

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Cuerpo, guerra y género: un acto de resistencia en la obra
escultórica de 1980 al 2000 de Johanna Hamann

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Historia del
Arte y Curaduría que presenta:

Gabriela Caroline Carrillo García

Asesor:

Carlos Alfredo Castro Sajami

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, CARLOS ALFREDO CASTRO SAJAMI, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado *Cuerpo, guerra y género: un acto de resistencia en la obra escultórica de 1980 al 2000 de Johanna Hamann*, del/de la autor(a) / de los(as) autores(as) GABRIELA CAROLINE CARRILLO GARCÍA, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 27%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 16/01/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

LIMA, 17 DE ENERO 2024

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>CASTRO SAJAMI CARLOS ALFREDO</u>	
DNI: 41782502	Firma
ORCID: 0000-0002-7195-6291	<i>CarlosCastroSajami</i>

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos, por todo el apoyo incondicional.

A mi asesor, por guiarme desde el nacimiento de este trabajo.

A todos mis profesores que incentivaron mi curiosidad por la investigación y el amor a mi carrera.

A todos los artistas, personas e instituciones involucradas que me brindaron su apoyo para la realización de este trabajo.

A los amigos, compañeros y familia de Johanna Hamann, por su interés y colaboración en la realización de esta tesis. Su generosidad y disposición a compartir conmigo sus recuerdos y experiencias con Johanna ha sido fundamental para el desarrollo de esta investigación.

Y, por último, a mi papá, mi mejor amigo y maestro.

Gracias por inculcarme a seguir creciendo y acompañarme durante todo el proceso.

Esta tesis es un homenaje a Johanna Hamann y a su legado.

Espero que contribuya a dar a conocer su obra y su importancia en la historia del arte peruano.

RESUMEN

La presente tesis estudia la producción escultórica de Johanna Hamann durante las décadas de los ochenta y los noventa. El objetivo de esta investigación es analizar la condición y valor significativo del cuerpo femenino en la obra escultórica de la artista, especialmente en un periodo crítico como la guerra interna. Para ello, este trabajo busca indagar sobre los principales referentes del imaginario visual de Hamann, interpretar interseccionalmente los principales significantes presentes en sus piezas escultóricas, explorar las percepciones y representaciones planteadas por los artistas respecto al cuerpo en la plástica peruana y, finalmente, abrir nuevas lecturas respecto a la materia, la subjetividad y el cuerpo en la plástica tanto peruana como latinoamericana.

Para lograr estos objetivos, se parte de una mirada historiográfica enfocada en la Historia del Arte y el feminismo, una lectura que no solo despliega una iconografía diferente asociada al cuerpo femenino, sino que revela también hasta qué punto estos son objeto de inscripciones históricas específicas, atravesadas por tecnologías del abuso, sometidos a la violencia y la tortura instrumentada hacia los cuerpos de las mujeres. En ese sentido, este trabajo analiza de qué manera la producción escultórica de Johanna Hamann de las décadas de los ochenta y los noventa refleja y se enfrenta a la opresión experimentada por las mujeres peruanas durante este periodo. En pocas palabras, esta tesis examina la obra escultórica de Hamann explorando cómo la artista, influenciada por su experiencia y el contexto de la guerra interna en el Perú, aborda metafóricamente la vulnerabilidad del cuerpo femenino, resistiendo y revelando el dolor como signo de poder, en una posición política que trasciende las políticas feministas actuales.

Palabras clave: Cuerpo, guerra, género, escultura, Johanna Hamann.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1	
SER MUJER Y SER ESCULTORA NO SON INCOMPATIBLES: LA AUTOBIOGRAFÍA EN FEMENINO EN JOHANNA HAMANN	14
1.1 Enunciación de la artista	14
1.2. Esculpiendo a la escultora. Formación, referentes e imaginario visual.	28
CAPÍTULO 2	
LA VIOLENCIA TRANSMUTADA EN LA ESCULTURA: LAS OBRAS DE 1980 AL 2000 DE JOHANNA HAMANN	39
2.1. Cuerpo femenino en guerra. La imagen de la mujer en la plástica peruana de las décadas de los ochenta y noventa.	39
2.1.1 Escultura contrahegemónica. El “cuerpo mutilado”	44
2.1.2 Revolución en el espacio público. El “cuerpo político”	49
2.2. La feminidad como cuestión de muerte	53
2.2.1 El perfil de lo intacto (1977-1983)	66
2.2.2 Entre lo visceral, lo óseo y lo ominoso (1985-1994)	69
2.2.3 La tensión que las trasciende (1994-1997)	74
CAPÍTULO 3	
RENEGOCIANDO EL PARADIGMA DE LA MODERNIDAD Y LOS ESPACIOS DE FEMINIDAD EN EL ARTE. EL ARTE FEMINISTA EN JOHANNA HAMANN	80
3.1. Iconografía de un cuerpo político insumiso: La escultura contrahegemónica ...	80
3.2. Corporalidades en resistencia. Debates en torno a la otredad y la lucha en el tratamiento del cuerpo femenino.	92
CONCLUSIONES	104
RECOMENDACIONES	106
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
PROYECTO CURATORIAL	114

INTRODUCCIÓN

El cuerpo ha sido uno de los centros del debate académico y estético en las últimas décadas. Construido a través del lenguaje, nos muestra las posibilidades que el campo estético expresa en las dinámicas sociales y culturales para producir las representaciones recientes sobre las feminidades en el Perú. Varios de estos emprendimientos se dieron en la producción escultórica realizada por artistas mujeres durante las décadas de los ochenta y noventa. No obstante, son pocos los restos materiales que han sobrevivido de aquellas experiencias, y los estudios¹ dedicados a analizar en profundidad el trabajo de la mayoría de estas artistas existen, pero son muy escasos.

Muchas de las imágenes creadas por las artistas que exploran la construcción cultural de la identidad femenina, o su imposibilidad, toman el cuerpo como referente principal y son influidas consciente o inconscientemente por el feminismo. Las escultoras peruanas de las décadas de los ochenta y noventa desarrollaron precisamente un discurso cuya elocuencia radica en una corporalidad tangible, tridimensional y simbólica. Y es que, artistas como Sonia Prager, Susana Roselló, Margarita Checa, Marta Cisneros, Alina Canziani, entre otras, coinciden en la particularidad de visibilizar al cuerpo femenino, en diversos materiales y formas, por medio de representaciones disociadas a las exigencias que la sociedad demandaba por y para la mujer (Hernández y Villacorta 2002: 89).

Johanna Hamann (Lima, 1954-2017) es una de las figuras de esa generación, y, lentamente, ha empezado a obtener reconocimiento en el arte contemporáneo debido a esta reciente mirada y crítica feminista en torno al tratamiento escultórico de la figura femenina. Su obra se construye alrededor del cuerpo, símbolo de la resistencia ante lo impuesto y lo establecido, de enfrentamiento abierto a las amenazas en tiempos de riesgo e incertidumbre. La intensidad que exaltan los cuerpos de sus esculturas remite a una lógica de la urgencia desde la cual se tejen sentidos que participan en una construcción afectiva de la

¹ Estudios o publicaciones generales de Juan Acha, Alfonso Castrillón, Augusto del Valle, Luis Lama, etc.

condición humana de la mujer, así como a la presión de las imágenes culturales que la definen en su contexto, la temporalidad y la fragilidad del cuerpo en el mundo y el reconocimiento de la mujer hacia sí misma desde su instancia corporal. Su obra interviene de manera impactante en los imaginarios y discursos sobre el cuerpo femenino en tiempos de guerra interna al proporcionar una representación simbólica y visceral de las experiencias de las mujeres en el contexto del conflicto. A través de sus esculturas, Hamann no solo documenta la violencia y la opresión sufridas por las mujeres peruanas, sino que también comunica la resistencia y la resiliencia a través de la deformación y la desfiguración de las formas humanas.

Estas representaciones desafiantes del cuerpo femenino van más allá de la simple denuncia de la opresión, ya que Hamann utiliza al arte como medio para expresar la complejidad de la experiencia femenina en un contexto de guerra. Al hacerlo, su obra se convierte en un discurso visual poderoso que trasciende las narrativas convencionales, ofreciendo una reflexión profunda sobre la vulnerabilidad, la resistencia y la transformación del cuerpo femenino en un periodo de violencia desatada.

La presente investigación revisa este aspecto de su producción artística vinculado a las políticas de representación del cuerpo femenino. Mediante el análisis de las obras y de las percepciones de la escultora, este trabajo analiza los factores sociales que han dado lugar a algunos aspectos de la corporalidad/subjetividad femenina dentro del discurso estético de la sociedad peruana en las últimas décadas. En este sentido, se hace una lectura de dichas representaciones como resultado de diversos procesos sociales, como la violencia política y la sociedad peruana en sí, y las transformaciones en la corporalidad/subjetividad femenina vistas en las obras de Hamann a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa, periodo significativo para su producción.

La guerra toma nuevas formas, por lo que no es casual que su principal bastidor en estos tiempos sea el cuerpo femenino concebido como un cuerpo frágil, no guerrero, a partir del cual se amenaza al colectivo en su conjunto (Segato 2014). Dicho esto, el presente trabajo parte de la hipótesis de que, durante este periodo, la obra de Johanna Hamann, influida por su experiencia y el contexto de la guerra

interna en el Perú, aborda metafóricamente la vulnerabilidad del cuerpo femenino revelando el dolor como signo de poder. A pesar de que sus representaciones corporales capturan un sentido de “aquí” y “ahora” que las convierte en expresiones potenciales de vivencias vitales y exploraciones íntimas sobre la mortalidad y la condición femenina, la investigación sostiene que los cuerpos desnudos y desprovistos de órganos de su producción artística revelan y evidencian la existencia de un mundo marcada por las pérdidas y fracturas del ser. Esta hipótesis propone que la obra de Hamann —expresionista² y experimental³— distorsiona la concepción humanista⁴ del sujeto femenino, liberándolo a través de la reconfiguración de los ideales femeninos y la representación cultural del cuerpo mediante una expresión figurativa⁵ alterada de la mujer. En este contexto, la investigación sugiere que la obra de Hamann establece un contrapunto entre los impactos destructivos de la violencia en los cuerpos femeninos y las vivencias de libertad y transformación que desafían el orden represivo.

En general, los cuerpos en Latinoamérica durante las décadas de los ochenta y los noventa se inscriben en el registro de una generalidad indiferenciada: simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías desprovistas de sentido, formas extrañas sumergidas en el estupor (Mbembe 2011: 64). Sin embargo, en la propuesta de la escultora, este discurso es reconfigurado de modo que no solo hace referencia a la época del terrorismo sino también a ciertas reconsideraciones acerca de la condición de la mujer en el país. Es interesante la manera en la que Hamann concibe un aspecto de la historia personal femenina como una cuestión, si se quiere, de vida o muerte. En tal sentido, su propuesta

² El expresionismo es un movimiento artístico y cultural del siglo XX, caracterizado por la representación subjetiva y emocional de la realidad. Los artistas expresionistas buscan transmitir sentimientos a través de colores vibrantes, formas distorsionadas y énfasis en la expresión emocional.

³ En el ámbito artístico, la experimentación se refiere a la exploración de enfoques novedosos y técnicas no convencionales. Los artistas experimentales desafían normas establecidas y buscan nuevas posibilidades expresivas en diversas formas de arte.

⁴ La concepción humanista es una perspectiva filosófica y artística que destaca la dignidad, libertad y potencial creativo del ser humano. En el arte, se manifiesta en la representación de la experiencia humana y la celebración de expresiones culturales.

⁵ La representación figurativa en el arte se refiere a la representación de formas reconocibles, como figuras humanas o elementos identificables. A diferencia del arte abstracto, busca representar objetos, personas o escenas del mundo real.

habría respondido sutilmente a un modelo alternativo para renegociar el paradigma de la modernidad y los espacios de feminidad en el arte.

Ahora bien, a pesar de que su obra ha sido y es parte activa de un circuito de exposiciones y reconocimientos, en la revisión historiográfica no se han encontrado muchos trabajos académicos que aborden en profundidad su práctica desde la materialidad de la obra hasta el contexto en el que se ubica. La necesidad mencionada está en consonancia con el hecho de que son pocos los estudios dedicados al arte contemporáneo peruano y son menos los dedicados al arte feminista y a la escultura. Si uno revisa catálogos virtuales, bibliotecas y repositorios de tesis en instituciones académicas, poco hallará sobre estos temas. Dentro de ellos, un importante aporte es *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*, publicado en 2002 por Jorge Villacorta y Max Hernández Calvo. En dicho libro, los autores se concentran en entender cuáles fueron las coordenadas de la escena artística, principalmente limeña, de las décadas de los ochenta y noventa. Asimismo, cabe destacar *Post-ilusiones. Nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980-2006)*, de Paulo Dam, Augusto del Valle y Jorge Villacorta (2007), quienes proponen una revisión crítica de la escena artística de ese periodo en cuanto a las producciones, actores y controversias que lo conformaron.

No obstante, ninguna de las dos publicaciones mencionadas resalta ni profundiza en el trabajo de Johanna Hamann. Con relación a ella, sin embargo, existen algunos autores que la han enmarcado en grandes temáticas críticas que podrían situar su obra como parte esencial de la historiografía del arte peruano de la década de los ochenta y noventa.

Por ejemplo, Jorge Villacorta (1997), crítico y curador de arte, vincula su trabajo a una exploración de la materia y la condición humana. Asimismo, Fietta Jarque (2016), periodista y crítica de arte, resalta la visión personal crítica y poética de Hamann frente a los estragos de su contexto y los roles de género. De igual manera, Max Hernández y Alfonso Castrillón (2004), críticos e investigadores de arte, identifican en su trabajo una herramienta de crítica social que apela al sentimiento generacional de lucha a raíz de la violencia vivida. Finalmente, Sharon Lerner (2016), curadora e investigadora de arte, sitúa a Hamann como un referente indispensable para las generaciones de escultores peruanos. Por

otro lado, las obras de la artista han sido parte de exposiciones que la sitúan bajo una mirada y crítica feminista, como *Imaginarios Contemporáneos II* (2022), *Hay algo incomedible en la garganta* (2021) y *Radical Women* (2017).

En los estudios mencionados sobre Johanna Hamann, se identifica una carencia significativa en cuanto a un análisis profundo y detallado de su obra, abordando aspectos específicos como la materialidad de sus esculturas y su contexto sociopolítico. Aunque existen obras dedicadas a la escena artística peruana de las décadas de los ochenta y noventa (Villacorta & Hernández 2002); así como estudios críticos sobre el arte contemporáneo en Lima (Dam, Valle & Villacorta 2007), no se ha explorado de manera exhaustiva la contribución única de Johanna Hamann en este periodo.

La falta de atención específica a Hamann en estas publicaciones resalta la necesidad de investigaciones más detalladas que se centren en su práctica artística, su evolución a lo largo del tiempo y la conexión entre su obra y el contexto de la guerra interna en el Perú. Esta ausencia subraya la importancia de abordar a artistas individuales, especialmente aquellos que han dejado una marca distintiva en el panorama artístico, para obtener una comprensión más completa y matizada de la historia del arte en un periodo específico.

