Giuliana Migliori y el mural que pintara en La Oroya.



92

DESCO

Dos vías precursoras

• Contar historias en pintura no es nada reciente, pero hacerlo con puntos de vista decididamente contemporáneos hoy goza de mucho aprecio entre las jóvenes artistas plásticas.

En realidad, este enfoque entra en la pintura peruana durante la segunda mitad de los sesenta (1969), gracias a una pintora graduada de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica que había estado beca en Londres. Luz Negib (Lima, 1940) es la auténtica precursora de las narrativas irónicas que parten de una experiencia hogareña y se nutren de una óptica femeni-

na, para hacerlo recurrir en parte a elementos de figuración pop. Es probable que muy pocas de sus hijas en esta generación se lo imaginaron autorretratado como un personaje más en una historia («Los Pérez»), exploró los papeles femeninos a través de narrativas supuestamente inocentes por ser infantiles («Caperucitas», 1978) y recurrió al mal gusto de las líneas limetadas para el arte figurativo local («Las Dobas», 1980).

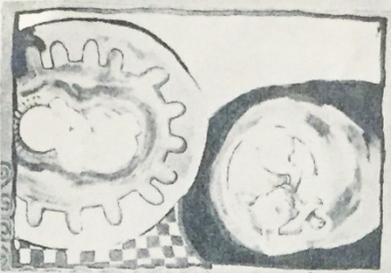
La otra cara de la representación artística del cuerpo femenino fue revelada al público limero por Johanna Hamman (Lima, 1954), escultora también egresada de la Escuela de Artes Plásticas de la Uni-

versidad Católica. Debutó con una de las más memorables primeras exposiciones individuales de escultura de las últimas dos décadas, en el año 1983, y causó conmoción por su visión del cuerpo femenino como objeto sometido a un devastador proceso. La maternidad era vista por Hamman, de manera especial, como una experiencia desgarradora para la mujer.

Para seguir con los paralelos literarios, la obra de Johanna Hamman toma parte del mismo momento cultural que el poeta mario Noches de adremanha, de Car-

men Ollé, no sólo de redescubrimiento de la mujer por la mujer sino de toma de conciencia del hacer, de construcción de un espacio con su propia voz, su propia visión. Hamman aborda la experiencia de la mujer enfocando su función reproductiva, algo casi ausente de la poesía de Ollé, de manera que ambas experiencias artísticas se tocan pero no se superponen.

Johanna Hamman no ha tenido seguidores reales, pese a estar dedicada a la docencia a tiempo completo en Escultura en la Católica. El espacio que ella contribuyó a abrir no ha crecido ni se ha enriquecido con propuestas que hayan alcanzado el nivel de la suya.



93

QUEHACER

«No tengo un rollo»

• Claudia Coca (Lima, 1970) es pintora, egresada de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes (ENSABAP). Su trabajo ha empezado a ser conocido y apreciado. Está casada desde 1993 con Emilio Santisteban (Arequipa, 1966), pintor destacado en la plástica peruana actual.

—En la ENSABAP no hay mujeres artistas como profesoras. ¿Hay diferencia?

—Supongo que sí. No me habla percibido del asunto. Sólo pensar en que una mujer figure entre los profesores de la Escuela me parece fuera de foco, rarísimo. Pero me parecería bueno que hubiera alguna.

—Tú estás casada con un pintor. ¿Se genera cierta competencia?

—Si nos hubiésemos formado juntos tal vez sí hubiera surgido. Pienso que a Emilio le llega la oportunidad más rápido, porque tiene más currículo que yo. No me siento mal por eso.

—¿No ha pasado que por estar casada con Emilio se han hecho alusiones a una influencia suya en tu pintura?

—Solo cuando la gente en Bellas Artes se enteró de que yo estaba con Emilio. Presenté un cuadro que nadie esperaba. Dijeron que era conceptual, y que seguramente me había dejado influenciar por él, cuando él nunca ha hecho trabajo conceptual aunque sí tiene un rollo que linda en lo conceptual. Yo no tengo un rollo para nada. Creo que nos hemos influenciado mutuamente.

—Ustedes comparten el taller. ¿No les queda chico el espacio?

—Sí, sí compartimos. Nos ha quedado chico sobre todo cuando él ha estado preparando alguna muestra. Para compartir tienes que vencer ciertas inhibiciones, pero al mismo tiempo tienes que



Miguel Gutiérrez
Claudia Coca

Claudia Coca todavía no puede vivir exclusivamente de su trabajo como pintora.

sentir y hacer sentir que cada quien tiene un espacio que es propio. Nos hemos acostumbrado ya, la separación de espacios se ha dado sola. Conversamos mientras trabajamos; a veces pintamos uno al lado del otro, viéndonos, y no hay ningún conflicto. A veces es una cosa de «Me sobra ese naranja, ¿te sirve?», «Sí, me sirve», y si el otro lo necesita lo usa (ríe).

—Ahora comparten responsabilidades de la casa. ¿Tevens compartiéndolos con Emilio más adelante cuando tengan familia?

—Sí, claro. El día que queramos tener familia será el día en que ya no trabajemos fuera y nos dediquemos a la casa y a los hijos. Ya pintar, que —como diría Emilio— no es trabajar. Aunque a mí sí me cuesta un poco más. Emilio se divierte cuando pinta, yo a veces me loquea (ríe). Ojalá que más adelante sigamos juntos con hijos y pintando. El ingreso proveniente de la pintura es muy irregular por ahora. Tenemos trabajo aparte para poder pintar tranquilos. Si viviéramos únicamente de la pintura, tal vez solo pintaríamos pero con mucho dolor de cabeza.

(viene de la página 92)

Julia Navarrete, una de las más admiradas exponentes de la plástica peruana contemporánea.

En la estructura institucional de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes no ha habido ninguna mujer artista en posición visible. Martina Martínez fue la última en ganar la medalla de oro, en 1991

LA MARCA DEL SEXO

Desde ciertas perspectivas, a menudo se ha intentado establecer una diferencia entre artistas hombres o mujeres por el tipo de marca que caracteriza el proceso de realización de un trabajo pictórico o escultórico.

Las modalidades de pintura abstracta de artistas de la década del sesenta han sido objeto de análisis de este tipo, bastante a posteriori, por lo menos diez años después. Por ejemplo, la modalidad de expresionismo abstracto conocida como **action painting**

(pintura acción o pintar al modo fresco sobre fresco), a la manera del pintor norteamericano Jackson Pollock, con el recurso del **dripping** (gotear o chorrear), ha sido asociada a un modo masculino de manejar la pintura, por lo que puede tener en su base un impulso semejante a la eyaculación de esperma.

Otro caso es el **color-field painting** (pintura de campo de color), iniciado por la pintora Helen Frankenthaler, que consiste en la aplicación de óleo sumamente diluido sobre un tenue dibujo al carbón, con un efecto casi de función del lienzo. Este fue saludado por la crítica estadounidense en su momento como el auténtico paso a otra cosa luego del **action painting**; pese a que fue rápidamente adoptado con variaciones por algunos de sus contemporáneos varones, ha sido identificado por cierta crítica como una modalidad femenina.