En ese sentido, una tesis sobre Johanna Hamann constituye una valiosa contribución al ámbito académico porque realiza un análisis exhaustivo de su producción escultórica durante las décadas de los ochenta y noventa en Perú. Enfocándose en la materialidad artística, la investigación explora los procesos creativos, elección de materiales y técnicas utilizadas por la artista, proporcionando una comprensión profunda de su obra. Además, se contextualiza histórica y sociopolíticamente, destacando la influencia de la guerra interna peruana en su expresión artística.

Desde una perspectiva feminista, la tesis examina la representación del cuerpo femenino en la obra de Hamann, explorando cómo aborda cuestiones de género, violencia y resistencia en sus esculturas. Este enfoque proporciona nuevas interpretaciones sobre el papel de la mujer en la sociedad peruana durante ese periodo. Además, se llevan a cabo lecturas críticas y comparativas de la obra de Hamann en relación con otros artistas contemporáneos y dentro del contexto de

movimientos artísticos más amplios, evaluando su contribución única y su posición en la historia del arte peruano.

Mi interés por Johanna Hamann viene de una doble búsqueda. Por un lado, retomo esos grandes temas críticos planteados de forma general para repensarlos, hilarlos y profundizar en ellos y en su trabajo, sobre todo desde su exploración plástica en relación con el discurso inscrito en el cuerpo femenino. Y, por otro lado, busco hacerlo desde una mirada y voz nacional porque creo que una investigación situada desde Perú abre posibilidades historiográficas sobre la exploración plástica del cuerpo dentro de este periodo de tiempo. Además, es importante señalar que no se ha escrito mucho sobre ella acá, más allá de catálogos o reseñas críticas breves como las antes mencionadas.

Considero significativo profundizar en el modo en que la artista, en la materialidad de sus creaciones, abordó el cuerpo femenino, desde la convergencia de lo emocional con lo espiritual. Su escultura da al cuerpo tres estructuras, que interactúan y se sostienen recíprocamente: narrativa, discursiva y expresiva. Sin embargo, lo particular en su obra es el lenguaje plástico que trabaja como resultado de un proceso creativo a nivel de materia y forma, algo que se ha dejado de lado dentro de la lectura de este periodo. Las producciones artísticas de la década de los ochenta y noventa se inscribieron en una tendencia a la subjetividad, a una mirada retrospectiva e individualizada del arte que impide aprender de forma orgánica y coherente los procesos de las manifestaciones plásticas (Hernández y Villacorta 2002). Hay un discurso asentado en torno a la búsqueda de identidad que manifiesta cierta distancia de las preocupaciones y exploraciones artísticas, así como el interés en el cuerpo humano específicamente en este contexto de guerra.

En ese sentido, este trabajo tiene el objetivo de analizar la condición y valor significativo del cuerpo femenino en la obra escultórica de la artista, sobre todo, en un periodo crítico como la guerra interna. Para ello, busca también indagar en los principales referentes del imaginario visual de Hamann, interpretar interseccionalmente los principales significantes presentes en sus piezas escultóricas, explorar las percepciones y representaciones planteadas por los artistas respecto al cuerpo en la plástica peruana y, finalmente, abrir nuevas

lecturas respecto a la materia, la subjetividad y el cuerpo en la plástica peruana y latinoamericana.

En el primer capítulo de la tesis, titulado “Ser mujer y ser escultora no son incompatibles: la autobiografía en femenino en Johanna Hamann”, se aborda la comprensión profunda de la vida y formación de Hamann, centrándose en aspectos claves que influyeron en su producción escultórica durante el periodo examinado. Se destaca su participación en una generación de escultoras, influenciadas por las enseñanzas de Adolfo Winternitz y Anna Maccagno, quienes se dedican a explorar la figura humana a través de propuestas desgarradoras y conceptuales dentro del paradigma modernista. La investigación explora la identidad, formación y principales influencias de Hamann a través de su arte, así como su conexión con otras propuestas artísticas relacionadas con la figura del cuerpo femenino, particularmente aquellas presentes en la generación de escultoras a la que perteneció.

En el segundo capítulo de la tesis, “La violencia transmutada en la escultura: las obras de 1980 al 2000 de Johanna Hamann”, se realiza un análisis detallado de la producción escultórica de Hamann, situándola en el contexto específico de la guerra. Durante este periodo, se examinan las relaciones entre el poder y el género, donde el cuerpo femenino se convierte en bastidor principal, representado como frágil, inestable e incluso decadente, reflejando la realidad vivida en ese momento.

La investigación se adentra en la respuesta plástica de Hamann ante esta tendencia generacional, destacando su representación figurativa alterada del cuerpo femenino con rasgos expresionistas. La artista busca emancipar a la figura femenina mediante la apropiación de símbolos alegóricos como la Victoria o la Justicia, así como a través de figuras como el “cuerpo mutilado” (Deleuze y Guattari 1994) o el “cuerpo político” (Fajardo y Giunta 2017), incluso incorporando el discurso de la necropolítica (Mbembe 2011). Este capítulo explora cómo Johanna Hamann enuncia la imagen del cuerpo femenino en respuesta a una tendencia generacional, examinando la idea de feminidad en el contexto de un periodo de guerra a través de su obra escultórica.

En el tercer capítulo, titulado "Renegociando el paradigma de la modernidad y los espacios de feminidad en el arte: el arte feminista en Johanna Hamann", se examina el impacto perdurable de Hamann en el arte feminista y su influencia en las generaciones subsiguientes. Su obra trasciende las políticas feministas contemporáneas al sumergirse en las experiencias únicas de las mujeres durante la guerra interna en el Perú, proponiendo una identidad femenina deconstruida. Su evolución artística revela un cambio desde la preocupación anatómica hacia una exploración plástica que va más allá de la mera representación, dando forma a una escultura contrahegemónica.

El capítulo concluye con un análisis que se enriquece al considerar cómo el interés de Hamann por explorar el cuerpo femenino se expandió en sus creaciones más tardías. Su escultura, centrada en los límites de lo corpóreo, se convierte en un acto de resistencia contra las narrativas hegemónicas, contribuyendo a los debates contemporáneos sobre la otredad y la lucha por desafiar las representaciones convencionales del cuerpo femenino. Hamann, con su enfoque singular y romántico en la extrañeza cotidiana, construye expresiones artísticas que van más allá de lo meramente físico, destacando su papel fundamental en la transformación del discurso visual sobre la experiencia femenina.

CAPÍTULO 1

SER MUJER Y SER ESCULTORA NO SON INCOMPATIBLES: LA AUTOBIOGRAFÍA EN FEMENINO EN JOHANNA HAMANN

En este capítulo, se abordan diversos aspectos de la historia y formación de Johanna Hamann con el objetivo de comprender y profundizar en algunos hitos de su vida que se relacionan con su producción escultórica durante el periodo de los años 1980 al 2000. Se presta especial atención a su posición como artista, escultora y mujer, especialmente al haber sido parte de una generación de escultoras que, bajo la tutela de Adolfo Winternitz y Anna Maccagno, centraron su trabajo en el cuerpo femenino. Estas artistas, incluyendo a Hamann, exploraron propuestas desgarradoras y conceptuales que se alineaban con un paradigma modernista.

Dicho esto, se explora tanto la identidad, formación y principales referentes de Hamann vistos a través de su arte, así como su vínculo con otras propuestas artísticas en torno a la figura del cuerpo femenino propios de la generación de escultoras que conformó.

1.1 Enunciación de la artista

Johanna Hamann Mazuré (1954-2017), hija de Otto Hamann Carrillo y Feliscar Mazuré López, nació en Lima el 21 de julio de 1954. En 1966 contrae púrpura idiopática crónica, enfermedad que la obliga a permanecer en reposo. En este periodo, descubre su vocación artística y su interés por el cuerpo humano. Por ejemplo, su padre, radiólogo de profesión, le regala libros de Historia del Arte, y su abuela, Violeta López Eléspuru de Mazuré, la inicia en la visita a museos, donde conoce las obras de Francisco Laso. Asimismo, visita entre 1968 y 1969 el museo de la Basílica de San Francisco, así como las catacumbas. Es también en esta época que conoce el taller de su tío Juan Manuel Ugarte Eléspuru. A su vez, entra en contacto con el arquitecto Juan Benites, amigo de su padre, quien le regala una caja de pasteles para dibujar y aconseja a sus padres que no la

matriculen en ninguna clase de arte previa a los estudios universitarios. Así, Hamann construye una profunda fascinación por el arte.

Este periodo temprano de su vida es crucial para la comprensión de su obra. Durante este tiempo, Hamann desarrolla un fuerte interés por la condición humana, partiendo de su propia experiencia. Como menciona Fietta Jarque, desde muy chica, Hamann tuvo problemas de salud que la llevaron a desarrollar una fuerte conciencia sobre la fragilidad del cuerpo, por lo que enfrentarse a los enigmas de su propia mortalidad tan joven marca el imaginario visual que desarrollará a lo largo de su producción (comunicación personal, 23 de junio del 2021). No obstante, la presencia de la enfermedad abrió una lucha continua para superar la vulnerabilidad. En la escultura de Hamann, el cuerpo es el eje temático de su obra porque emerge como una manifestación particular de la fragilidad, basada en la resistencia.

Ello lo podemos comprobar en las afirmaciones de Norka Uribe y Marta Cisneros, en las cuales hay una correspondencia personal entre la vulnerabilidad y la fragilidad del cuerpo, y el conflicto y la tensión. Por un lado, Uribe señala que Hamann sufrió de púrpura, de una enfermedad del vaso, de hepatitis, etc., pero siempre trató de mantenerse en movimiento. Tal insistencia vital guarda correspondencia con la persistencia por tratar materialmente la mortalidad, la violencia y lo incompleto, creando un lazo intrínseco entre su propia existencia y la de sus obras: “Sus cuerpos escultóricos eran vistos como instrumentos no solo de la escultura, sino también del diálogo con nosotros mismos” (Uribe, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Hamann desarrolla una conexión con su cuerpo mediante la construcción de un imaginario de su cuerpo interior. Hay una conexión explícita con situaciones que a ella le pasan en la vida real, respecto a la enfermedad o situaciones límite. Se trata de su capacidad para sintonizar lo que sucedía en el mundo de afuera, cómo le afectaba y cómo ponía en sintonía su cuerpo interno. En palabras de Cisneros: “Era desgastante, era una batalla constante para ella misma” (comunicación personal, 6 de abril del 2022). Y es que para Hamann no se trató simplemente de convertir en literal y concreto lo que sentía y experimentaba en su día a día; se trató de la posibilidad de internarse en lo que estaba reprimido en ella y volverlo consciente de una forma visible por medio de sus esculturas.

Por ello, afirmo que sus obras deben comprenderse como parte de una autobiografía. Con el fin de darle una expresión inconsciente a su conflicto interior, tal como mencionan Uribe y Cisneros, Hamann creó una forma que era lo bastante abierta como para contener narraciones múltiples y posiciones de sujeto cambiantes, pero que estaba sujeta a la condensación y el desplazamiento característicos del mundo onírico y expresionista, además.

En ese sentido, Hamann desde muy joven estuvo expuesta a un contexto bastante enriquecedor que la llevaría a desarrollar una personalidad resiliente, mientras se desenvolvía en un medio artístico propicio para generar un vínculo de autodescubrimiento y construcción de la identidad por medio del arte. Esto se vería reforzado por el entorno familiar y educativo en el que vivía inmersa, y que más tarde se vería repotenciado con la elección de estudiar escultura.

La obra de Johanna Hamann tiene su punto de partida a fines de la década de los setenta, cuando trabajaba piezas como *Cabecita* (1977-1983) (Figura 1) y *Niño* (1978-1980) (Figura 2). La escultura *Cabecita*, creada entre 1977 y 1983, se destaca por su expresividad y atención meticulosa a los detalles. La obra, modelada en cera con dimensiones de 27 cm x 15 cm x 18 cm, representa una cabeza de niño con una calidad realista que refleja la destreza técnica de la artista. El uso de la cera como material permite una manipulación detallada y sensible, evidente en los rasgos faciales y la textura de la escultura. La elección de la cera como medio sugiere una cercanía íntima y táctil en su proceso creativo. La escultura captura la sensualidad y la ternura, transmitiendo la conexión emocional de la artista con la maternidad y el nacimiento de su hijo. La representación realista de los rasgos faciales y la delicadeza de la obra refuerzan la expresión de amor y cuidado. *Cabecita* se presenta como una metáfora de la vida desde su aspecto más sutil y carnal, evidenciado en la forma amorosa en que la escultura parece haber sido tocada y modelada.



Figura 1. Cabecita (1977-1983) Cera. 27 cm x 15 cm x 18 cm.

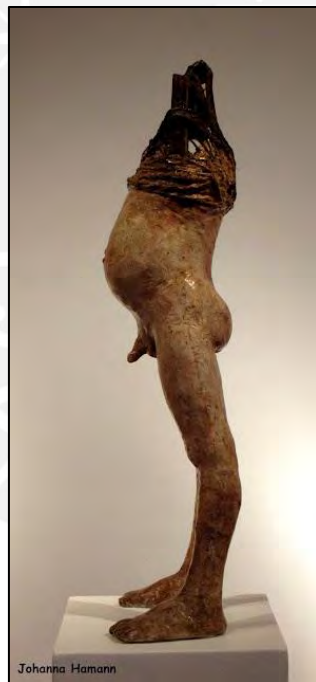


Figura 2. Niño (1978-1983) Cera. Yeso, fierro, madera y sogá, 77 cm x 26 cm x 20 cm.

Por otro lado, *Niño*, creada entre 1978 y 1980, representa un cuerpo de un niño de aproximadamente tres años en una postura vertical. La obra, modelada y vaciada en yeso, fierro, madera y sogá, tiene dimensiones de 76 cm x 26 cm x 20 cm. La escultura presenta al niño desnudo y sin extremidades superiores ni cabeza, sugiriendo una representación incompleta y fragmentaria. La elección

de esta forma de representación contribuye a la expresión metafórica y simbólica de la obra. La ausencia de extremidades superiores y cabeza en el niño de la escultura puede interpretarse como una exploración de la vulnerabilidad y fragilidad de la infancia, así como una reflexión sobre la incompletud de la experiencia humana. La presencia de una soga que envuelve una estructura de fierro que emerge del cuerpo incompleto añade complejidad a la composición, sugiriendo una conexión entre la figura infantil y elementos más estructurales o simbólicos.

La obra, a través de su representación simbólica, invita a la reflexión sobre la niñez, la identidad y la construcción de significados en la obra de Hamann. La utilización de materiales diversos y técnicas mixtas enfatiza la experimentación formal de la artista, destacando su capacidad para transmitir mensajes complejos a través de la escultura. La representación de la figura infantil se percibe como una extensión natural de su obra anterior, *Cabecita*, consolidando una narrativa coherente en su exploración de la maternidad. Ambas esculturas reflejan la maestría técnica de Johanna Hamann, su sensibilidad artística y la conexión emocional que infunde en sus obras al abordar temas íntimos y personales.