Nadie ha intentado establecer en el panorama peruano, desde la crítica, ese tipo de apreciación, y eso que por vaga

Avril uru de sus trabajos en mármol crema, Sibria Wostpialner.



semejanza con el método de Frankenthaler se podría haber hablado del carácter femenino de la pintura de Julia Navarrete o de Maricruz Arribas. O de la masculinidad de la pintura de David Herskowitz o de Ramiro Llona, para nombrar a dos pintores expresionistas, uno figurativo y el otro más próximo a la abstracción.

Algunos han intentado establecer una diferencia también en escultura. Pero diferenciar la talla, el ensamblaje, el modelado y el vaciado en metal en función de una raíz sexual en la experiencia global invita al escepticismo (ver recuadro «Dos vías precursoras»).

Lo que resulta interesante comprobar en el momento actual de la plástica limeña es que el denominador

común del joven arte peruano es el «principio del placer», a diferencia de la angustia como «principio de realidad» que asomaba recurrentemente en la década anterior. La guerra sucia entre Sendero Luminoso y el Ejército, que curiosamente casi no fue tocada de manera explícita sino alusiva por la plástica erudita, ha desaparecido del todo. Predomina la búsqueda de identidad personal, que no necesariamente apuesta a la introspección sino más bien a plasmar fantasías y narraciones en torno a las propias aspiraciones y deseos. La sexualidad representada carece de acentos dramáticos, pero es recreada con atención al detalle que saca a los amantes del orden de lo cotidiano.

96

CARGA BIOLÓGICA/CONTEXTO CULTURAL

La mujer artista que entra en una relación de pareja o se casa puede recibir apoyo y aliento de su compañero para seguir con su trabajo artístico. Cuando esto ocurre no necesariamente porque este carezca de gusto o interés por el arte. Tiene que ver con cierta visión contractual del matrimonio e incluso de la convivencia. La organización del tiempo personal se convierte en asunto delicado, no exento de negociaciones y acuerdos conyugales. Especialmente si hay hijos de por medio, lo que implica por lo general severas restricciones para la mujer.

(Ipsa a la página 99)

Escultora Patricia Cerni «abrazando» su obra.



DESCO

«Necesito estar fuera del taller»

• Con cuatro individuales entre 1989 y 1993, Patricia Vega (Lima, 1963) se perfiló fuertemente como artista desde inicios de los noventa. La maternidad ha cambiado su perspectiva sobre la vida y el trabajo artístico.

—¿Cómo has sentido la maternidad? Tu hijo te debe haber absorbido enteramente, sobre todo al principio...

— Tu tiempo se reduce. Cuanto más grande el niño, el tiempo que pasas cuidándolo de muy cerca disminuye. Pero creo que es muy personal también. No todas les dan todo el tiempo del que disponen. Yo le di todo mi tiempo, toda mi energía a Mateo. Espontáneamente, te vuelves generoso. Creo que estás dispuesto a sacrificar muchas cosas que en otro momento seguramente resultarían indispensables, y eso te hace crecer. Forzosamente. En mi caso, es cierto que llegué a un punto en que pensé que me estaba olvidando de mí, de quién era yo, de qué quería, de cuáles eran mis metas. Creo que les sucede sobre todo a las primerizas.

— Tus últimos cuadros abstractos eran muy radicales; no ofrecían asideros a la gente. Ahora dibujas paisaje del natural. ¿Buscas actualmente lo concreto, algo con lo que conectes fuertemente?

— Me preocupaba últimamente el no encontrar placer en el trabajo. Me sentaba y me exigía pintar, como una obligación casi. No llegaba a nada desde mi muestra de 1993; andaba como perdida. En Washington hice mucho trabajo del natural, pero no lo sentía como el «trabajo creativo» — así, entre comillas — sino como un ejercicio. Seguía pintando abstracto.

Cuando regresé acá simplemente me

dediqué a ver cómo crecía mi hijo dentro de mí (rie). Hasta que, por fin, un poco después de que nació, tuve algo de tiempo y hubo otra vez esta cosa difícil de querer y no querer, de tratar de hacer algo. Finalmente, empecé a ir a Pachacámac a dibujar.

— Para ti ha significado todo un replanteamiento en cuanto al trabajo artístico, ¿no?

— Pachacámac me parecía un buen espacio para empezar algo después de casi dos años. No estaba segura de qué podría tratarse. De pronto este paisaje tan hermoso, tan amplio, se me puso al frente, y entonces se me ocurrió hacer un dibujo. Y así empezó todo. Ahora necesito estar fuera del espacio del taller: no quiero cuatro paredes, necesito tener un árbol, y más allá un cerro, y de repente el cielo. Lo que me interesa es cómo me acerco al trabajo.

Antes al pintar buscaba picos de euforia, de intensidad. Lo hacía con música muy fuerte. Entraba en un estado diferente al cotidiano. Como ahora también, solo que siento que lo que estoy haciendo en Pachacámac es sentarme y mirar. Hoy que fui, me pasó que tomé unas hojas que estaban cubiertas de tierra, y por un momento pensé que estaban demasiado terrosas, feas, pero me dije a mí misma que igual las pintaba. Y en eso, no podía creer los tonos en la tela: rosa, palo de rosa, unos verdes fríos, azules. Dios mío, me dije, yo nunca he visto; yo podría quedarme pintando esta rama terrosa toda la vida (rie). Siento como si estuviese empezando algo totalmente nuevo.

97

QUERHACER

La femineidad en la escultura

• Egresada del Programa de Escultura de la Facultad de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica con el Premio de Escultura, Cristina Planas (Lima, 1971) se proyecta como una de las presencias sobresalientes en la plástica peruana reciente.

— ¿De qué manera crees que te ha influenciado haber tenido a escultoras de fuerte presencia artística como maestras, formadas ellas también en la Facultad de Artes Plásticas de la Católica? — Es cierto que se siente que Escultura en la Católica es una especie de matriculado, con Anna Maccaigno—que ahora es la decana de la Facultad— como cabeza. Con mujeres artistas como profesoras es mayor la cercanía. No me ha afectado negativamente; no creo que me haya creado una necesidad de competir con ellas. Yo siento que en mi trabajo hay una femineidad muy fuerte, y tal vez sea en ese sentido que me han influenciado.

— Tú representas mujeres en tus esculturas. ¿Es ese un aspecto de la femineidad de la que hablabas? ¿Son autorretratos?

— Sí, en cierta forma. En algunos uso mi cara, pero no los considero autorretratos necesariamente; otros, sin tener autorretrato. Me interesa trabajar tanto la figura femenina como la masculina. Creo que lo que ha pasado es que las esculturas en las que he representado a hombres no han llegado a un final, no las he solucionado para poder exponerlas. Es casi una casualidad.

— ¿Tus mujeres están caracterizadas por atributos que las definen a ojos de los hombres?

— No necesariamente. Más que nada he tratado de expresar lo que yo estaba viviendo. A veces niego los aspectos femeninos externos. Aunque creo que se sienten que están hechas por una mujer.



Miguel Gutiérrez

En la Universidad Católica la especialidad de Escultura es una especie de matriculado, escogera Cristina Planas.

— ¿Por qué sientes eso?

— Creo que hay una sensualidad femenina diferente de la masculina; tal vez una diferencia que haya que leer entre líneas, por así decir. No quiero generalizar, pero creo que la sensualidad masculina usualmente tiene un componente de agresividad. No hablo de intensidad, que es otra cosa; puede haber una sensualidad tan intensa que roce con la agresividad pero que no llega a ser agresiva.

— ¿Te imaginas algún día como esposa y/o madre?

— No. Hay momentos en que uno escoge. Para mí, mi profesión es muy importante. No es que no quiera formar una familia. Creo que cuando uno es feliz puede hacer feliz a otra persona. Mientras yo no logre todas las expectativas que tengo, difícil que me case y tenga hijos. Tener una pareja, sí; pero formar una familia, más difícil.

(continuación de la página 89)

La maternidad en muchos casos reduce y hasta debilita momentáneamente la continuidad de una artista. Ciertos materiales que emplea pueden resultar tóxicos y por ende peligrosos para gestantes, y entonces tendrá que dejar de usarlos por varios meses. También su capacidad para hacer esfuerzo físico disminuirá, y tal vez su concentración.

Sin embargo, la maternidad es la experiencia de vida ante la cual toda joven mujer artista deberá tomar una posición, que no puede ser postpuesta indefinidamente. Los estereotipos y prejuicios sociales acerca del papel de la madre tienden a descalificar la ocupación de la mujer en una actividad tan «útil» como es el arte.

Las jóvenes artistas de hoy parecen estar más decididas, sin embargo, a profesionalizarse en la carrera artística. Posponen el matrimonio o la llegada de familia, mientras buscan oportunidades de perfeccionamiento o nuevos aprendizajes. Trabajan y ahorran o postulan a

becas para poder viajar al extranjero. Tales los casos de Carolina Keskemeib-Vassy y Karla Novy, que han expuesto este año en Lima, o de Ursula Cornejo, que es ahora docente en la Universidad de Bangkok.

No se puede sino constatar que en el espacio de quince años la mujer artista ha alcanzado participación, prestigio y respeto iguales a los del varón en el ambiente de la plástica local. Las modalidades para la expresión de lo femenino en primera persona se han renovado y son muchas y diversas. Dominan por ahora aquellas en las que la autoafirmación combina la autobiografía con la fantasía y el humor, pero hay otras fantasías, más introspectivas y analíticas, aún por explorar. Además, con una nueva actitud y perspectiva las mujeres artistas proponen y están imponiendo nuevas reglas de juego que están acabando con las restricciones que las ponían en desventaja frente a los varones. Muchos han sido los cambios, y todo parece indicar que cambios aún mayores aguardan en el futuro. ■

Bronce y madera de Karla Novy, quien reside en Chile.



Apéndice B: Relación de ganadores y finalistas del Salón Nacional de Grabado ICPNA (1965-2016)

1965

Mariano Alcantara, Teofilo Allain, Eduardo Alvarez, Pedro Azabache, Carlos Bernasconi, Camilo Blas, Milner Cahahuaringa, Julio Camino Sanchez, **Julia Codesido**, **Eliana Jeannau**, Claudio Juarez, Arturo Jubotta, Eduardo Moll, Julio Pantoja, **Maruja Portella de Harvey**, Leonidas Ramirez, Jose Sabogal y **Elsa Villanueva**

Salón 2 – 1966

1 premio: Eduardo Moll

2 premio: **Teresa Burga**

Menciones honrosas: Arturo Kubotta

Salón 3 – 1967

1 premio adquisición: José Carlos Ramos Gálvez

2 premio adquisición: Claudio Juárez Castilla

3 premio adquisición: Julio Camino Sánchez

Menciones honrosas: Orlando Condeso, Luis Engelmann, Luis Cossío, Ernesto Gutiérrez

Salón 4 – 1968

1 premio adquisición: Julio Camino Sánchez

2 premio adquisición: Orlando Condeso

3 premio adquisición: Gilberto Jiménez

Menciones honrosas: **Teresa Burga**, Felipe López Mendoza, Carlos Hung Fung, Tito D. Valenzuela

Salón 5 – 1969

1 premio adquisición: Claudio Juárez Castilla

2 premio adquisición: Tito D. Valenzuela F.

3 premio adquisición: Orlando Condeso Almandos

Salón 6 – 1970

1 premio adquisición: Orlando Condeso

2 premio adquisición: **Jenny Abugattas**

3 premio adquisición: Tito D. Valenzuela F.

Menciones honrosas: **Exaltación Casavilca**, J. Eduardo Castilla, Enrique Galdós Rivas y Carlos Hung Fung

Salón 7 – 1971

1 premio adquisición: Alberto Agapito Aburto

2 premio adquisición: Carlos Hung Fung

3 premio adquisición: Fernando Torres Bravo

Menciones honrosas: **Exaltación Casavilca**, Tadeo Castro y **Susana Roselló**

Salón 8 – 1972

1 premio adquisición: Miguel Ángel Mendoza

2 premio adquisición: Jorge Ara Manchego

3 premio adquisición: Érik Antúnez de Mayolo

Menciones honrosas: Tadeo Castro, Carlos Fernández Huiman y **Susana Roselló**

Salón 9 – 1973

1 premio adquisición: **Susana Roselló**

2 premio adquisición: **Amparo Vasquez**

3 premio adquisición: Jorge Ara Manchego

Menciones honrosas: Érik Antúnez de Mayolo, Ramiro Llona y **Lupe Sarmiento**

Salón 10 – 1974

1 premio adquisición: José Huerto Wong

2 premio adquisición: Sergio Gamboa

3 premio adquisición: Juan Tossoni

Menciones honrosas: **Yolanda Carlessi**, Ramiro Llona y **Beatriz Pozzo**

Salón 11 – 1975

1 premio adquisición: Juan Valladares

2 premio adquisición: **Donna Sposito**

3 premio adquisición: Marcos Galloso Alva

Menciones honrosas: Ernesto Fonseca, Ramiro Llona y Ricardo Wiese

Salón 12 – 1976

1 premio adquisición: Jorge M. Valdivia

2 premio adquisición: César Vásquez

3 premio adquisición: Marcos Galloso Alva

Menciones honrosas: Rolando Ilizarbe, **Carolina de Rossi** y Ricardo Wiese

Salón 13 – 1977

1 premio adquisición: **Rosario Young**

2 premio adquisición: Carlos del Rosario

3 premio adquisición: **Lupe Sarmiento**

Menciones honrosas: Oscar Bravo C., **Maruja Cachay** y Cesar Vasquez

Salón 14 – 1978

1 premio adquisición: Carlos del Rosario

2 premio adquisición: Wilfredo H. Sueldo A.