Este primer periodo de su obra, tal como lo denomina Hamann, fue reconocido como su etapa más “figurativa”, así como la más cercana físicamente a ella. Claramente, sus reacciones eran más corporales, emocionales y espirituales a raíz del nacimiento de su primer y único hijo, hecho que la inspiró a modelar estas dos primeras esculturas bastante “realistas” hasta cierto punto. Eran metáforas de la vida desde su aspecto más sutil como carnal. Sin embargo, dicho periodo no tuvo una duración extensa, ya que Hamann empezó a notar cierta necesidad de “reventar” desde su propio cuerpo como lo hizo con *Barrigas* (1978-1983) (Figura 3), unos pocos años después (Hamann 2017).



Figura 3. Barrigas (1978-1983). Alambre, tela, yeso y resina sujetas a una estructura de fierro. 174 cm x 160 cm x 60 cm. Museo de Arte de Lima.

Barrigas, una obra escultórica creada entre 1978 y 1983, presenta torsos femeninos sin extremidades, enfocándose en la región del abdomen. Realizadas con alambre, tela, yeso y resina, estas formas anatómicas distorsionadas y desfiguradas, montadas sobre una estructura de fierro, transmiten una estética cruda y expresionista. La elección de materiales precarios añade una dimensión de vulnerabilidad y precariedad a las esculturas, resaltando la sensación de desgaste y deterioro.

Esta representación visual desafiante busca crear conciencia sobre la realidad social y política de la época, utilizando la desfiguración como una estrategia artística para resaltar las experiencias difíciles y la resistencia del cuerpo femenino en medio de la adversidad. Las barrigas, exageradas y simbólicas, sirven como elemento central de la obra, destacando la violencia y la vulnerabilidad experimentadas por las mujeres en el contexto de la guerra interna en el Perú.

Con su estilo expresionista y su enfoque en la anatomía femenina, la obra se presenta como una declaración artística que va más allá de la representación estética convencional. La elección de materiales y la desfiguración de las formas contribuyen a transmitir un mensaje impactante sobre la difícil realidad vivida por

las mujeres en un periodo de conflicto, marcando su posición como una obra que trasciende lo puramente estético para abordar cuestiones sociales y políticas.

Barrigas (1978-1983) responde a una serie de preguntas que la artista se habría hecho de la maternidad y que manifiesta desde la propia descomposición de la imagen idealizada que se tenía de ella. Hamann no sabía hasta qué punto relacionarla con ella misma o con la frustración que tenía frente al rol de sumisión de la mujer madre en la sociedad (Villacorta 2016). Lo que más le desesperaba de esa realidad era tener que aceptar, como mujer, un rol por el hecho de estar embarazada. No era una obra autorreferencial, sino una obra cuya carga era mucho más política, más social, con una clara impronta de género.

Sin embargo, al igual que Jarque, afirmo que la pieza sí resultaba bastante personal; era algo muy suyo ya que en ese entonces Hamann era madre y, de alguna manera, se sintió poco en un papel para el que no estaba preparada (comunicación personal, 23 de junio de 2021). Era más una manifestación de su mundo interno que se veía impulsado, además, por el contexto que se venía desarrollando. “El Perú como *Barrigas*”, sostuvo alguna vez Alberto Flores Galindo (1987), y es que la violencia de esta obra responde históricamente a aquella realidad (Villacorta 2016: 164).

La artista era consciente de la carnicería que se perpetraba en el país, así como su responsabilidad como artista. Mientras más dramática, fuerte y confrontacional hiciera su obra, era más posible que todos se dieran cuenta de la guerra interna que estaba atravesando el Perú y de lo expuesta que estaba la población en ese entonces. Ese era su ideal, su meta. Sin embargo, no esperaba que dicha violencia se convirtiera en el pan del día a día ni mucho menos que ello le afectara rotundamente. Hamann pasaba por un periodo de transformación personal en un espacio que también se transformaba. Tal como afirmó: “Vivía a partir de mi cuerpo, pero vivía también inmersa en la sociedad. Era imposible estar ajeno. Pienso que, en una sociedad convulsa y violenta, lo personal y lo social siempre están ligados” (Hamann 2016: 186).

En ese sentido, hay una fuerte conexión entre el cuerpo individual y el cuerpo social que pasaba de la enfermedad, en el caso de Hamann, a la exposición colectiva que vivían los peruanos y peruanas de la época de violencia de la

guerra interna. De esta manera, la escultura que muestra un cuerpo-en-violencia es una forma de superar la vulnerabilidad del cuerpo social enunciando una suerte de resistencia desde el arte. Si bien Hamann no tenía la intención de realizar obras relacionadas con el contexto caótico y violento de la época, los seres monstruosos que crea se ven indirectamente repotenciados por este sentimiento generacional que la acecha.

La masacre de Uchuraccay (1983) fue uno de los hechos violentos que la marcó significativamente. Tal como comenta Jarque, la brutalidad de este evento marcó un punto de inflexión en su conciencia sobre la violencia de Sendero Luminoso (comunicación personal, 23 de junio del 2021). Este suceso se convirtió en un detonante que llevó a Hamann a reflexionar más profundamente sobre la mortalidad y la violencia, más allá de ser solo una referencia política. A partir de este momento, su obra se orientó hacia la representación de la condición humana y su deshumanización, reflejando las consecuencias de la violencia en un contexto más amplio.

Frente a ello, el arte de Hamann toma un posicionamiento crítico desde el cual se puede construir una memoria colectiva en torno al sentimiento generacional de una época, además de ocuparse de hacernos ver “de otra manera” las imágenes, de pluralizar la experiencia, para así cambiar la relación que tenemos con nuestra propia condición humana. Su obra no solo es una pieza “sobre” la violencia, sino que da cuenta del presente mismo de la guerra. De este modo, el impacto de la violencia de la época yace sobre el cuerpo-en-violencia que rigen su imaginario y obra.

Si bien a inicios de los ochenta primaba el impacto y la sensación de la experiencia a través del propio cuerpo de Hamann, su obra sufre un quiebre rotundo en lo figurativo dando paso a lo netamente expresivo con este tratamiento más ominoso. En este cambio, el cuerpo se explora y cuestiona, pero también se desmaterializa, se fragmenta y se desfamiliariza ante un contexto que lo condena y lo expone, hasta dejarlo desprovisto de toda humanidad. Esto es reafirmado por Castrillón y Hernández, quienes sostienen que la plástica peruana de este tiempo adquiere un nuevo lenguaje que busca representar una nueva “realidad” a partir del horror y la violencia que se vivía cada día (2004). Así, Hamann da inicio a su etapa más expresiva y ominosa.

Adicionalmente, había una predilección por este tratamiento, ya que no solo era una manifestación artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del artista, sino que, debido a su origen, trascendía a una respuesta humana frente a las adversidades del momento.

Según lo expresado por Cisneros, la institución educativa superior durante los años ochenta funcionaba como una burbuja que albergaba una diversidad de perfiles, en la que cada uno trazaba su propio camino. En el ámbito de la escultura, se experimentaba un entorno altamente receptivo, un espacio creativo impregnado por el deseo de libertad, de enfrentar desafíos y riesgos, de sumergirse apasionadamente en esta disciplina que se centraba en transmitir ideas o significados sin una forma material, sin ocupar un espacio físico, explorando cómo traducirlos. Este ambiente constante de descubrimiento abarcaba desde las influencias externas hasta sus propias respuestas desde ese ámbito (comunicación personal, 6 de abril de 2022).

En 1985, Hamann desarrolla su obra *Esqueleto* (Figura 4), que evidencia la violencia y degradación que se vivía en aquel entonces. *Esqueleto* representa un esqueleto humano, de tamaño natural, sin extremidades superiores ni inferiores, ni cabeza, destacando una estructura de fierro en lugar de una columna vertebral que unifique la escultura. La pieza, compuesta de resina y cera, exhibe un tono amarillento, sugiriendo un estado de deterioro. La escultura se erige sobre un bloque de cemento, mostrando el esqueleto en posición vertical.

La obra expresionista revela un cuerpo fragmentado y desprovisto de carnalidad, evocando una sensación de descomposición. A pesar de la aparente vulnerabilidad y la representación de una muerte violenta, la presencia de un seno íntegro en la región del pecho sugiere una resistencia y persistencia ante la decadencia. Este detalle simboliza la capacidad de seguir dando vida, incluso en medio de la fragilidad y la brutalidad representadas.

La escultura se presenta como una reflexión visual de la vulnerabilidad humana, destacando la tensión entre la fragilidad y la resistencia ante la inevitable decadencia. La ausencia de partes esenciales del cuerpo refuerza la expresión del deterioro físico, mientras que el seno íntegro añade un matiz simbólico de

continuidad y vida en medio de la descomposición. Esta obra revela una contradicción tanto a nivel icónico como plástico, visto inclusive en la contraposición de materiales frágiles y rígidos que connotan tanto la fragilidad como la fuerza humana en relación con estas dos realidades que conviven o se contraponen en ese preciso momento.



Figura 4. Esqueleto (1985). Fierro, cemento blanco, resina y cera. 250 cm x 50 cm x 25 cm. Colección del Instituto de Democracia y Derechos Humanos (IDEHPUCP). Foto: Gino L. Ataucusi Arenas.

Esqueleto es un gran referente del periodo expresionista de Hamann, pero también el más *umheimlich*. Según Freud, esto hace referencia a una experiencia paradójica en la cual lo extraño se presenta como familiar y lo familiar se vuelve extraño (2016). Este fenómeno se divide en dos niveles: la falta de familiaridad y la reacción a algo conocido pero reprimido. La naturaleza secreta de lo extraño se revela a través de la represión, y la sensación de lo siniestro se manifiesta en aspectos familiares enajenados por este proceso (Freud 2016).

Añadiendo a ello, Schelling (2012) señala que lo siniestro, destinado a permanecer oculto en el inconsciente, emerge, volviéndose visible y manifestándose a través de la angustia. Este sentimiento, aprendido y reprimido en la infancia, implica la proyección de imágenes que el sujeto evita ver para protegerse. Aunque se cree superado en la adultez, estos miedos regresan

mediante mecanismos de defensa, adquiriendo una extrañeza renovada en su repetición.

La escultura *Esqueleto* de Hamann se proyecta como siniestra a través de la representación expresionista de un esqueleto humano incompleto y descompuesto. La falta de extremidades y cabeza, junto con la estructura de fierro que une las partes y la ausencia de una columna vertebral, crean una imagen perturbadora de vulnerabilidad y violencia.

El color amarillento de la resina y cera contribuye a la sensación de descomposición y decadencia. Sin embargo, el elemento más intrigante y siniestro es la presencia de un seno íntegro en la región del pecho. Este detalle, en medio de la representación de la muerte y la descomposición, añade una capa adicional de extrañeza y perturbación.

La escultura, a pesar de su estado desgarrador, muestra resistencia en su fragilidad, y el seno completo puede interpretarse como un recordatorio de la persistencia de la vida a pesar de la muerte. Esta dualidad entre la representación de la decadencia y la afirmación de la vida contribuye a la proyección de lo siniestro en la obra de Hamann.

Esqueleto es su obra más *umheimlich* ya que revela una posición ante la vida que se traduce en una obra sin explícitas referencias a la actualidad política de su entorno, pero sí con profundas marcas de una situación social en la que los límites se sienten cada vez más cercanos, en la que los conceptos elaborados se hacen superfluos, en la que los peligros de la convivencia con nosotros mismos transportan su atención a carne propia y la alejan de la especulación teórica. En ese sentido, planteo que *Esqueleto* es una obra en la que el cuerpo ha llegado a ser expresado desde lo más recóndito de su ser, donde lo que debería estar oculto ha salido a la luz, donde toda familiaridad ha desaparecido por medio de esta degradación y deformación del cuerpo humano.

Los cuerpos abiertos, fragmentados e incompletos de Hamann, a partir de este momento, empiezan a consolidarse cada vez más como piezas ominosas, extrañas y hasta siniestras, puesto que el cuerpo designa con sutileza un conjunto de antónimos que se unen en una sola expresión. Lo familiar, lo íntimo y lo amable se ven transformados en su contrario, y, al mismo tiempo, lo secreto,

oculto o escondido dejan de ser tal. Esta construcción del concepto de *umheimlich* refiere a lo que define Schelling, ya que se trata de algo que se manifiesta cuando debería estar oculto y que muestra la otra cara de lo familiar, de lo amable, volviendo estas vivencias siniestras, sorprendidas, inquietantes y sobrecogedoras (2012).

En 1997, Hamann expone *Cuerpo blasonado* (Figura 5) en la sala Luis Miró Quesada Garland en Miraflores, su quinta exposición. Las cuatro piezas que conformaban dicha exposición constituían una reflexión en torno a la condición humana y a su ineludible carácter transitorio. Al respecto, Luis Jaime Cisneros dijo lo siguiente: “El Arte rinde homenaje al cuerpo; de ahí que se pueda afirmar que el cuerpo ha sido blasonado. No hay mejor elogio que este en que las manos del escultor rinden homenaje al Cuerpo y exalta su figura” (Hamann 2005: 15).



Figura 5. *Cuerpo blasonado* (1994-1997): *Cuerpo I. Opresión* (1995-1996), *Cuerpo II. Ejecución* (1995-1997), *Cuerpo III. Libertad* (1994-1997), *Cuerpo IV. Transición* (1997). Foto: Juan Pablo Murrugarra.

Cuerpo I: Opresión (1983), elaborada en madera de nogal y fierro, representa una figura femenina de tamaño natural, de pie, con los brazos abrazados por detrás y la cabeza inclinada hacia atrás, mostrando una expresión facial ausente. La postura rígida y la falta de mirada simbolizan tensiones y sometimiento, mientras que la negación de la mirada representa la represión.

Cuerpo II: Ejecución (1995-1997), confeccionada en cera, caoba y acero inoxidable, retrata a una figura femenina sentada sobre una guillotina, mostrando

vulnerabilidad sexual. La guillotina corta los muslos, y la figura abraza la hoja de manera sugerente. La escultura contrasta gestos, representando la violencia de manera placentera.

Cuerpo III: Libertad (1994-1997), elaborada en olivo, presenta una figura femenina de pie y tamaño natural. Desde el torso se despliegan alas, simbolizando la posibilidad de cambio y libertad. La representación de una figura femenina con alas desplegadas sugiere la imagen de la Victoria en la mitología griega, específicamente la diosa Nike. En la tradición neoclásica, Nike era a menudo personificada como una figura alada que simbolizaba el triunfo y la victoria (González 2020). La presencia de alas y la asociación con la libertad en la escultura de Hamann podrían establecer un vínculo con estas alegorías neoclásicas, sugiriendo un acto triunfante y liberador.

Cuerpo IV: Transición (1997), elaborada en resina, fibra de vidrio y hueso, representa un esqueleto en descomposición con estética barroca. Refleja la transición hacia la muerte como liberación espiritual, sugiriendo una reflexión sobre la fragilidad de la vida y la transformación del cuerpo material hacia una experiencia espiritual.

Cada obra de la serie *Cuerpo blasonado* utiliza materiales específicos y elementos formales para explorar conceptos relacionados con la condición humana. La elección cuidadosa de materiales y las representaciones simbólicas en cada escultura contribuyen a la expresividad y al abordaje de temas complejos como la opresión, la libertad, la ejecución y la transición.

Paradójicamente, la secuencia va desde una plenitud corporal que, a pesar de sí, puede oprimirnos y coactar nuestra libertad hasta su transfiguración, por la vía de la desmaterialización hacia una energía menos palpable; y, por lo tanto, menos limitada y sin tiempo. La destrucción del cuerpo aparece aquí como una liberación de nuestra materialidad.