3 premio adquisición: **Marilú Marrou**

Menciones honrosas: Enrique Bracamonte, Pedro Caballero P. y Justo Estrella

Salón 15 – 1979

1 premio adquisición: desierto

2 premio adquisición: Carlos del Rosario

Menciones honrosas: Jorge L. Carrios, Felix Espinoza, **Alicia Pardo**, Wilfredo Sueldo y Amador Vargas

Salón 16 – 1980

1 premio adquisición: José Chero

2 premio adquisición: Herbert Rodriguez

Menciones honrosas: **Maria Barrenechea**, **Augusta Barreda**, Miguel Valencia y, a solicitud del jurado, **Maria Luy**

Salón 17 – 1981

1 premio adquisición: Miguel Espinoza

2 premio adquisición: Florentino Bravo

Menciones honrosas: **Sara Luna Tovar**, Jose Carlos Ramos, Gonzalo Guevara, Alberto Ramos Palacios, Dominique Taze-Bernard

Salón 18 – 1983

1 premio adquisición: Armando Williams

2 premio adquisición: Armando Williams

Menciones honrosas: **Augusta Barreda**, John Alfredo Davis y Alberto Ramos

Salón 19 – 1984

1 premio adquisición: **Giovanna Weberhofer B.**

2 premio adquisición: **Gabriela Alegre**

Menciones honrosas: **Cecilia Alonso**, Enrique Arce y Dominique Taze-Bernard

Salón 20 – 1985

1 premio adquisición: Jesús Rojas

Menciones honrosas: Felix Espinoza, **Gabriela Alegre**, **Maria Palomino**

Salón 21 – 1986

1 premio adquisición: **Cecilia Paredes Polack**

Menciones honrosas: Felix Espinoza, **Olga Flores**, Alberto Ramos, Edwin Palomino, Carlos Quispe Carrizales

Salón 22 – 1987

1 premio adquisición: Alberto Ramos Palacios

Menciones honrosas: **Olga Flores**, **Rocio Flores** y Carlos Quispe Carrizales

Salón 23 – 1988

1 premio adquisición: desierto

2 premio: Manuel Navarrete

3 premio: Carlos Quispe Carrizales

Salón 24 – 1993

Premio adquisición ex aequo: Moisés Quintana

Premio adquisición ex aequo: Martín Moratillo

Menciones honrosas: **Annie Flores**, Marco Albuquerque y **Ena Bravo**

Salón 25 – 1995

Premio adquisición: Rosa Girón Vargas

Menciones honrosas: **Carolina Salinas**, **Paola Vela**, **Annie Flores**, Juan Pastorelli, Marco Albuquerque, Felix Espinoza

Salón 26 – 1996

Premio adquisición: Marco Albuquerque

Menciones honrosas: **Carolina Salinas**, **Paola Vela**, Carlos Quispe Carrizales

Salón 27 – 1997

Premio adquisición ex aequo: Alex Ángeles

Premio adquisición ex aequo: **Rocío Rendón**Menciones honrosas: **Paola Vela, Fiorella Parvina y Rocío Rendón****Salón 28 – 2000**

Premio adquisición ex aequo: Julio Garay

Premio adquisición ex aequo: Israel Tolentino

Menciones honrosas: **Ursula Cornejo**, Julio Fernández Baca, Jorge Camarena y Álvaro Conzález**Salón 29 – 2001**

Premio adquisición: Armando Williams

Menciones honrosas: Diego Gianella, Julio Fernández Baca y Álvaro Conzález

Salón 30 – 2002

Premio adquisición ex aequo: Edison Lisarazo

Premio adquisición ex aequo: **Fiorella Parvina**Menciones honrosas: **Blanca Cancharis, Olga Engelmann y Leonor Villagra****Salón 31 – 2005 (I Bial Internacional de Grabado ICPNA)**

1 premio adquisición: Manuel Lau

2 premio adquisición: **Olga Engelmann**

3 premio adquisición: Victor Castro

Menciones honrosas: **Marta Morales** y Máximo Antezana**Salón 32 – 2008 (II Bial Internacional de Grabado ICPNA)**

1 premio adquisición: Luis Torres

2 premio adquisición: Máximo Antezana

3 premio adquisición: Germán Rivera

Menciones honrosas: **Susana Venegas y Olga Engelmann****Salón 33 – 2010 (III Bial Internacional de Grabado ICPNA)**

1 premio adquisición: Toño Nuñez

2 premio adquisición: **Ana Sofía Zapata**3 premio adquisición: **Zoila Reyes****Salón 34 – 2013 (IV Bial Internacional de Grabado ICPNA)**

Premios adquisición: desierto

Salón 3– 2016 (V Bial Internacional de Grabado ICPNA)

1 premio adquisición: Juan Carlos Alvarado Salvatierra

2 premio adquisición: Carlos Tadashi Ladines Ijiri

3 premio adquisición: **Irina Miluska Gonzales Garcia**

Apéndice C: Lista de grabadoras incluidas en *El grabado en el Perú republicano (Diccionario histórico)* – Nanda Leonardini.

Siglo XIX

Aurora San Cristoval Palomino

Siglo XX

Juana Estela Soler Álvarez

María Scholten

Imogen Sievekint

Diana Tupiño

Susana Rosello

Norma Carolina Salinas de la Cruz

María Luisa Swayne

Tilisa Tsuchiya

Cristina Portocarrero

Clementina Remy de Barua

Rocio Rendón

Lutgarda Reyes Álvarez

Patricia Laos de Velit

Berengela Nieves Ruiz

Claudia Juárez Castilla

Patricia Moll Terry

Antonia Gutierrez

Eliana Jeannau

Rosa Giron Vargas

Elida Milagros Gómez Llanos

Irma Gala

Cristina Gálvez Mendoza

Olga Ofelia Flores Diaz

Esther Fulle

Gema Martiza Danós Pérez-Palma

Julia Codesido y Estenós

Cristina Dueñas

Miriam Chiu

Alejandra Delfin Soler

Sabrina Pizarro

Maruja Portella de Harvey

Cecilia Paredes

Liliana Olga Melchor Agüero

Eulalia Orsero Zunino

Gabriela Liliana Alegre Zavala

Saskia Kireyna Alemán Anizama

Dora Barbarás

María Clemencia

Ana Barreda

Cecilia Colichon

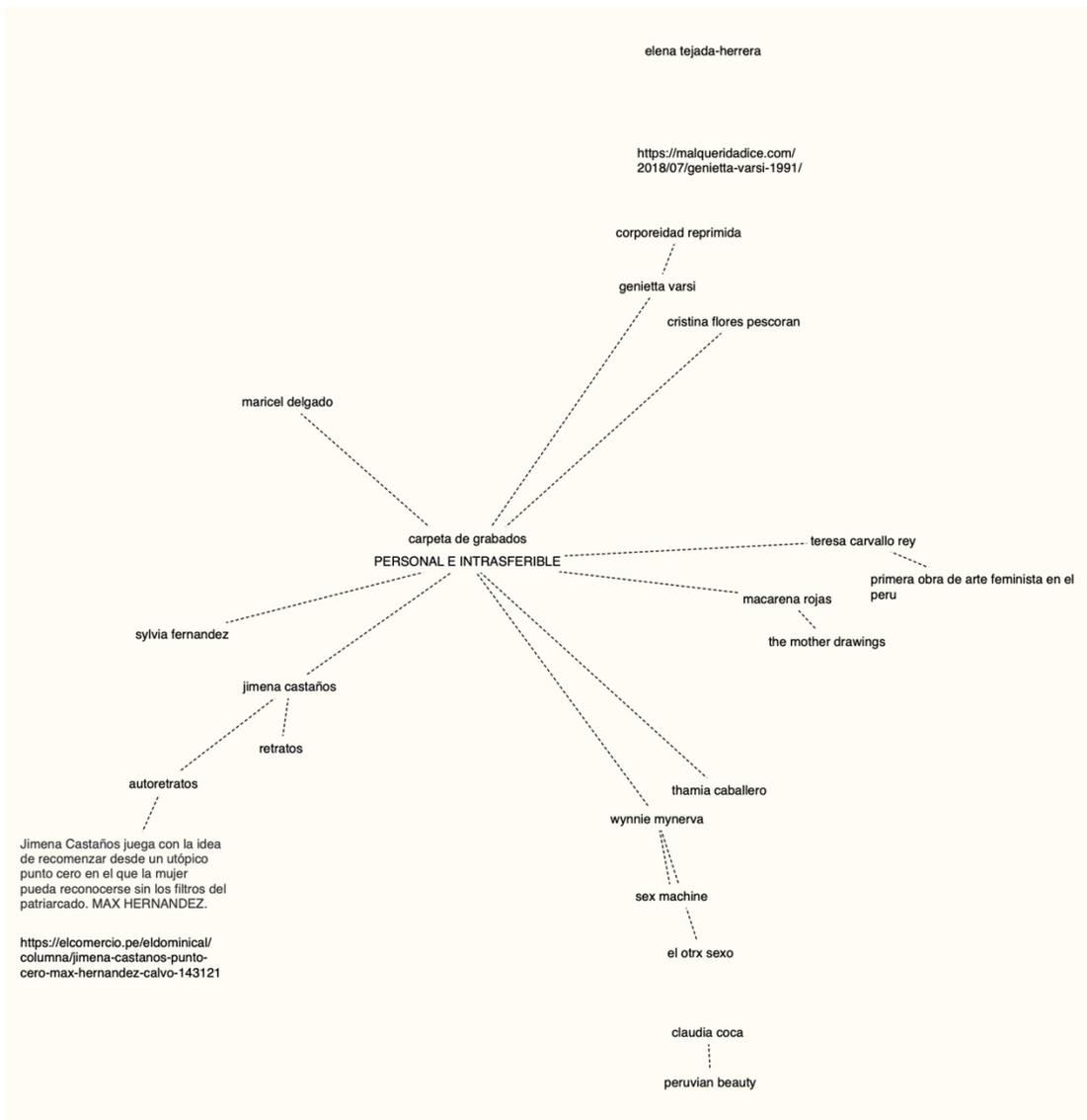
Lucy Rivera

Augusta Maria Barreda Benavides

Luz Negib
Teresa Burga
Martha Cuoto
Karla Novy
Rosa Victoria Valladares Zuñiga
Amparo Vásquez Lafarga
Elsa Villanueva Arnao
Giovanna Weberhofer
Rosario Young
Juliana Zevallos Tazza



Apéndice E: Constelación preliminar de la sistematización.



Apéndice F: Selección de publicaciones del Instagram de @_personaleintransferible.

TODOS LOS GANADORES DE LOS SEIS SALONES
NACIONALES DE ESCULTURA DEL ICPNA FUERON
HOMBRES.

ENTRE 2013 Y 2016 SOLO OCHO DE LAS
VEINTICINCO EXPOSICIONES INDIVIDUALES
EN EL MAC FUERON DE MUJERES.

LAS SESIONES DEDICADAS A ARTE DE LA XIV
SUBASTA DE DISEÑO 2020 DEL MALI TIENEN UN
TOTAL DE 28 LOTES DE AUTORÍA INDIVIDUAL. 19
DE ESTOS SON DE ARTISTAS HOMBRES, Y SOLO
9 DE MUJERES.

A LO LARGO DE SUS QUINCE EDICIONES,
NINGUNA MUJER GANÓ EL SALÓN NACIONAL DE
PINTURA DEL ICPNA.

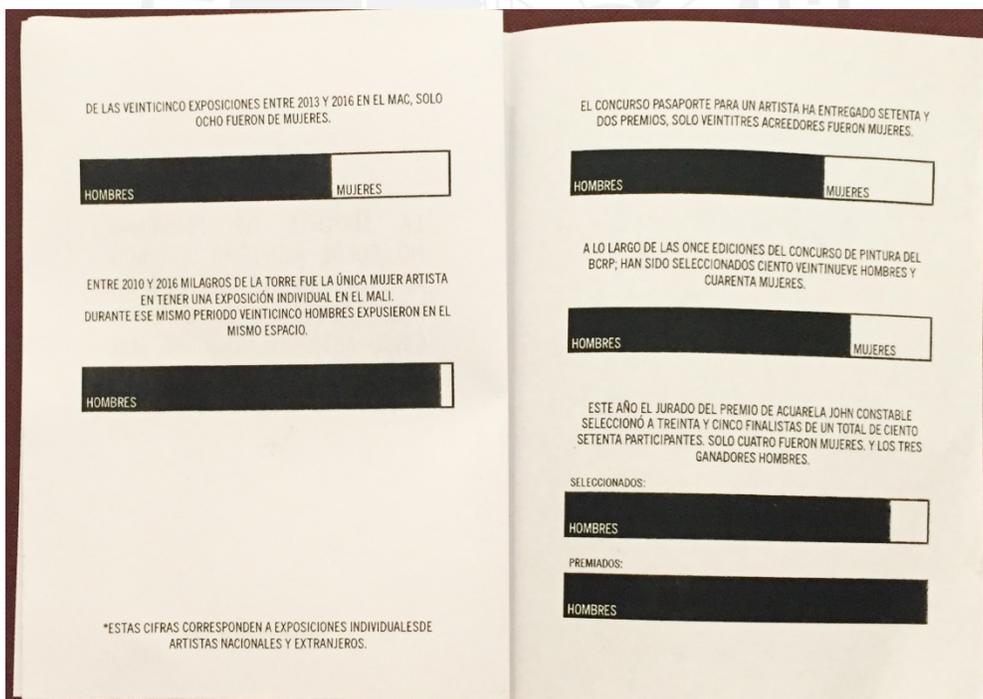
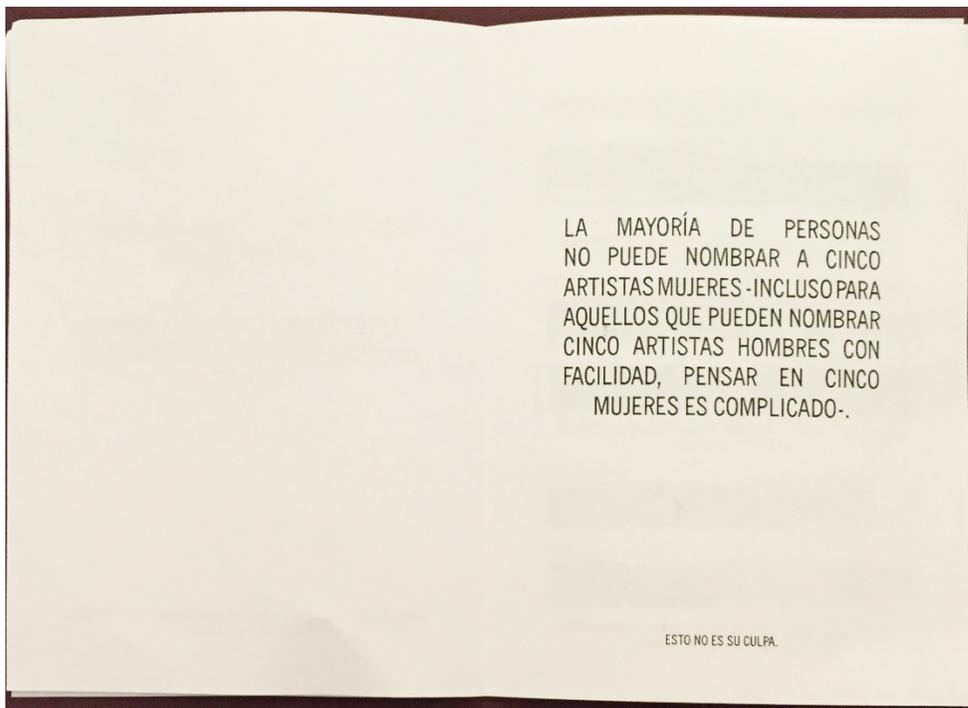
Apéndice G: Fanzine.