Como lo menciona el título de estas piezas, *Cuerpo blasonado* es una obra que alude al cuerpo expuesto en el proceso que divide a lo existente de lo ausente. Es un *memento mori* que trata la condición humana como un proceso de ver, aprender, aceptar y trascender en la vida (Villacorta 2016). Claramente, esta obra se inscribe como una impronta agria de una época en donde la violencia y

agresividad suscitada se extrapolan al ámbito más cotidiano, superando la propia esencia de una sociedad que, por supuesto, deriva en la condición inherente del ser humano que culmina con la transitoriedad de la vida misma.

Cuerpo blasonado es un conjunto de piezas que evidencian un cuerpo en descomposición en su máxima expresión. La composición corrupta y siniestra del cuerpo revela símbolos propios de la muerte. Es un cuerpo crucificado que alega a este último sustrato de la existencia que divide lo existente y material hacia lo incorpóreo. Una existencia reprimida y expuesta al mismo tiempo.

Como sostiene Villacorta, es una consonancia de expresividad en el que se sugiere un grado extremo de morbidez (2016: 176). La pieza pareciera ser una reflexión sobre la fragilidad de la vida y la transición hacia la muerte como evento liberador; sin embargo, es un cuerpo sujeto a permanecer, a verse reprimido inclusive por su propia condición y materialidad, por su propia naturaleza contradictoria. *Cuerpo blasonado* es una muestra de la expresión de lo más recóndito que se hace visible, pero también de la redención, posterior al suplicio, que va desbrozando “esa materialidad que es como una cárcel” (Lerner 2016: 23), algo que Hamann tenía presente cada vez que realizaba sus obras.

Ahora bien, la referencia autobiográfica que abarca cada una de sus piezas es un recurso, como he mencionado, para introducir las interconexiones entre las esferas de lo público y lo privado, privilegiando la experiencia personal como vía alterna frente a la noción de sujeto estable y trascendente. Su lugar de enunciación yace ahí como espacio, el “mundo” en el que se sitúa y desde donde se historiza su discurso. Su obra parte del contexto, la trama, vivencia o conjunto de circunstancias que se relaciona con un discurso inscrito en un determinado tiempo y lugar, y así adquiere plenitud de sentido.

Es evidente que el lugar de enunciación puede comparecer de modo explícito e implícito en la materialidad del discurso que la artista profesa. No es casual ni anecdótico observar que una reflexión surge en un determinado contexto y con ello se está revelando algo de ella, se la está especificando. El lugar de la enunciación de la artista no es secundario, de hecho, no se trata de un lugar abstracto o neutro. El espacio y el tiempo del contexto desde el cual se emite su discurso delimitan la locación donde se posiciona y, por esta razón, son centrales

para efecto de su constitución como discurso y la comprensión de este por medio de su obra.

En conclusión, la obra de Johanna Hamann se destaca por la armoniosa fusión entre concepto y materialidad, evidenciando una clara intencionalidad y economía en su expresión artística. La figura humana emerge como el objeto central de su representación, y la exploración de la artista se ha guiado por la diversidad de materiales y tratamientos que otorgan significado a cada escultura en un contexto específico. Hamann se distingue por adoptar una perspectiva única y poco convencional en el arte peruano, abordando la realidad desde un ángulo rasante y abierto, revelando aspectos desconocidos.

A pesar de su apariencia menuda y delicada, las manos fuertes y expresivas de Hamann cuentan la historia de una fuerza significativa presente en su obra. La escultura de Johanna Hamann no solo se manifiesta como una expresión artística, sino también como un acontecimiento histórico, una manifestación que lleva consigo las huellas y marcas personales de la artista como sujeto inscrito en su entorno. Esta enunciación artística surge en medio del caos y la destrucción ocasionados por la guerra interna en el Perú durante las décadas de los ochenta y noventa.

En su enunciación, Hamann incorpora las condiciones particulares de su obra, incluyendo aspectos espaciales, temporales, formales, sensibles y de género. Así, la artista logra expresar, discutir y posicionarse desde su propio cuerpo, considerándolo como la imagen única y concreta de su existencia. Su obra se convierte en una especie de autobiografía entrelazada con la conciencia de su tiempo, marcada por la construcción de su identidad y su perspectiva subjetiva como mujer en el ámbito artístico.

1.2. Esculpiendo a la escultora. Formación, referentes e imaginario visual

La escultura peruana moderna se habría iniciado —según algunos entendidos como Alfonso Castrillón y Max Hernández (2004) o Marisa Mujica (2011) — en 1947, con manifestaciones de una abstracción radical de la figura humana, que revelaría lo extendido del área de influencia de la escultura del británico Henry

Moore en los más distintos ámbitos artísticos, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945.

Una de sus figuras fundacionales, el escultor Jorge Piqueras Sánchez Concha (Lima, 1925), se formó entre 1943 y 1948 en la Escuela de Arte Católico, creada y dirigida por el artista plástico austriaco Adolfo Winternitz (Viena, 1906 – Lima, 1993). Ya para entonces la decadencia en la enseñanza de la escultura se anunciaba en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, a la que, en 1919, coincidiendo con el inicio de sus actividades, había llegado contratado para enseñar la materia, el escultor y arquitecto español Manuel Piqueras Cotelí (Córdoba, 1880 – Lima, 1937), padre de quien luego sería el joven discípulo del artista austriaco.

Tres décadas después, convertida en Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (EAPUCP), y trasladada de sus instalaciones de la Plaza Francia a un nuevo local en el Fundo Pando en Pueblo Libre, la Academia fundada por Winternitz sería el espacio destacado en el que se impartiría más atenta e intensamente la enseñanza de la escultura en Lima. Esta tarea fue encomendada por el maestro a otra de sus discípulas, la escultora Anna Maccagno (Roma, 1916 – Lima, 2002), quien formaría y orientaría a cuatro generaciones de escultores peruanos.

La Facultad de Artes Plásticas de la PUCP tiene un rol descollante en tanto centro de formación de varias generaciones de artistas visuales peruanos. Dentro de este aporte al campo cultural en general del Perú, es ampliamente reconocido que la relevancia alcanzada por el desarrollo de la enseñanza en el área de la escultura desde 1970 no tiene parangón en el horizonte nacional de las artes visuales. Esta presencia bien ganada en el panorama artístico histórico peruano se debe a los profesores Adolfo Winternitz y Anna Maccagno, quienes supieron diseñar una pedagogía inspirada, nacida de lo hondo de su espíritu y filosofía. Entre ambos, lograron formar a cinco generaciones de escultores, quienes se han convertido en los exponentes principales de la única y más prestigiosa tradición de la enseñanza de la escultura en la historia del arte peruano de los últimos cincuenta años. Uno de sus máximos exponentes fue precisamente la escultora peruana Johanna Hamann. Acerca de esta experiencia, afirma la artista:

Ingresé a la Escuela de Arte, en la Católica. Los alumnos tienen dos años de Estudios Generales, y en ellos toman clases de Pintura, Escultura, Diseño Gráfico, Grabado, etcétera. Recuerdo que un día estaba pintando un bodegón, una tabla de quesos, y quería entrar como un cuchillo en el cuadro para hacerle un detalle, para terminarlo, pero no podía, algo que sí me permitía la escultura, pues allí uno es capaz de tomar los materiales, moverlos, cargarlos, palpar su rudeza, transformarlos, y sentir que mi cuerpo era parte esta transformación de la materia. Esto me causó mucha más felicidad (2016: 171)

Hamann inició sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP en 1971. En los primeros años, aprendió dibujo, modelado, pintura, grabado, pero poco a poco fue descubriendo su afición por la escultura, por la forma tridimensional. Al principio, su estilo era básicamente abstracto-expresionista y, poco a poco, fue figurativo-expresionista, pero lo que tenía claro era que quería expresarse a través de formas intensas, directas y casi elementales para encontrar su propio lenguaje, tal como se esperaba en dicha casa de estudios. Hamann señala que

En el momento en que nosotros estábamos en la escuela, el método Winternitz era positivo porque lo sentíamos como un método de enseñanza nuevo, distinto, que nos empujaba a buscar la creatividad en nosotros mismos. No había imposiciones rígidas del punto de vista del maestro al alumno. Lo único que el alumno tenía que aprender, aparte de seguir los ejercicios, era a dibujar y a encontrar en sí mismo qué cosa es la que lo conecta para poder desarrollar un lenguaje propio. Era un proceso interno; y quienes llevaban en ese viaje eran Anna y Winternitz (2016: 171).

En 1939, el pintor y vitralista austríaco Adolfo Winternitz funda la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica bajo un nuevo método de enseñanza artística. El método, también conocido como la Concepción de la Integración del Arte, consistía en un trabajo multidisciplinario que debía ser articulado preferentemente en conjunto para hacer un aprendizaje que, por un lado, llevara al alumno a la creatividad y, por otro, cuidara con severidad el aprendizaje de las formas artísticas y técnicas. Y es que el pintor fusionaba el estudio académico con la creación en libertad, sumada a una formación humanista. El aporte académico que ofrecía a la cultura peruana fue formar una escuela de arte en la que aplicó el conocimiento previo y la carga filosófica que traía consigo,

planteando una “metodología basada en el antiacademismo y la integración de las artes” (La Torre 2006: 45).

En pocas palabras, como señala Javier Sologuren: “La existencia de una escuela como tal, ha exigido romper definitivamente con los moldes académicos, con las recetas únicas, rechazando toda imposición, toda regla aplicada desde afuera” (1978: 12). Los docentes se acogían al principio de la enseñanza en equipo, precisamente porque creían que la gravitación de la personalidad de un solo maestro podría condicionar al joven artista en la búsqueda de un lenguaje libre y personal. De igual manera, se postuló una orientación nueva de la enseñanza artística:

[...] dar a conocer a los alumnos las formas de la naturaleza con los principales elementos, de expresión artística y despertar en ellos su propia personalidad. Personalidad que tiene sus raíces en su ascendencia, en el clima y aspecto de su patria y en el ambiente familiar. Desarrollando en cada una de estas fuerzas individuales que, expresadas con sinceridad, darán una interpretación del sentimiento colectivo de su país, se podrá llegar a un arte moderno y nacional. [...] El carácter nacional del arte es el resultado de la síntesis de los esfuerzos individuales y regionales y no de su aniquilación (Winternitz 1994: 7).

Además, determinó las misiones de la Escuela. La primera, que consideró ya un logro de la comunidad de profesores y alumnos participantes del cursillo preparatorio de 1939, fue constituir un “ambiente” —con lo que se refería al entorno académico— en donde se alcanzara la real transformación y educación del alumno para lograr crear obras artísticas. Una segunda misión fue despertar la “personalidad” de los alumnos y fundamentó este cometido en principios coincidentes con el pensamiento de Víctor Andrés Belaunde al señalar, como raíces de esta personalidad, la ascendencia (lo indígena o hispano), el clima y aspecto de la patria (naturaleza y recursos) y el ambiente familiar (la persona humana) como insumos para la realización de este arte puro, moderno y nacional. Por lo tanto, para cultivar a un artista consciente de su modernidad y auténtico en relación con sus características individuales, era esencial retratar su entorno, comprender su propio ser interior y descubrir una expresión personal, nacional y contemporánea incluso al representar las formas de la naturaleza. Esta era la tarea del artista. Por consiguiente, la metodología educativa

considera la composición libre como una necesidad fundamental, una creación concebida en la introspección y desarrollada de manera artística. Esto se debe a que el arte no puede ser inspirado únicamente por el conocimiento racional, realista o estético de las formas naturales. La verdadera inspiración se gesta y siempre se ha gestado en la percepción del aspecto sobrenatural de las cosas (Winternitz 1994: 8).

Cabe resaltar una de las características mencionadas para la formación en la Escuela de Arte: la “composición libre” como una propuesta de trabajo en los talleres que permite al alumno alcanzar lo que se considera como el rol del artista, mediante tres acciones concretas. La primera es la “representación de su ambiente”, con lo que se apela al desarrollo de una sensibilidad hacia el entorno como fuente de conocimiento, estudio e inspiración. La segunda es dirigir la mirada hacia uno mismo, el conocimiento consciente de los propios actos. Estos dos pasos son necesarios para llegar a la tercera acción, que es encontrar una expresión personal (única), nacional (un arte peruano) y contemporánea. Sobre esta tercera característica —una “expresión contemporánea”—, se enfatiza en señalar que, en “la representación de las formas de la naturaleza”, se persiste y se es parte de lo contemporáneo. Hay una convicción en esta declaración que es importante destacar: se insinúa una posición de defensa del estudio del natural, pero no del académico, mimético o estético, porque se resalta al final, como fuente real de inspiración, un conocimiento de la naturaleza “sobrenatural”, el cual se alcanza al percibir más allá del universo observable, más libre.

El programa académico que el artista austriaco estructuró incluyó como curso básico la teoría de la integración del arte y se puso en práctica en su totalidad varios años después. El programa creció con la Escuela hasta llegar a ser reconocido en el año de 1979 por la UNESCO como un ejemplo para las escuelas de Arte de América Latina y el Caribe.

Ahora bien, estas premisas fundamentales para la enseñanza del arte se establecieron para toda la Escuela, así como para cada especialidad. Escultura y Pintura fueron las especialidades más representativas. Como ya he mencionado, una de sus docentes más destacadas fue la escultora italiana Anna Maccagno, quien trabajó con el método de Winternitz cerca de 28 años.

En 1965, Maccagno es incorporada por el profesor Winternitz a la plana docente de la Escuela, llegando a convertirse en subdirectora. Comenzó su labor en la enseñanza con pocas a la semana, pero progresivamente le dedicó más tiempo hasta completar la estructura del taller de escultura. El taller empezó en un pequeño patio de 16 metros cuadrados en un local que la Escuela tenía en la avenida Arequipa, y luego fue trasladado al Fundo Pando en 1969. Allí inició su labor con el modelado de figura humana y después se empeñó en que la universidad le fuera proporcionando los elementos necesarios para implementar, con maquinarias, un taller moderno que le permitiría tratar nuevas técnicas y nuevos materiales.

Siempre, claramente, se vio guiada por las premisas educativas que el profesor Winternitz había planteado desde un inicio. Es así como Maccagno se convirtió en una figura predominante en la Escuela de Arte de la PUCP, sobre todo porque fundó la labor docente de la especialidad bajo los criterios que menciono a continuación.

Su enfoque educativo se centraba en proporcionar al estudiante una comprensión integral del hecho plástico, abarcando tanto los elementos esenciales del arte como los componentes culturales inherentes a la formación universitaria (Cisneros, Hamann & Mora 2003). Esta enseñanza especializada se situaba en un contexto universal que incorpora los valores originales de la cultura peruana, considerando la cultura como un patrimonio universal que fortalece el descubrimiento y la consolidación gradual de la identidad nacional a través del conocimiento y disfrute.

La metodología no se limitaba a enseñar el “cómo”, sino que también se enfocaba en el “qué” y el “para qué”. Se buscaba proporcionar a los estudiantes una visión clara del marco referencial en el cual se desenvolvían, tanto como individuos como parte de un colectivo. Se instaba a los estudiantes a ser conscientes de que la creación artística implicaba un compromiso entre lo ya adquirido y lo nuevo que apenas se vislumbraba, evitando así dispersión en tentativas artísticas momentáneas y erráticas.