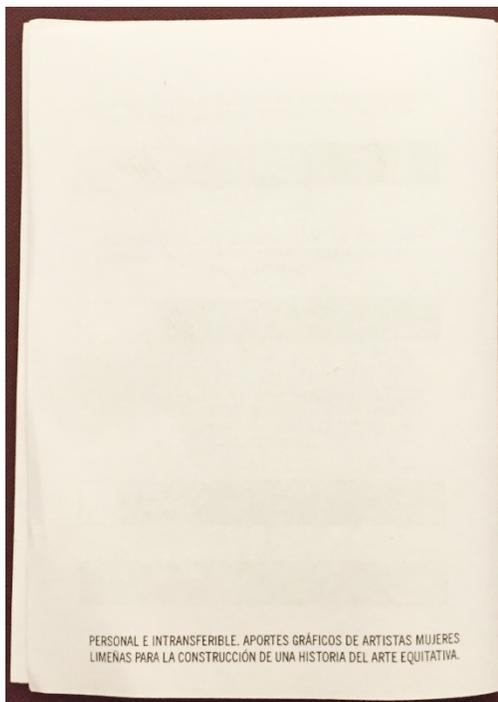
¿PUEDES NOMBRAR CINCO
ARTISTAS PERUANOS?

¿ALGUNO DE LOS ARTISTAS EN LOS QUE
PENSASTE ES MUJER?

¿SI TE PIDO QUE ESCRIBAS EL NOMBRE
DE CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS,
PODRIAS?

POR FAVOR ESCRIBE LAS ARTISTAS QUE PUEDas EN UNO DE LOS PAPELES E
INSERTALO EN LA URNA.





PERSONAL E INTRANSFERIBLE. APORTES GRÁFICOS DE ARTISTAS MUJERES
LIMENAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA DEL ARTE EQUITATIVA.



Apéndice H: Propuesta de mediación: Museo de Grabado.

PROPUESTA DE MEDIACIÓN

TÍTULO: XX/43

Posibilidad 1

DESCRIPCIÓN

“XX/43” es una mediación que busca que el público asistente al Museo del Grabado reflexione sobre la disminuida presencia y visibilidad de mujeres artistas en el medio local.

A partir del recorrido realizado a la colección permanente del museo se le pregunta a los espectadores qué les parece la colección. La pregunta “¿Que les parece la colección?” Funciona como pretexto para generar un diálogo con el público. Al ser una pregunta abierta no conduce a un juicio de valor. Una vez que ha habido una conversación, señalo que en la colección solo hay nueve mujeres artistas de un total de cuarenta y tres artistas en exposición. Entonces, se espera que comenten y se les pregunta nuevamente “¿Qué les parece?” Luego de escuchar las respuestas, revisamos la colección en grupo, con el propósito de identificar cuáles son los nueve grabados realizados por mujeres. La idea es conversar sobre los distintos estereotipos que existen de las características formales de la producción artística de las mujeres, lo que es considerado ‘femenino’, si es que encuentran alguna similitud entre las obras indicadas o alguna diferencia con las de los hombres, por ejemplo. La idea de las preguntas abiertas es registrar cómo el espectador se acerca a la obra, y los temas que propone para hablar dentro de los ejes establecidos. Algunas de las preguntas son:

¿Por qué creen que no hay la misma cantidad de mujeres y hombres?

¿Pueden nombrar a alguna mujer artista que no se encuentre en esta colección?

¿Se acuerdan de alguna obra de arte que hayan visto un museo o galería producida por una mujer?

Luego de escuchar las respuestas de los participantes, les explico el concepto de políticas de representación y como éstas conducen a la invisibilización parcial del trabajo y aporte de las mujeres. A manera de conclusión, les presento el proyecto “Personal e intransferible. Aportes gráficos de mujeres artistas limeñas para la construcción de una historia del arte equitativa”. Este consiste en una carpeta de grabados que da cuenta de las posibles líneas de carrera, estadios etc. La muestra busca desmitificar la idea de cómo debe ser representado lo ‘femenino’ además de dismantelar la idea de alguna característica formal que conecte el corpus de obra de todas las artistas mujeres y que justifica la parcialidad con la que se ha juzgado la trayectoria y producción de las artistas históricamente.

Durante la presentación de la carpeta de grabados, el espectador tiene la posibilidad de interactuar con las estampas, al explorar juntos los contenidos de la misma. De esta manera tienen contacto cercano con el grabado, ya que a diferencia de las muestras tradicionales donde solo se puede mirar la obra, en esta ocasión pueden manipularla también. En dicha exploración el público podrá constatar la veracidad de la información presentada, pues la carpeta funciona como documento que da sentido y fundamenta el discurso de la mediación.

Posibilidad 2

DESCRIPCIÓN

“XX/43” es una mediación que busca que el público asistente al Museo del Grabado reflexione sobre la disminuida presencia y visibilidad de mujeres artistas en el medio local.

Previo al recorrido del público a la colección permanente del museo, se debe colocar cartulina negra sobre los datos técnicos de las obras con limpiatipos o algún material removible similar. Se le pide a los asistentes que intenten identificar el género de los autores de las distintas obras y que lo señalicen colocando post-its al costado de las obras. Se les proporcionará post-its rosados para las obras que creen que fueron creadas por mujeres, azules para las que atribuyen a hombres, y blancos en caso consideren que es imposible de determinar. Una vez concluida la dinámica, se abre un espacio de conversación para ver qué ideas les detona la misma. Se plantea la pregunta “¿Qué les pareció la dinámica?” ya que al ser una pregunta abierta no predispone el diálogo en alguna dirección, sino que permite que los participantes dirijan la conversación. El objetivo de este espacio de diálogo es conversar sobre sus respuestas a la dinámica inicial, y que expliquen sus decisiones para intentar definir el estereotipo de “sensibilidad femenina” en su imaginario, además de ver que ideas se les ocurren en torno a la dinámica, y lo que piensan de la

misma. Luego de la conversación, se descubren los datos técnicos de las obras para poder cotejar los resultados. Entonces se les pregunta “¿Qué les parecen los resultados?” y se entabla el diálogo. Se señala que sólo nueve de las cuarenta y tres obras en exposición pertenecen a mujeres para ver qué reacciones tienen a esta cifra, que opinan sobre la misma y cual creen que sea la razón de ser de la misma.