La espontaneidad del estudiante se respetaba plenamente, promoviendo su libertad expresiva de manera irrestricta. El enfoque buscaba transmitir los

medios fundamentales para la expresión artística original, sin imponer obligaciones temáticas. Se alentaba a los estudiantes a descubrir y dar sentido a sus propios temas, fomentando la independencia, especialmente en el contexto diverso étnica y paisajísticamente rico de un país en desarrollo como el Perú.

La máxima motivación y una profunda identificación vivencial eran condiciones esenciales para que los estudiantes emprendan sus trabajos con entrega total, estableciendo así una actitud espiritual en su proceso creativo. Este enfoque buscaba no solo proporcionar conocimientos técnicos, sino también cultivar una conexión personal y cultural significativa en el desarrollo artístico de los estudiantes.

Dicho esto, Anna Maccagno consideraba que el primer deber de un maestro es no invadir nunca la personalidad del alumno, conocerlo como una persona querida, ayudándolo a ver y aconsejándolo, invitándolo siempre a efectuar un estudio introspectivo y animándolo a sacar lo que tiene adentro, nunca dando soluciones y respetando la personalidad de cada uno (2003). De este modo, contribuyó a la formación de varias generaciones de escultores y artistas, renovando y vigorizando la escultura peruana contemporánea. Una de sus discípulas fue precisamente Johanna Hamann.

Su relación con Maccagno era bastante cercana, tal como lo asegura la artista: “No puedo decir que Anna haya sido mi madre, nunca la he considerado así; la he considerado siempre mi maestra y mi amiga. Ella nunca ha influenciado mi trabajo para nada, ha respetado mis ideas, mis propuestas. Era su forma de guiarnos hacia la materialización de nuestras obras” (Hamann 2016: 170). Es más, Maccagno guiaba a Hamann en la focalización de lo concreto y lo tangible de las categorías plásticas de sus trabajos, sin embargo, le daba la libertad suficiente de realizarlas de acuerdo con lo que la joven escultora requería. Como menciona Cisneros, Hamann fue alumna de Anna Maccagno y “había una mística con el trabajo, con lo que se producía, con el valor que tenía eso, con este ideal de que algo puede transformarse para mejor. Había una mística muy fuerte entre ambas” (comunicación personal, 6 de abril del 2022). En ese sentido, Maccagno cumplió un rol crucial en la formación de Hamann.

Ahora bien, en esta época, la abstracción predominaba tanto en pintura como en escultura y el figurativismo estaba casi prohibido en la especialidad. La primera escultora egresada en tomar distancia fue precisamente Hamann, quien zanjó con la escultura abstracta, se aproximó al cuerpo humano como lugar central de estudio y reflexión en su proceso creador, y además adoptó nuevos tratamientos de los materiales acordes con aquella sensibilidad naciente. Según Cisneros:

Utiliza el cuerpo, se asombra del cuerpo, se enamora del cuerpo y lo sostiene con valentía, convicción y eso genera una ola de volver a ver el cuerpo como una posibilidad de ver múltiples cosas que sucedían, conflictos sociales, culturales. Hay algunas piezas que no tienen que ver con el cuerpo, como *La torre*, que tiene que ver con un conflicto social muy fuerte, pero la manera en que ella la estructura es interesante. Hay cosas que ella usa que tienen que ver con esta cosa del cuerpo, tendón, hueso, trapo, tripa, todo lo de adentro. Y eso tiene que ver con este afán de trabajar la escultura. Estas piezas que ella hace demandan demasiado tiempo, desgaste. Ella trabajaba sola en el taller y se tomaba decisiones con piezas grandes, ensambles, métodos constructivos que no sabíamos si iban a funcionar o no (comunicación personal, 6 de abril del 2022).

Como menciona Cisneros, el trabajo de Hamann estaba basado en la consciencia, la rigurosidad, el compromiso y la convicción, todo desde la mirada del cuerpo. Buscaba que sus obras trascendieran y que formaran una unidad a nivel cultural, histórico y comunitario, pero también desde un plano íntimo por medio de su subjetividad y experimentación.

Además, a través de estas exploraciones, Hamann habría tomado una postura antiacadémica al fusionar lo natural u orgánico con lo artificial o cultural, eliminando prejuicios en este proceso. Su resistencia al academicismo se manifiesta como una respuesta a una imposición que restringe la libre exploración de intereses individuales en el ámbito del aprendizaje artístico.

El antiacademismo de Hamann se entrelaza estrechamente con su interés por abordar figuras poco convencionales del cuerpo en sus esculturas. Su rechazo al enfoque académico convencional refleja una resistencia a las limitaciones impuestas a la exploración creativa y a la representación tradicional del cuerpo humano. La escultora opta por desafiar las normas establecidas y explorar

formas no convencionales, buscando así liberar su expresión artística de las restricciones impuestas por la academia.

Esta conexión se manifiesta claramente en sus obras, donde Hamann se aparta de las representaciones académicas estándar del cuerpo y se sumerge en la representación de figuras que desafían las expectativas convencionales. Al abordar estas figuras no convencionales, la artista subraya su compromiso con la libertad creativa y su deseo de explorar la complejidad y diversidad del cuerpo humano de manera auténtica. En lugar de adherirse a las normas preestablecidas, Hamann utiliza su antiacademismo como un medio para expresar su visión única y desafiar las convenciones artísticas convencionales, especialmente en la representación del cuerpo humano.

Hamann terminó sus estudios en 1976 y egresa de la Escuela de Artes Plásticas con el título de Artista Plástica con mención en Escultura. En 1985 obtiene el grado de licenciada en Artes Plásticas por la PUCP. Empieza a trabajar como profesora y genera una influencia muy fuerte en el campo de la escultura. Su producción artística genera una ola de influencias sobre otros escultores que era identificable. Como docente, cuestionaba al estudiante hasta ponerlo en el límite y se aproximaba a sus trabajos desde lo que veía concretamente. Era característico de su enseñanza el afán de aterrizar al alumno en lo real para que vea el reto y la complejidad que significa que una idea, un sentido, una preocupación o una pregunta pueda traducirse en algo material. Ese reto permanente es algo que ella aplicaba consigo misma, y es interesante la respuesta que eso generaba en los estudiantes en su experiencia docente (Cisneros, comunicación personal, 6 de abril del 2022). Como profesora, ella daba forma a sus alumnos. La relación profesor-alumno trascendía, había un vínculo estrecho centrado en la *praxis* y el cuestionamiento para abrir nuevas miradas y preguntas. Iba configurando y expandiendo las áreas hasta los límites del cuerpo. Era muy consciente de eso, de los límites (Uribe, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Sin desprenderse del todo de estos lenguajes aprendidos en la Escuela, Johanna Hamann, sin embargo, decidió tomar de ellos lo que era necesario para sus fines más inmediatos, tratando de llegar a través de estos a la expresión de una intensidad muy personal en el universo que le interesa escudriñar. En él, la

frialidad de la abstracción pierde terreno para dar relevancia a un figurativismo con acento en lo grotesco. Ella señala que las obras que trabaja, una vez finalizado sus estudios, están tratadas en la tónica de *La Muerte* (XVIII) de Baltazar Gavilán, notable obra de la escultura virreinal peruana (Jarque 1983: 163-167).

La formación artística de Hamann emerge como un factor fundamental que ha enriquecido el espacio desde el cual la artista se expresa. Más allá de la adopción de una postura antiacadémica, su formación confirió a su producción un carácter testimonial y crítico, otorgándole la capacidad de asumir una posición definida.

Es crucial destacar que el discurso de Hamann se distingue por su puesta en escena, revelando un lugar de enunciación que se asemeja notablemente al género autobiográfico. En este sentido, las circunstancias, lo coyuntural y lo contingente desempeñan un papel determinante en la configuración de su discurso. Este ejercicio cobra pleno sentido en su conexión constante e innegociable con el mundo que la rodea, adoptando así matices autobiográficos. Hamann se erige como una artista crítica de los acontecimientos que marcan la historia peruana, impulsada por una intención normativa que busca la denuncia, superación y transformación de nuestra realidad.

En este contexto, el tema del cuerpo se revela como un elemento central en la obra de Hamann, impregnando su discurso artístico con una exploración constante de las formas y representaciones del cuerpo humano. Su interés por abordar figuras poco convencionales del cuerpo refuerza su compromiso con la libertad creativa y su deseo de cuestionar las convenciones establecidas en la representación artística. La manifestación de su posición crítica y testimonial se entrelaza, así, con su exploración del cuerpo como un medio para reflexionar sobre la complejidad y diversidad de la experiencia humana.

En conclusión, el primer capítulo explora la obra de Johanna Hamann, destacando su excepcional capacidad para fusionar concepto y materialidad de manera armoniosa. La intencionalidad y economía evidenciadas en su expresión artística han sido claves para comprender la singularidad de su perspectiva en el contexto artístico peruano. A través de la figura humana y la diversidad de

materiales, Hamann ha tejido un testimonio poderoso, inmerso en la compleja realidad de la guerra interna en el Perú. Su enunciación artística, anclada en lo autobiográfico, se manifiesta como una búsqueda constante de denuncia, superación y transformación de la realidad, respaldada por su formación artística y la exploración continua del tema del cuerpo. Este primer capítulo sienta las bases para explorar con mayor profundidad la conexión entre la vida personal de Hamann y su impacto en la escena artística, así como para desentrañar la riqueza de sus motivaciones y el contexto que ha influido en su obra.



CAPÍTULO 2

LA VIOLENCIA TRANSMUTADA EN LA ESCULTURA: LAS OBRAS DE 1980 AL 2000 DE JOHANNA HAMANN

En este capítulo, analizo la producción escultórica de Johanna Hamann durante las décadas de los ochenta y noventa. Para esto, se considera el contexto específico en el cual se inscribe su obra: la guerra. En este periodo, las relaciones entre el poder y el género están presentes, y se toma como principal bastidor el cuerpo femenino, un cuerpo frágil, inestable e inclusive decadente. En ese sentido, dicho cuerpo es un símil de la realidad que se está viviendo, algo que es retomado también en las propuestas artísticas de la época.

A continuación, desarrollo la respuesta plástica de Hamann frente a esta tendencia generacional mediante la figura femenina disociada de las exigencias por y para la mujer. La artista apela a una representación figurativa alterada del cuerpo femenino con rasgos expresionistas que la emancipan por medio de la apropiación de figuras alegóricas como la Victoria o la Justicia, o figuras como las del “cuerpo mutilado” (Deleuze y Guattari 1994) o el “cuerpo político” (Fajardo y Giunta 2017), inclusive apropiándose del discurso de la denominada necropolítica (Mbembe 2011).

De este modo, exploro cómo se enuncia la imagen del cuerpo femenino por medio de una tendencia generacional y la idea de feminidad en un periodo de guerra a través de la obra de Johanna Hamann.

2.1. Cuerpo femenino en guerra. La imagen de la mujer en la plástica peruana de las décadas de los ochenta y noventa

El cuerpo femenino es una forma de experiencia histórica que puede testimoniar las huellas de los sistemas de representación que cada sociedad ha implementado en torno a la mujer. Dichos sistemas se manifiestan en la creación de imágenes visuales que caracterizan diversos procesos sociales; idas y venidas en el trabajo de la representación, cuyo código se va construyendo en

expresiones que, aunque individuales, reflejan el encadenamiento de un conjunto de ámbitos y dinámicas que tienen como fin definir una cartografía de formas concretas de la subjetividad. La figura femenina sostiene una serie de momentos que forman una metáfora del cuerpo femenino. En ese sentido, se puede hablar de un “vínculo estrecho entre el cuerpo femenino y la imagen de lo femenino”, siendo este primero el elemento primordial de dicha relación (Jaime y Lima 2018: 35).

Si se relaciona esta afirmación con la obra de artistas peruanas, se vislumbra que el siglo XX ha sido un escenario propicio para este trabajo, que, sin duda, se presenta como un movimiento progresivo que incluye a artistas como Tilsa Tsuchiya, Cristina Gálvez, Anna Maccagno, pero que tiene un mayor énfasis en las obras planteadas desde los años ochenta hasta nuestros días. Comprender esta genealogía exige reflexionar aquellas etapas pioneras donde se configura el trabajo de la representación sobre lo femenino.

Un momento gravitante en el Perú dentro de este proceso fue, sin duda, a finales del siglo XX, en las décadas de los ochenta y los noventa, cuando un grupo de mujeres realizó dentro del campo escultórico un trabajo de representación caracterizado por la creación de imágenes que integran nuevos códigos en la historia de la plástica peruana. La aparición de escultoras como Margarita Checa, Marta Cisneros, Alina Canziani, entre otras, significó una ruptura con los cánones establecidos para representar la imagen de las mujeres y, sobre todo, la muestra de una nueva subjetividad que se fue configurando. Sus obras trastocan las tradicionales representaciones del cuerpo femenino, ya que se conceptualiza un modo distinto de corporeidad que desafía los condicionamientos estéticos que lo habían delimitado. Estas artistas coinciden en la particularidad de visibilizar el cuerpo femenino, en diversos materiales y formas, por medio de representaciones disociadas de las exigencias que la sociedad demandaba por y para la mujer (Hernández y Villacorta 2002: 89).

No obstante, acercarse a los ochenta y los noventa implica también reconocer un periodo cargado de violencia, tendencias militaristas y crisis político-social, donde los individuos se ven constantemente expuestos y vulnerados, sobre todo las mujeres. Por ello, el género y el poder están aunados y no es coincidencia que la guerra tome como principal bastidor el cuerpo femenino; un cuerpo

considerado frágil, no guerrero, desprovisto de todo sentido y que se convierte en la matriz adecuada para amenazar al colectivo (Segato 2014). Y es que estos cuerpos terminan siendo objetos de diferentes tipos de violencia y tortura que revelan a una sociedad cada vez más decadente, frágil y vulnerable.

El Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) de Perú ofrece precisamente una exhaustiva exploración de la violencia de género durante el conflicto armado interno (1980-2000). Documenta casos de violencia sexual, destacando que las mujeres fueron víctimas de agresiones como forma de castigo, control y humillación por parte de diversas fuerzas participantes en el conflicto. Además, aborda las esterilizaciones forzadas que afectaron principalmente a mujeres indígenas y de bajos recursos durante el gobierno de Alberto Fujimori en la década de 1990. La CVR reconoce el impacto diferenciado de la violencia en hombres y mujeres, subrayando los desafíos específicos que enfrentaron las mujeres debido a su género, incluyendo la estigmatización después de sufrir violencia sexual. Las recomendaciones del informe buscan abordar estos abusos y promover la justicia y la reconciliación (CVR 2003).

Los conflictos armados alrededor del mundo afectan especialmente a las mujeres y niñas debido a su vulnerabilidad social, jurídica y de género, que tornan sus cuerpos en un campo de batalla en un contexto machista. En ello, opera la lógica patriarcal del “cuerpo violable” de las mujeres por hombres que tienen mayor poder. Además, en un contexto de guerra, se suma otro elemento: el uso de la violación sexual de las mujeres como mecanismo de tortura, agresión e invasión. En esa línea, en el caso de la guerra interna en el Perú, los cuerpos femeninos se inscribieron en el registro de una generalidad indiferenciada: “simples reliquias de un duelo perpetuo, corporalidades vacías, formas extrañas sumergidas en el estupor” (Mbembe 2011: 64). Y es que, tal como asevera Mbembe, los cuerpos femeninos muertos que no son reconocibles se reducen a una “generalidad indiferenciada”, a “corporalidades vacías”. El cuerpo del sujeto muerto no identificable se vuelve pura materialidad.

Sin embargo, esta imagen de lo que representa la mujer durante este periodo parece perder algo de nitidez paulatinamente y termina convirtiéndose en una noción crucial para denunciar y exponer la existencia de un mundo de pérdidas

y fracturas del ser, a su vez que termina, por medio del arte, convirtiéndose en el principal soporte de resistencia y libertad.

Para entenderlo, es necesario seguir la consideración del cuerpo de Michel Foucault, pronunciada en su conferencia *El cuerpo utópico* en París en 1966: “el cuerpo, en su materialidad, en su carne, sería como el producto de sus propias fantasías” (2008: 13). Esta perspectiva inaugura un modo de escape ante las estructuras que nos influyen, pues abre la posibilidad de la construcción de nuestro propio cuerpo a la imagen de nuestro deseo, lo cual lo emancipa y, a su vez, denuncia las atrocidades de las que es producto, tal como ocurre en el arte. En ese sentido, el autor hace referencia a las máscaras, el maquillaje o incluso el tatuaje como elementos que colocan al cuerpo en lugares fuera del mundo, repletos de “poderes secretos y fuerzas invisibles” (Foucault 2008: 15).

Resulta fascinante poder concebir un cuerpo en base a nuestras propias fantasías; uno que se parezca más a lo que nosotros deseamos en contraposición a lo que la sociedad impone. En lugar de cegarnos en nuestro cuerpo estático, a la manera de una estructura inmutable, se abre la posibilidad del uso de disfraces varios que, a la vez que la máscara cae, convierten a nuestro cuerpo en soporte de nuestros deseos.

La construcción del cuerpo utópico, en nuestro día a día, puede ayudar a que la imagen que devuelve el espejo se acerque cada vez más a la singularidad que reside en nuestro interior, en esos lugares oscuros e inquietantes, en esos recovecos donde somos más nosotros mismos. Por medio del arte, esta dinámica se ve repotenciada a través de imágenes del cuerpo femenino en resistencia, dado que ofrecen un análisis que parte del contraste entre la presencia familiar del cuerpo propio y el cuerpo transformado.

Dicho esto, en un conjunto de prácticas artísticas y políticas, el cuerpo aparece entonces como un dispositivo de acción que dibuja nuevos mapas de resistencia para romper con la represión de las dictaduras. Frente a las normas públicas disciplinarias (represión, control social, etc.) cada vez más asfixiantes, las acciones e imágenes dan cuenta de una nueva sensibilidad. El carácter performativo de estas irrupciones manifiesta la fragilidad del cuerpo sojuzgado, al tiempo que se rebela contra la reducción a la mera existencia de las vidas

resistentes y deseantes (López y otros 2013: 203). Esto implica pues la acción y el deseo de deshacer el cuerpo, así como sus procesos de clasificación taxonómico-identitarias (conscripciones de raza, sexo, género, clase) para imaginar nuevas funciones, límites y metáforas en un proceso continuo de contraproducción de subjetividad-corporalidad mediante propuestas contrarrevolucionarias. En este marco, la obra de Hamann se puede interpretar como una expresión artística que busca construir una imagen del cuerpo femenino en línea con las fantasías y deseos de la artista, liberándolo de las convenciones sociales.

La serie de esculturas de *Cuerpo blasonado* (1994-1997), analizada desde la perspectiva del “cuerpo utópico” de Foucault, revela una exploración profunda de las experiencias del cuerpo femenino en contextos sociales y culturales específicos. *Cuerpo I: Opresión* (1995-1996) refleja la opresión cultural y social que limita la autonomía de la mujer. *Cuerpo II: Ejecución* (1995-1997) critica la violencia hacia las mujeres al representar un acto violento de manera inusual. *Cuerpo III: Libertad* (1994-1997) simboliza la posibilidad de cambio y emancipación, desafiando las restricciones impuestas. La serie culmina con *Cuerpo IV: Transición* (1997), que sugiere la liberación del cuerpo material hacia la espiritualidad. En conjunto, estas esculturas destacan la resistencia y emancipación del cuerpo femenino, ofreciendo visiones alternativas y utópicas de la experiencia corporal.

El uso de disfraces simbólicos o la transformación visual del cuerpo son estrategias utilizadas por Hamann para representar la singularidad que reside en el interior, explorando esos lugares oscuros e inquietantes donde la individualidad se manifiesta con mayor autenticidad. A través de estas representaciones del cuerpo femenino en resistencia, Hamann contribuye a la creación de un cuerpo utópico en el arte, que desafía las normas impuestas y revela nuevas posibilidades de expresión y libertad.

En conclusión, las esculturas de Johanna Hamann se revelan como un testimonio artístico profundamente reflexivo sobre la condición del cuerpo femenino en contextos de opresión y violencia, especialmente en el marco del conflicto interno en Perú. A través de la lente conceptual del “cuerpo utópico” de Foucault, Hamann aborda la autonomía, la liberación y la resistencia del cuerpo

femenino en una sociedad que impone restricciones y violencias específicas. Cada obra de la escultora, desde la representación de la opresión hasta la transición espiritual, ofrece una narrativa compleja y simbólica que desafía las normas establecidas y propone visiones alternativas y utópicas de la experiencia corporal femenina.

En este contexto, las esculturas de Hamann se convierten en un poderoso comentario visual sobre la lucha, la transformación y la búsqueda de la libertad, destacando la urgencia por abordar las realidades de la violencia de género en medio de un conflicto interno. Además, al considerar el cuerpo femenino en guerra, se suma una capa adicional de significado, situando las obras de Hamann en el contexto más amplio de la plástica peruana de las décadas de los ochenta y noventa. Su contribución resuena como un testimonio vívido y crítico, desafiando las representaciones convencionales y ofreciendo una perspectiva única sobre la resistencia y la transformación del cuerpo femenino en tiempos de conflicto.

2.1.1 Escultura contrahegemónica. El “cuerpo mutilado”

La escultura del siglo XX superó la problemática de la figura parcial para situarse en el dominio del “cuerpo mutilado”. Un cuerpo mutilado es aquel que intenta expresar la impetuosidad de los impulsos, la rapacidad de sus sentidos. Se trata de un cuerpo que incide en su dimensión psicoanalítica para satisfacer sus necesidades más imperiosas y sus deseos más ocultos. Un cuerpo que formará parte del cuerpo-fragmento, donde cada fragmento busca otro al que unirse (Cortés 1996: 14). En ese sentido, refiere a la desaparición de la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado, para darle pase al cuerpo fragmentado como búsqueda de una nueva construcción simbólica. En el caso del cuerpo femenino, esto se ve acompañado de cuerpos que escapan de la idealización de los modelos patriarcales y sensibilidades que exploran formas que permitan alternativas para vivir los cuerpos, otras maneras de felicidad.

Fueron las mujeres, en las sucesivas olas del feminismo, quienes pugnaron por otras representaciones sociales. Sin ser ellas mismas necesariamente

feministas, las artistas peruanas fueron sensibles a las agendas por las que aquellas combatían. Invirtieron con ironía las relaciones de poder entre mujeres y varones. Investigaron la materia informe e indeterminada como un modo de aproximarse a aquello que, por estar incluso próximo a lo abyecto, produce repulsión. Exploraron la mancha, la forma que se deshace en tejido tensado y que remite a la confrontación y la violencia. Las representaciones dieron lugar a aquellas imágenes que aparecían en los sueños de las mujeres comunes. Exploraron su intimidad, sus contradicciones, sus fantasías, etc., para aproximarse a cuerpos cada vez más desmarcados (Figura 6).

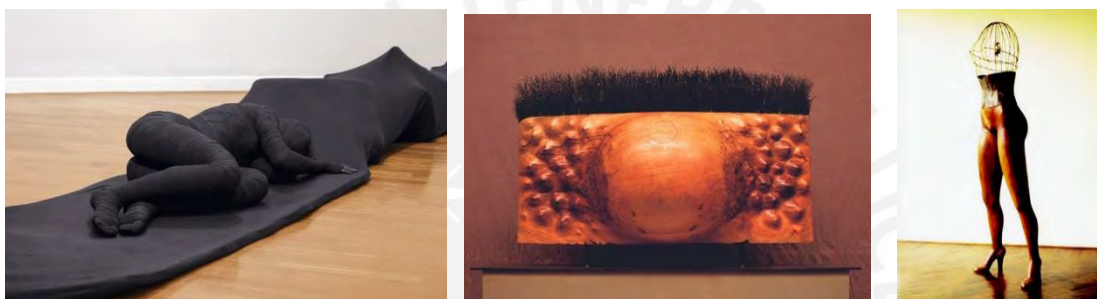


Figura 6. Aparición en la carretera (1987) de Alina Canziani, Composición II (1994) de Marta Cisneros, Mujer Jaula (1997) de Nani Cárdenas.

Tanto estas tensiones generacionales como las encendidas disputas ideológicas marcan un antes y un después del estilo en la plástica peruana. Estilo que, atiborrado de contenidos, discursos y tránsitos múltiples, empieza a demostrar una nueva “realidad”. Y es que las décadas de los ochenta y noventa son básicamente las décadas de la violencia y el horror donde los artistas plasman en sus obras una honesta y gran sinceridad respecto a una realidad social nunca antes vista (Castrillón y Hernández 2004).

Un ejemplo de ello es la obra de Alina Canziani, *Aparición en la carretera* (1987). La instalación se presenta como una obra poética y enigmática que impulsa a diversas interpretaciones. La disposición de la figura femenina yacente sobre una abultada tela negra, que se extiende tanto en el suelo de la sala como pintada en la pared, crea un escenario teatral que envuelve al espectador. Desde una perspectiva formal, la elección del negro para la tela y la proyección

contribuye a la atmósfera enigmática de la obra, acentuando el misterio y sugiriendo una conexión con lo desconocido o lo inexplorado.

La disposición de la figura femenina y su relación con el paisaje, simbolizada por la carretera, añade capas de significado. La posición yacente puede evocar vulnerabilidad, mientras que la referencia a una carretera sugiere un viaje o una travesía. La combinación de estos elementos formales apunta a una narrativa visual que, aunque enigmática, puede aludir a experiencias personales o a la situación política y social en el país en la década de 1980.

En términos de composición, la elección de proyectar la figura sobre la pared amplía el espacio y la presencia de la obra, permitiendo una participación más inmersiva del espectador. La disposición de la tela negra en el suelo, junto con la proyección, crea una continuidad visual que refuerza la conexión entre la figura y su entorno, fusionando la representación y el espacio físico de la instalación.

La instalación *Aparición en la carretera* destaca por su enfoque formal poético y enigmático, utilizando elementos visuales para sugerir reflexiones sobre la violencia, el paisaje y el cuerpo. La disposición teatral y la relación entre la figura y el entorno contribuyen a la riqueza simbólica de la obra, invitando a múltiples interpretaciones por parte del espectador. Otros ejemplos de esta honestidad social a la que se refiere Castrillón son las obras de Marta Cisneros y Nani Cárdenas *Composición II* (1994) y *Mujer Jaula* (1997) respectivamente.

La escultura *Composición II* (1994) de Marta Cisneros se revela como una obra impactante y provocativa. La elección de materiales, madero manzano y alambre, contribuye a la formación de una estructura que, además de su geometría intrigante, adquiere un aspecto peculiar. La descripción de la escultura como una capa de piel enferma con úlceras que sobresalen de ella añade una dimensión adicional a la obra.

En términos formales, la combinación de madero y alambre sugiere una exploración audaz de las posibilidades de los materiales y sus interacciones. La textura y forma irregulares de la escultura evocan una sensación de desorden y desintegración, mientras que la presencia de “pelo parado” intensifica la calidad visceral de la pieza. La elección de representar una superficie cutánea afectada puede interpretarse como una expresión artística que va más allá de la mera

representación visual, buscando provocar respuestas emocionales y reflexiones más profundas en el espectador.

La escultura de Cisneros se presenta como una exploración innovadora de la forma y la textura, desafiando las expectativas convencionales y proporcionando una experiencia visual y emocional única. La obra invita a contemplar no solo la composición formal, sino también a reflexionar sobre las posibles narrativas y significados subyacentes en torno a la vida, destacando así la riqueza simbólica de la pieza.

Por otro lado, *Mujer Jaula* (1994) de Nani Cárdenas se presenta como una obra intrigante y simbólica. La elección de materiales, madera, cobre y bronce, contribuye a la construcción de una pieza que combina elementos orgánicos y metálicos, generando una tensión visual que invita a la reflexión.

En términos formales, la escultura representa la mitad del cuerpo femenino en posición vertical, destacando el tronco y las extremidades inferiores. Esta representación parcial sugiere una exploración de la identidad femenina y la conexión entre el cuerpo y la libertad. La adición de una jaula que ocupa la parte superior del cuerpo añade una capa simbólica intrigante. La jaula, tradicionalmente asociada con la confinación y la limitación, reemplaza la parte superior del cuerpo, sugiriendo una restricción simbólica de la expresión o la libertad femenina.

La fusión de madera, cobre y bronce contribuye a la riqueza visual de la escultura. La madera puede simbolizar la organicidad y la conexión con la naturaleza, mientras que el cobre y el bronce, siendo metales, añaden una calidad duradera y resistente. La elección de representar solo la mitad del cuerpo refuerza la narrativa simbólica al enfocarse en aspectos específicos de la experiencia femenina.

En conjunto, la pieza se revela como una obra que va más allá de la representación física, transmitiendo significados profundos sobre la feminidad, la libertad y las limitaciones. La combinación de elementos simbólicos y la elección cuidadosa de materiales demuestran la habilidad de Cárdenas para crear una pieza que invita a la contemplación y al cuestionamiento de las percepciones tradicionales de la identidad femenina.

Ambas obras, que representan partes del cuerpo, abordan el tema de la vida y la muerte, en términos de las experiencias de sus creadoras como mujeres en un periodo donde la vida ha sido desvalorizada. En ese sentido, el cuerpo es escenario ideal para transmitir y organizar discursos, porque el dolor o el tiempo pueden estar insertos en él, creando una metáfora de la vida que se está viviendo en ese entonces frente a la violencia y el machismo de una época que marca el porvenir de miles de mujeres peruanas.

De pronto, había irrumpido una generación de jóvenes creadoras visuales, que sorprendían, entre otras imágenes, con irónicos autorretratos y complejas representaciones del cuerpo femenino. Los críticos y periodistas culturales dieron cuenta entonces de un fenómeno que, con superficial descripción, era la reafirmación del individualismo de una nueva generación de artistas que habían sobrevivido a la violencia, o una lúdica evasión autorrepresentativa. En efecto, aquellos autorretratos y piezas que a inicios de estas décadas se leyeron como una especie de refugio hacia lo subjetivo eran, en realidad, un desacato a la autoridad masculina, un reclamo por autodeterminación, por el derecho de decidir sobre sus cuerpos y sus vidas (Planas 2021).