A manera de conclusión, les presento el proyecto “Personal e intransferible. Aportes gráficos de mujeres artistas limeñas para la construcción de una historia del arte equitativa”. Este consiste en una carpeta de grabados que da cuenta de las posibles líneas de carrera, estadios etc. La muestra busca desmitificar la idea de cómo debe ser representado lo ‘femenino’ además de dismantelar la idea de alguna característica formal que conecte el corpus de obra de todas las artistas mujeres y que justifica la parcialidad con la que se ha juzgado la trayectoria y producción de las artistas históricamente.

Durante la presentación de la carpeta de grabados, el espectador tiene la posibilidad de interactuar con las estampas, al explorar juntos los contenidos de la misma. De esta manera tienen contacto cercano con el grabado, ya que a diferencia de las muestras tradicionales donde solo se puede mirar la obra, en esta ocasión pueden manipularla también. En dicha exploración el público podrá constatar la veracidad de las conclusiones a las que haya llegado el grupo.

ACTIVIDAD COMPLEMENTARIA DESCRIPCIÓN

Las siguientes preguntas han sido pensadas como una continuación a las dos variantes de dinámicas anteriores, o como una dinámica breve que pueda realizarse independientemente.

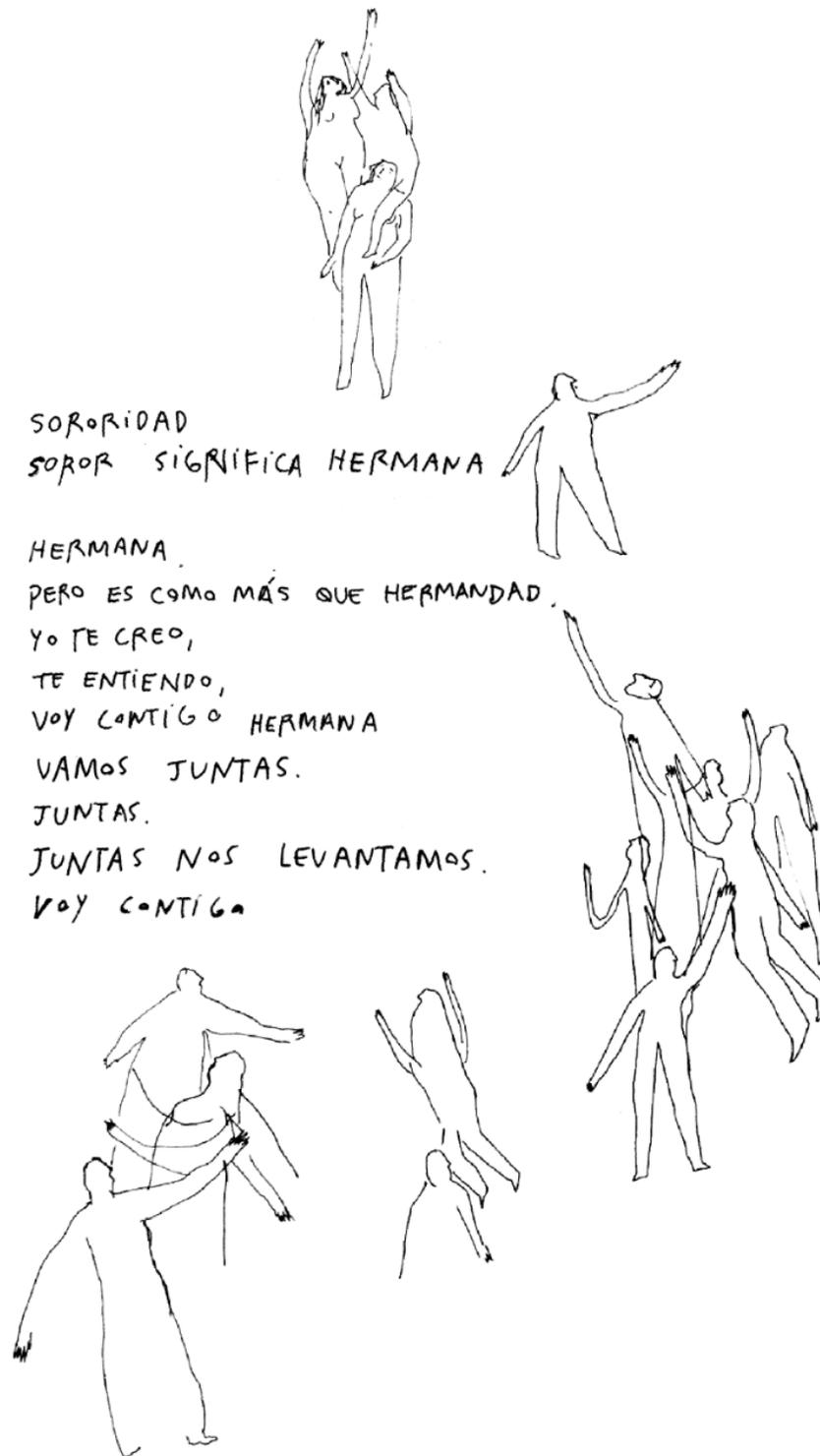
Con la ayuda de un papelógrafo y plumón se registran las respuestas a las siguientes preguntas.

La primera pregunta de la dinámica es “¿Quién puede decirme los nombres de cinco artistas?” Se apuntan las respuestas en el papelógrafo, y se agregan nombres en caso algún otro participante quiera agregarlos. Si nadie se ofrece, o puede nombrar a cinco artistas, se arma la lista colectivamente. Al finalizar esta primera etapa, se señala cuáles de los artistas son peruanos, o si es que ninguno fue mencionado y se les pide empezar una nueva lista de artistas nacionales. Luego de los primeros cinco artistas peruanos, se sigue expandiendo la lista de manera colectiva hasta que mencionen a la primera mujer artista. Entonces se empieza una tercera lista, solo de mujeres artistas peruanas y se intenta expandir la lista.

Una vez concluidas las tres listas, se inicia una conversación con los participantes, con el objetivo de escuchar sus teorías sobre la razón por la cual se nos hace tan difícil pensar en mujeres artistas. Adicionalmente se les pregunta de donde conocen a los artistas listados, y que tipo de acercamiento han tenido al arte; si han tenido clases de arte o historia del arte en el colegio, o si visitan galerías, museos o centros culturales con regularidad, entre otros. Durante la conversación se pueden nombrar algunas artistas para ver si les resultan familiares o si es la primera vez que escuchan de ellas.

La idea de esta dinámica es poder generar una lista de los y las artistas que vienen a la mente del público con mayor facilidad además de reflexionar de manera colectiva sobre las políticas de representación y cómo estas determinan la información que se encuentra disponible al público.

Apéndice I: Ilustración Lucía Coz.



Apéndice J: Respuestas encuesta, 81 *Exposición de Arte y Diseño* (selección).

CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS
PORFAVOR ESCRIBE LAS MUJERES ARTISTAS PERUANAS QUE CONOZCAS.
(SIN BUSCAR EN INTERNET, PORFAVOR)

Maria Fernanda

Mila

Erika

Yoko Ono

Issia

CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS
PORFAVOR ESCRIBE LAS MUJERES ARTISTAS PERUANAS QUE CONOZCAS.
(SIN BUSCAR EN INTERNET, PORFAVOR)

Talsa Tuchiya

Julia Cordasider

Diego lo siento no se otra más

CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS

Julia Tushida

Julia Codrillo

Julia Navarrete

CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS

PORFAVOR ESCRIBE LAS MUJERES ARTISTAS PERUANAS QUE CONOZCAS.
(SIN BUSCAR EN INTERNET, PORFAVOR)

NO SE

NO SE

NO SE

NO SE

NO SE

CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS
PORFAVOR ESCRIBE LAS MUJERES ARTISTAS PERUANAS QUE CONOZCAS.
(SIN BUSCAR EN INTERNET, PORFAVOR)

Faxia Calko

Juana de Alarcos

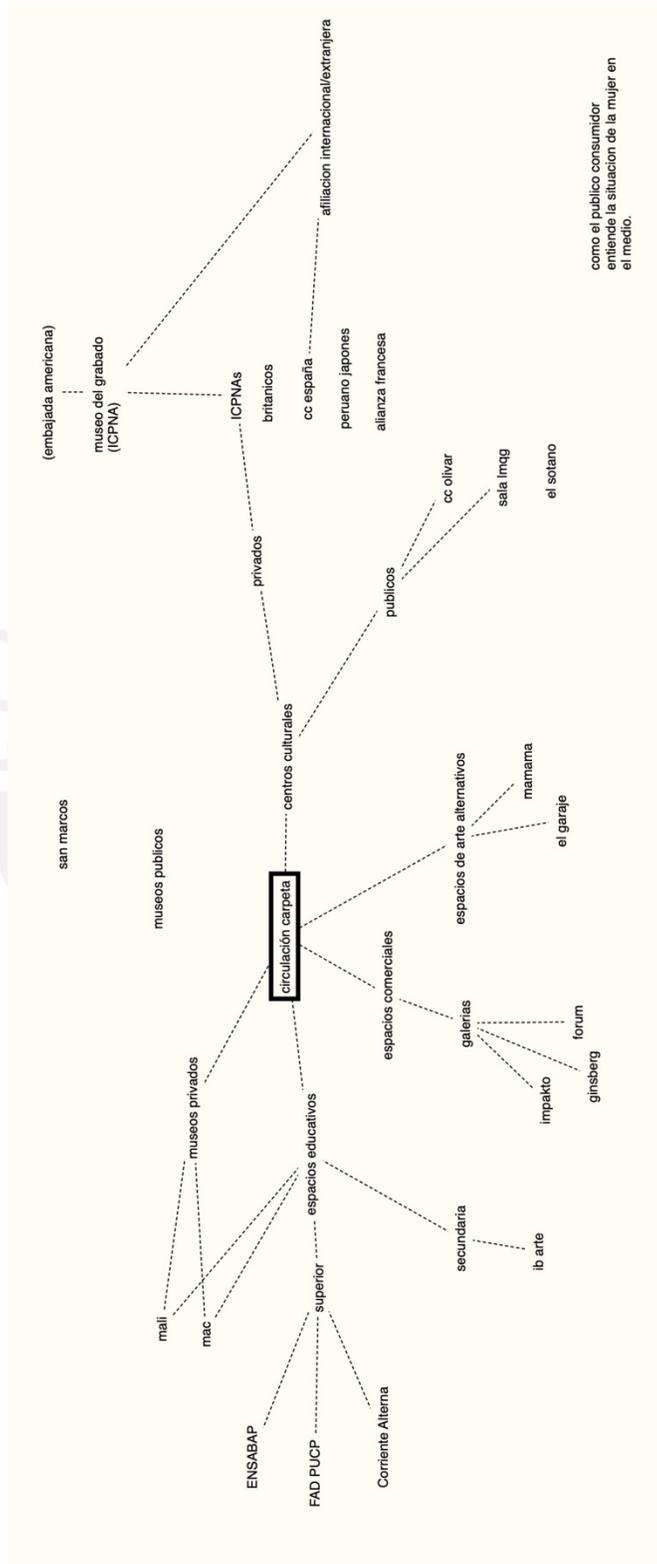
Ochona Brizola

CINCO MUJERES ARTISTAS PERUANAS
PORFAVOR ESCRIBE LAS MUJERES ARTISTAS PERUANAS QUE CONOZCAS.
(SIN BUSCAR EN INTERNET, PORFAVOR)

ME CAGAZO P.

BUENAZO V

Apéndice K: Mapa/constelación espacios de exposición.



Apéndice L: Texto curatorial de la carpeta.

PERSONAL E INTRANSFERIBLE. APORTES GRÁFICOS DE ARTISTAS MUJERES LIMEÑAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA DEL ARTE LOCAL EQUITATIVA.

Ya que históricamente el arte ha sido un espacio dominado por hombres; producido por hombres y para hombres, donde las mujeres han estado siempre relegadas a ser el objeto de estudio y admiración, nos encontramos -hoy en día- con una construcción de la historia del arte totalmente sesgada y excluyente donde quiera que se mire. Los historiadores del arte han sido -en su mayoría- hombres también, por lo que la misma historia del arte ha perpetuado este fenómeno. Este relato androcéntrico -que se sigue aplicando en los salones de clase y escuelas de arte hasta el día de hoy- invisibiliza el rol de la mujer y sus aportes negando su participación en el canon, mientras que esconde el privilegio masculino.

Esta carpeta contiene el trabajo de nueve mujeres artistas limeñas. Es un proyecto por y para mujeres. Nos hemos visto obligadas a tomar el espacio que históricamente se nos ha negado.

Este proyecto busca recopilar información gráfica para dejar un registro; la obra de arte como huella de la trayectoria de cada una de las artistas participantes, y de sus historias personales. Es -además- una medida preventiva ante el olvido. Nuestro objetivo es hacer conciencia e incitar al espectador a reflexionar sobre la falta de protagonismo de la mujer en el mundo del arte, tanto en la actualidad como a lo largo de la historia para evitar que se siga perpetuando el problema.

Con esta carpeta buscamos romper el círculo, darle a la mujer artista la oportunidad de dar a conocer -y también reconocer ella misma- sus ideas mediante su producción artística. Toma prestados los objetivos de la curaduría feminista; que no busca obtener mayor visibilidad y representación para las mujeres artistas de manera gratuita, sino que busca empoderarlas al mismo tiempo que intenta generar una nueva visión del pasado para el futuro; es decir, subvertir las políticas de representación actuales y así cambiar los paradigmas establecidos.

Los grabados contenidos en esta carpeta deben ser entendidos como obra de arte y como documento simultáneamente. Son documento de la sociedad machista en la que las artistas se desenvuelven, y de la forma cómo su producción artística les ha permitido -a lo largo de los años- reflexionar y despojarse de las imposiciones de la misma. El título de la carpeta -Personal e intransferible- hace referencia a los carnés de identificación así como también a los documentos legales, que cumplen con una serie de criterios y formato preestablecidos, pero identifican y hacen referencia a una persona en particular, sin importar su similitud con el resto, de la misma manera que la obra de cada una de las artistas seleccionadas es un reflejo de ellas mismas.

Cada imagen aquí contenida es, ante todo, un reflejo de su creadora.

Quim McLauchlan