Estas piezas son muy interesantes porque en los años ochenta y noventa no se disponía del lenguaje actual. Antes, estas prácticas eran socialmente invisibles, y la mujer que las denunciara era ridiculizada o sancionada. En este contexto, las artistas empezaron, entonces, a construir un lenguaje para darle forma a ese malestar, incomodidad y rabia. Hubo un cambio progresivo en las maneras de hablar de sexualidad, autorrepresentación, erotismo o maternidad. Las artistas mismas asumieron riesgos importantes, mirando lo que habían hecho artistas de las generaciones anteriores para llevar esa reflexión más lejos.

La plástica de esas décadas fue un intento continuo de plantear varias hipótesis. Una de ellas, ciertamente, se pregunta de qué forma estos periodos modelaron la subjetividad social y cómo les marcó a nivel emocional. Por un lado, esos años marcaron la derrota de la subversión y, al mismo tiempo, la emergencia de una dictadura y la imposición de un modelo económico neoliberal. Todo ello, efectivamente, tuvo un impacto en las maneras de relacionarse con el trabajo, el consumo, la imagen, el modelo aspiracional del éxito. Es decisivo entender, entonces, cómo los ochenta y los noventa han modelado nuestro presente.

2.1.2 Revolución en el espacio público. El “cuerpo político”

Otro aspecto crucial desarrollado en estas décadas es la forma en que las artistas mujeres integraron aspectos que a menudo eran inadvertidos por los hombres. ¿Cómo abordaron las mujeres elementos de la violencia estructural que solían ser ignorados, y de qué manera sus representaciones plantean interrogantes a la sociedad, la política y el espacio público de una manera única en comparación con las Ciencias Sociales?

Este periodo permite justamente abordar el comienzo de esa transformación, pues es el momento histórico en el que esta revolución de los cuerpos se produjo y se multiplicó en numerosas iconografías. Al mismo tiempo, posibilita entender cómo para estas artistas la exploración del cuerpo —en su especificidad sexual, racial y social— se convirtió en un vehículo para intervenir en la esfera pública, desafiando la censura impuesta por los gobiernos represivos. No solo introdujeron transformaciones radicales a nivel formal, sino que alteraron la manera en la que el cuerpo de la mujer había sido previamente representado; tanto por las convenciones académicas del arte del siglo XIX como por el modernismo de los inicios del siglo XX.

El cuerpo femenino se convierte así en una cuestión política que media entre lo social y lo cultural. Esta relación no solo se dará entre el hombre y la mujer, sino también en la edificación de sus identidades individuales, formando parte de la construcción colectiva de identificación grupal. Es por esto que, solo a través del cuerpo, pueden realizarse cambios estructurales.

En sintonía con lo anterior, el “cuerpo político” es la categoría planteada por Fajardo y Giunta (2017) como marco interpretativo para agrupar estas prácticas que, ubicadas entre un intenso cuestionamiento de las representaciones del cuerpo y la violenta realidad de las dictaduras, redefinieron el lenguaje de lo contemporáneo en la región. El “cuerpo político” es un concepto clave constituido por la subjetividad, de ahí que esté moldeado por el deseo. El cuerpo como territorio político media entre lo social y lo cultural, y esta relación no solo se dará entre el hombre y la mujer, sino también en la edificación de sus identidades individuales, llegando a formar parte de la construcción colectiva de identificación

grupal. Solo a través del cuerpo se pueden realizar cambios estructurales, y por ello es desobediente y resiste ante la crisis política, la opresión, la violencia y la dictadura.

Entre las décadas de 1980 y 1990, en Latinoamérica hubo diferentes procesos creativos que contribuyeron a diversos entendimientos del cuerpo. Varias generaciones de artistas latinoamericanas elaboraron una nueva percepción del cuerpo, que fue abordada desde subjetividades disidentes con respecto a los sistemas de poder que ordenan y normalizan las sexualidades. Sus representaciones cuestionaron el canon patriarcal y normativo de los cuerpos “correctos” y cuestionaron la clasificación social de los cuerpos tanto masculinos como femeninos. Sus producciones introdujeron temas y acercamientos nuevos que generaron un giro iconográfico radical, el más grande que ha sucedido en el siglo XX. Ellas contribuyeron, por ende, a un nuevo entendimiento del cuerpo — en efecto, se trataba de nuevos cuerpos que cuestionaban las regulaciones y la rectitud— que se mantiene hasta la actualidad.

Perfil de la Mujer Peruana (1980-1981) (Figura 7) de Teresa Burga emerge, por ejemplo, como una obra que va más allá de la representación artística convencional, abordando la noción del cuerpo político al enfocarse en la experiencia de las mujeres de clase media en Perú en la década de los ochenta. La disposición de la muestra en perfiles psicológicos y antropométricos revela un intento de desentrañar no solo la psique individual, sino también la posición sociopolítica de estas mujeres. La crítica directa a los estándares de belleza eurocéntricos, evidenciada a través del maniquí en la urna de vidrio, se convierte en un acto político al desafiar las normas impuestas y destacar la autenticidad anatómica de las mujeres peruanas. La inclusión de elementos multimedia y el quipu refuerzan la conexión entre lo tradicional y lo contemporáneo, señalando que la resistencia y la comprensión de la identidad de género en el contexto político son intrínsecas a la obra. En este sentido, este proyecto se revela como una expresión artística comprometida con el cuerpo político de las mujeres en la sociedad peruana de la década de 1980.

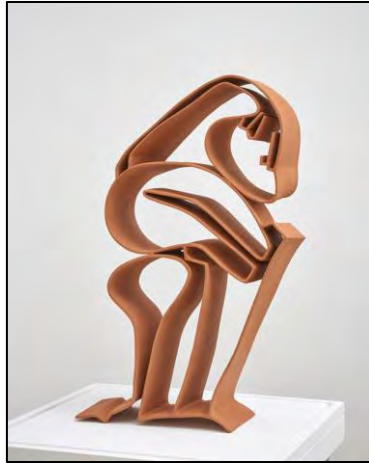


Figura 7. Perfil de la Mujer Peruana (1980-1981) de Teresa Burga.

La escultura *Vestida para matar* (1984) de Alina Canziani es una obra también impactante de este periodo. La pieza presenta un torso femenino desnudo, despojado de extremidades inferiores y superiores, así como de cabeza. Realizada en bronce, la obra revela una representación fragmentada del cuerpo de una mujer. Esta elección de eliminar partes específicas del cuerpo sugiere una despersonalización y deshumanización, destacando la vulnerabilidad y la objetificación de la figura femenina en el contexto de la obra.

La ausencia de extremidades y cabeza evoca una sensación de mutilación y anula la identidad individual de la figura. La obra se torna aún más provocativa al incorporar un elemento conceptual adicional: los pechos de la figura disparan proyectiles desde los pezones. Esta fusión de la anatomía femenina con elementos de violencia y destrucción establece una conexión directa entre la representación artística y la temática de la guerra interna en Perú.

La obra de Canziani se convierte en un comentario político sobre la intersección entre la muerte y la destrucción asociadas con el conflicto armado interno y las cargas específicas que enfrentan las mujeres en medio de esta violencia. Al subvertir la función fisiológica de los pechos y transformarlos en proyectiles, la escultura destaca cómo el cuerpo femenino se convierte en un sitio de conflicto y cómo las mujeres son afectadas de manera única por la violencia de la guerra interna en Perú. La elección del título, *Vestida para matar*, refuerza la conexión entre la feminidad y la violencia inherente al contexto de la guerra. En conjunto, la obra de Canziani plantea preguntas sobre la representación del cuerpo

femenino, la violencia de género y la impactante realidad de la guerra en el Perú de las décadas de 1980 y 1990.

Como he analizado, desde los años ochenta y noventa surge una expresión creativa sin restricciones, reflejo de una multiplicidad de tendencias existentes en la sociedad. La plástica recoge el discurso feminista, captando la esencia del individuo propio en este contexto histórico de guerra. Se produce, en este sentido, una toma de conciencia, dando lugar a un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos que se da por medio del tratamiento del “cuerpo mutilado”. Y deciden hacer de su identidad objeto del arte plástico; por ello, la experiencia personal deviene en una vía para formular el análisis político junto al concepto de “cuerpo político”. De hecho, las obras de arte en este momento se conciben como crítica a la ideología sociopolítica, y tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad. Las mujeres artistas toman conciencia de su historia, y deciden hacer de su identidad el tema del arte. Temáticamente, las obras de las artistas recogen nuevas formas de representar el cuerpo y la identidad, y manifiestan un interés especial por representar el cuerpo tanto física como psíquicamente. Esta idea hace referencia a las múltiples personalidades y a los múltiples roles a adoptar por parte de los seres humanos. Se produce una revalorización de los lenguajes híbridos, junto con una apreciación de la cultura de la diferencia, excluida hasta entonces del mundo artístico. Una de las características apreciables en las manifestaciones artísticas es, entre otras, la utilización de materiales extrapictóricos, y la exclusión de lo bello como categoría estética para sustituirlo por otras categorías que despierten sentimientos de sorpresa, provocación, temor, etc. Numerosas disciplinas, asimismo, se caracterizan por el abandono de los medios tradicionales de representación para hacer uso de nuevas estrategias artísticas; de esta manera, nos hablan de una nueva manera de construir el cuerpo, la identidad, y el sujeto.

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, utilizan muchos de estos procedimientos, que les permitirán no solo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado, la política, la guerra, etc. Estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominante de expresión.

El arte, en este periodo analizado, se distingue por ser de tipo autobiográfico y definido por el uso de una diversidad de medios, soportes, modelos e intenciones, que conjugan un desarrollo plástico individual con actuaciones colectivas, involucrándose en reivindicaciones defendidas por los movimientos sociales del momento. Estos aspectos mencionados serán patentes en los países anglosajones (Estados Unidos y Gran Bretaña), pero actúan como modelo y avanzadilla en países latinoamericanos.

Por encima de todo, el arte femenino consigue desafiar la norma dominante del momento acerca de la sexualidad y el género. Respaldo por el movimiento feminista, involucra a artistas, críticas y otros colectivos implicados en el mundo del arte (galerías, revistas, espacios alternativos, entre otros).

Muchas de las obras realizadas por mujeres en este periodo tratan no solo de destruir las ideologías convencionales, sino de construir una narración alternativa, a saber, un relato de la historia de las mujeres, algo que hizo precisamente la escultora peruana Johanna Hamann por medio del tratamiento del cuerpo partiendo de lo femenino.

2.2. La feminidad como cuestión de muerte

En el contexto peruano de las décadas de los ochenta y noventa, la vinculación entre la noción del “cuerpo mutilado” y el “cuerpo político” se manifiesta como respuesta a la urgencia feminista de politizar lo privado y revelar las dinámicas de subordinación de las mujeres. Inspiradas por la segunda ola feminista, las artistas peruanas utilizaron el arte como una herramienta para abordar las diferencias de género, cuestionar las normas patriarcales y visibilizar las problemáticas específicas que enfrentaban en un entorno atravesado por conflictos armados internos y movimientos sociales. Este enfoque problematiza las representaciones visuales y sus prácticas, siendo el arte una de las esferas cruciales de expresión (Pollock 2017: 50). Al politizar lo privado, las feministas abordaron el “malestar de las mujeres” en este espacio, introduciendo nuevas categorías de análisis, visibilidades y significantes que el feminismo situó en el

centro de los debates democráticos (Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán 2004: 12).

La representación del cuerpo mutilado en diversas obras se convierte en una expresión simbólica de la vulnerabilidad y deshumanización de las mujeres en un contexto político y social complejo. Este enfoque problematizador de las representaciones visuales, impulsado por la influencia feminista, se integra con la realidad peruana de agitación política y social. Proyectos que utilizan el arte conceptual y sociológico se convirtieron en un espacio para reflexionar sobre las experiencias femeninas, politizando el ámbito privado y contribuyendo al debate democrático sobre las desigualdades de género. En este sentido, las representaciones del cuerpo mutilado se entrelazan con la narrativa feminista de resistencia y lucha por la igualdad en un contexto de transformación y conflicto.

En la obra de Hamann se evidencian preocupaciones vinculadas a la temática del “cuerpo mutilado” o “cuerpo político” inspirados por la ola feminista; sin embargo, su propuesta llega a superar dichas categorías. Su elección de trabajar la representación de la figura humana en escultura guarda relación con los debates culturales en torno a la otredad —por ejemplo, la mujer como cuerpo y experiencia diferentes; el cuerpo enfermo, como vida marcada por la violencia de la degeneración y la muerte—, o al género —la sexualidad como abanico de estrategias psicoculturales más allá de la genética y la genitalidad—, dominios demarcados por ciertos discursos posmodernos que están ausentes casi por completo del medio local (Villacorta 1997). Todo, desde la instancia corporal e íntima de la mujer. No obstante, lo que resalta es el desarrollo de una nueva práctica de representación y significación de la identidad femenina, en tiempos adversos con límites visibles, para expresar las consecuencias de la vulnerabilidad, pero sin plantear inseguridad o miedo.

Por medio de un tratamiento figurativo alterado de la mujer, con rasgos expresionistas y experimentales, el cuerpo femenino en la obra de Hamann deja de ser una realidad estable y resulta elusivo establecer sus funciones o sus límites. Hay una necesidad de deshacer y rehacer el cuerpo que va de la mano de la necesidad de imaginar nuevas metáforas en una sociedad que se asume decadente y que devela su frágil y mudable consolidación: “Hay una necesidad de reordenar y modelar la realidad” (Uribe, comunicación personal, 4 de abril del

2022). Y es que Hamann extravía la forma humana, tensionando y deformando la concepción humanista del sujeto, a su vez que lo empodera de manera que da pie a una subjetividad que puso en crisis las formas de existencia conocidas, transformando los modos de entender y hacer política contrahegemónica.

La transformación del cuerpo como receptáculo de la realidad en su producción es capaz de sustentar un discurso complejo en el cual convergen las supresiones y las adiciones, así como un proceso de reacción que produce un levantamiento ante las pérdidas y referentes al hacer y pensar que la sociedad demanda por y para las mujeres. En ese espacio conceptual y estético, su producción está compuesta por cuerpos abiertos y abyectos, reducidos a una presencia incompleta (Figura 8). Las obras fragmentarias, parciales y mutiladas de Hamann concentran sus esfuerzos sobre aquello que les queda o que les falta. La ruina y el fragmento pueden significar el fin, la muerte. Sin embargo, los fragmentos no son frágiles, pues, cuanto más disminuyen mejor resisten. No hay nada más fuerte que la muerte. La vida es frágil, es fácil acabar con ella, fragmentarla; sin embargo, nada es tan arduo de crear.



Figura 8. Barrigas (1978-1983). Detalle. Alambre, tela, yeso y resina sujetas a una estructura de hierro. 174 cm x 160 cm x 60 cm. Museo de Arte de Lima.

Barrigas (1978-1983) (Figura 9) es una de sus primeras piezas de este periodo. La obra es un ensamblaje escultórico que se destaca por su configuración inusual y la complejidad de su narrativa visual. La pieza presenta una disposición

frontal que muestra superficies convexas de vientres blancos, aparentemente en un estado de gestación. La elección de utilizar moldes de yeso y gasa del vientre de mujeres embarazadas contribuye a la autenticidad y la representación de la experiencia femenina en un momento crucial de la vida.

El frente de la obra, con sus delicadas gasas que se desprenden, sugiere una conexión con la gestación y la maternidad, mientras que la disposición de las piezas hasta el busto y las referencias visuales a vestidos de novia evocan simbolismos asociados a la virginidad y la pureza. Sin embargo, es en el reverso de la obra donde se revela su aspecto descarnado. Las caras cóncavas de las piezas de yeso, junto con la aplicación de pigmento rojo y el modelado de texturas que sugieren placentas, membranas y venas expuestas, introducen una capa de complejidad y ambigüedad. Hamann explora la maternidad a la vez que interroga al cuerpo femenino como espacio de reproducción de la vida y ausencia; una forma de manifestarse contra el rol que la maternidad impone automáticamente sobre el destino social de cualquier mujer (Munive 2017).

Otro ejemplo claro de ello se observa *Esqueleto* (1985) (Figura 10), obra que representa un cadáver femenino que, a pesar de su “no carnalidad”, está parado, firme y dispuesto a resistir por su condición de mujer a seguir dando, a seguir alimentando. Y, finalmente, esto se evidencia también en la serie del *Cuerpo blasonado* (1994-1997) (Figura 11) en la cual, mediante la representación de cuatro mujeres desnudas y fragmentadas en posiciones casi imposibles, pero siempre erguidas, se expone el desgarramiento de la existencia y la fragilidad del ser humano.

En estos casos, Hamann representa el cuerpo femenino como una resistencia obstinada y desafiante ante la fragilidad y transitoriedad de la vida, en línea con los ideales de la segunda ola feminista. A través de la representación de cadáveres femeninos firmes y erguidos, la artista explora la dualidad de la existencia, rindiendo homenaje al cuerpo como última resistencia ante el sufrimiento y la pérdida. Aunque el cuerpo en estas obras está claramente marcado por el género femenino, Hamann revisita figuras alegóricas tradicionales como la Victoria y la Justicia, desafiando la banalidad de su representación en la cultura occidental. La artista rescata el principio subyacente a estas alegorías —el deseo de transformación y encarnación—, ofreciendo una

reflexión cultural profunda sobre el cuerpo femenino y su significado simbólico. Estas piezas también recogen y exponen las memorias del sufrimiento unido al anhelo de superación, de la enfermedad y la muerte, donde el cuerpo se proyecta desafiante y luchador, superando las pérdidas sufridas en el contexto de los movimientos feministas de la segunda ola.



Figura 9. Barrigas (1978-1983). Alambre, tela, yeso y resina sujetas a una estructura de fierro. 174 cm x 160 cm x 60 cm. Museo de Arte de Lima.



Figura 10. Esqueleto (1985). Fierro, cemento blanco, resina y cera. 250 x 50 x 25 cm. Colección del Instituto de Democracia y Derechos Humanos (IDEHPUCP).



Figura 11. Cuerpo blasonado (1994-1997): Cuerpo I. Opresión (1995-1996), Cuerpo II. Ejecución (1995-1997), Cuerpo III. Libertad (1994-1997), Cuerpo IV. Transición (1997). Foto: Juan Pablo Murrugarra.

Esta concepción se ve reflejada en el modo en que Hamann trabaja diversos materiales. La carne de sus esculturas se elabora sin descanso, labrada en profundos surcos, con desniveles inmensos y abruptos agujeros que confieren a la sustancia una materialidad palpable. Para Hamann, el cuerpo ya no es un elemento idealizado, sino un objeto con rasgos expresionistas cuarteados, lleno de cicatrices. La violencia de los cortes y la dureza de las fracturas implican que la artista entabla una dura batalla contra la materia inanimada para sacar al ser humano de la negligencia y el abandono de la seguridad, mostrándolo como débil, permanentemente inacabado y tributario al azar y al error.

Hamann estableció una nueva manera de ver y plasmar el cuerpo más allá de lo que se consideraba la inviolabilidad de la forma humana y la representación completa de la apariencia externa. Este enfoque, influenciado por la segunda ola feminista, desafió las convenciones al ofrecer una representación más realista y expresiva del cuerpo, subvirtiendo las expectativas tradicionales de la estética femenina. Lo que Hamann logró con la figura humana se convirtió en un precedente fundamental para la posterior exploración de proporciones corporales arbitrarias con motivaciones estéticas, expresivas o psicológicas.

Su obra establece un contrapunto entre los efectos arrasadores de la violencia sobre los cuerpos femeninos y las experiencias de libertad y transformación que impugnan el orden represivo. Por un lado, hay una utilización del cuerpo con un afán de generar una relación con ella misma en relación con el otro. Por eso utiliza posturas que son “anatómicamente imposibles, pero que de alguna

manera son una forma de estar en el mundo” (Uribe, comunicación personal, 4 de abril del 2022). Esto, además, conduce a una reconfiguración de los ideales femeninos, así como a la representación cultural del cuerpo hasta ese entonces abordado en la plástica peruana.

Por otro lado, la artista reflexiona sobre la vulnerabilidad del cuerpo humano, el dolor físico y su capacidad de destruir el lenguaje. Y es que la propensión del dolor y la violencia con la que es tratado el cuerpo no reprime la expresión en su obra, sino destruye el habla manifestada exacerbadamente en la tortura y la violencia que se inscriben en el cuerpo de la mujer, de modo que le otorga mayor poder y trascendencia a su propia mortalidad. Es más, sus esculturas son presencias discursivas afirmativas, llenas de ímpetu y fuerza, que optan por una composición vertical orientada dinámicamente hacia arriba como si trascendieran o triunfaran sobre su propia mortalidad. La energía esencial que confiere a los cuerpos resistencia, permanencia y proyecciones hacia nuevas posibilidades, emerge del cuerpo-envoltura intervenido y modificado, básicamente por fracturas y reducciones, dejando a la vista el sufrimiento del cuerpo-carne y la resistencia del cuerpo-esqueleto. En este proceso, la resistencia y modificación que los cuerpos exhiben asume un rol subversivo en contra de lo impuesto o establecido, generando al mismo tiempo una nueva iconografía en torno al cuerpo de la mujer.

Como menciona Jorge Villacorta (1997), es interesante que aparezcan otras formas de trabajar la escultura como lo hace Johanna Hamann. Esta es, tal vez, una opción escultórica que reinstala la figura humana, pero lo hace en términos que son expresionistas de nuevo cuño en un país en donde se siente una serie de remezones en la década de los ochenta. No solo haciendo referencia a la época del terrorismo sino también a ciertas reconsideraciones acerca de la condición de la mujer en el país. Si bien la artista no necesariamente trabajó pensando en eso, varias de las piezas de este periodo responden a obras alegóricas cuyo desentrañamiento final es imposible, pero su presencia es bastante interesante en términos de concebir un aspecto de la historia personal femenina como una cuestión, si se quiere, de vida o muerte: “Y es que su obra era como estar en una permanente batalla” (Cisneros, comunicación personal, 6 de abril del 2022). Es más, esta violencia corporativa y anómica se expresa de

forma privilegiada en el cuerpo de las mujeres, y esta expresividad denota precisamente el *esprit-de-corps* de quienes la perpetraron, se “escribe” en el cuerpo de las mujeres victimizadas por la conflictividad informal al hacer de sus cuerpos el bastidor en el que la estructura de la guerra se manifiesta (Segato 2014).

Como he demostrado, *Barrigas* aborda un tema vinculado a la condición biológica de la mujer, pero desde una perspectiva crítica, cruda y desestructurante. Si el ojo masculino y la sociedad patriarcal representan la maternidad desde una perspectiva idealizada, esta obra nos confronta con una aproximación a la carne y el tejido que bordea lo abyecto. Los tres vientres abiertos, descarnados, que cuelgan de ganchos sobre una estructura de hierro, aluden al tejido desgarrado.

La primera exposición individual de Hamann, en la galería Forum en 1983, tiene importantes repercusiones en la escena artística de Lima por su manera cruda y visceral de explorar la maternidad. Es una obra que cuestiona el lugar que la sociedad y la naturaleza asignan a la mujer, confinándola al rol de madre. La obra pone de manifiesto los sentimientos de vulnerabilidad, inseguridad, frustración y desesperación no dichos en voz alta por temor a la sanción social. Durante los años ochenta y noventa, su obra condensó la sensación latente de muerte y destrucción, efecto indirecto de la violencia política.

Adicionalmente, una parte significativa del arte latinoamericano de este periodo surge de las formas de lidiar con la vida y la muerte. En el contexto del arte peruano de las décadas de los ochenta y noventa, los elementos que representa podrían interpretarse como alusiones al despedazamiento de lo humano, como manifestaciones de lo que fue un cuerpo. Aunque el arte apenas refleje la resonancia de la pérdida, lo que ocurre en ese contexto redefine lo que parece invisible en el espacio real. Los cuerpos despojados en los escenarios degradados, teñidos por la catástrofe del desmembramiento y la aniquilación, se evocan mediante expresiones poéticas, rituales y representaciones teatrales de la muerte violenta que, a través de la hipérbole, ofrecen una reflexión profunda sobre la creciente violencia que enfrenta la sociedad cotidianamente.

En el caso de Hamann, su obra se vuelve expresión de esta lógica de la urgencia que exige cambios, exponiendo los problemas, simbólicamente, mientras revela una fuente de significaciones para las cuales es soporte y matriz discursiva. La escultora persigue lo que el pensamiento deja en el cuerpo, para manifestar su percepción de la fragmentación, la deformación o la alteración de la identidad. Da a conocer estos efectos severos a través de las modificaciones corporales, que reducen su complejidad natural y la someten a las exigencias amputadoras de la sociedad, pero que pese a ello resiste y se aferra a la vida.

Su producción encarna las políticas feministas y la ética del trabajo, traspasa la frontera de la individualidad y difumina la línea entre experiencia subjetiva y representación objetiva. Hamann busca la mutación, para dotar el lenguaje de un carácter femenino, generando imágenes y emociones. Su cuerpo femenino es un lugar y fuente de subjetividad, y de práctica escultórica. Los cuerpos femeninos desnudos, abyectos e incompletos, pero de pie y con una fuerza ascensional en su obra replantean una mirada en torno a las posiciones de lucha en el arte de las artistas mujeres que no necesariamente incidían en la iconografía del cuerpo sexuado o en la politización de lo doméstico o lo femenino. Al apelar a corporalidades devastadas, precarias o víctimas de una muerte no natural, pero que igual se aferran a la vida, su discurso adquiere poder y valor basado en el deseo de eternidad y en el triunfo sobre su propia mortalidad. Al mismo tiempo, deshace el poder y la política de muerte de la violencia política de la época generando así una justicia restaurativa y un universo afectivo que libera lo femenino. Dentro de ese marco, responde sutilmente a un modelo alternativo para renegociar el paradigma de la modernidad y los espacios de feminidad en el arte.

Como toda obra escultórica rigurosamente ejecutada, el trabajo de Johanna Hamann invita al espectador a una implicación íntima con la obra. Su producción se inscribe como una visión y reflexión de la condición humana de la época, así como de su fragilidad y su resistencia, al mismo tiempo que responde a este sentimiento generacional de lucha y permanencia, sobre todo, desde su condición de mujer. Y es que aquí colisionan dos modelos de identidad: una relacionada con la subjetividad del cuerpo y otra con los límites impuestos. Hamann hace explícito el precio que pagan las mujeres a través de una imagen

desmesurable acorde al género y sexualidad, pero que también está articulada desde su propia identidad.

Los teóricos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe utilizan el término “articulación” para hacer referencia a la pluralidad en torno a las distintas posiciones del sujeto, en torno a su identidad, en torno a los planos o superficies en las que nos desarrollamos. He aquí un vínculo entre la identidad y la escultura. “La articulación de la identidad es caracterizada por la ruptura de planos, un lenguaje que podría estar inscrito también en el mundo del arte” (Joselit citando a Laclau y Mouffe, 2000). En la obra de Hamann, esto es visible. La escultora ha creado su propia huella que establece un claro lazo entre el cuerpo escultórico, la artista y el contexto en el que se ha manifestado. Es claro que el contexto social en el que vivió Hamann fue influyente en la representación de su obra escultórica como piezas en conflicto y constante tensión, pero la forma de ser y de sentir de la artista y sus experiencias vividas también fueron primordiales en la materialización de su obra. Hamann vierte de su individualidad en cada pieza escultórica y en todas se observa esa fragilidad del cuerpo, ese vacío y esa transitoriedad de la vida que a ella desde muy joven le interesaba.

Como he mencionado, Hamann tuvo múltiples enfermedades congénitas que la conectaron fuertemente con su cuerpo a temprana edad. Le tocó vivir un periodo de transformaciones personales en un espacio que también se transformaba. El interés por su propia mortalidad la llevo a tomar conciencia sobre la fragilidad de la vida, sobre la vulnerabilidad, pero desde la violencia y la fuerza expresiva como medios (Jarque, comunicación personal, 23 de junio del 2021). Si bien no toda su obra es autorreferencial, los recuerdos, vivencias y preocupaciones que la perturbaron atraviesan su producción artística. En su obra hay una correspondencia personal entre la vulnerabilidad misma, el conflicto y la tensión que de alguna forma la caracterizaba debido a la lucha constante que le tocó vivir contra su propio cuerpo (Uribe, comunicación personal, 4 de abril del 2022). En ese sentido, sus cuerpos escultóricos son reflejo de esa batalla, de ese movimiento constante y de esa pulsión.

La enfermedad señala algo incompleto y, desde ahí, una necesidad de decir “estoy aquí”. Es una manera de estar en el mundo, de defender una posición como tal. No victoriosa, sino en posición de resistencia como si se tratara de una

batalla contra la propia condición mortal de lo que ella era y de lo que somos (Cisneros, comunicación personal, 6 de abril del 2022). He ahí un indicio del porqué los cuerpos de Hamann son incompletos, no postrados, sino siempre de pie, en tensión, anclados a la tierra, anclados a la vida. Yace en ella el deseo de expresar cierta esperanza de vida en su obra y, si esa esperanza existe, es porque sus seres se aferran a la existencia, acaso sabiendo que su esfuerzo es inútil, se oponen a esa fuerza inmensamente superior que los quiere aniquilar. La conexión que ella tenía con su propio cuerpo es pues la ruta que tiene para responder afuera desde su propia experiencia, sobre todo, en un periodo bastante comprometedor.

En su obra, Johanna Hamann aborda de manera recurrente la temática del cuerpo, considerándolo el escenario donde suceden las cosas, circunstancias y sentimientos. Sus esculturas capturan el presente y la realidad vital de los cuerpos, explorándolos, cuestionándolos y confrontándolos mediante fragmentos e imágenes desgarradoras, marcadas por la violencia y la contradicción. Hamann se destaca como la escultora peruana que, de manera excepcional, aborda el cuerpo como expresión, tanatismo y, en cierta medida, como un cuerpo *umheimlich* relacionado con un periodo traumático de su vida. Sus creaciones, seres monstruosos, abiertos, fragmentados e incompletos, son paradigmas de esta exploración expresionista y tanática, revelando una angustia reprimida que emerge durante un periodo violento y desgarrador en la vida de la artista.

La obra de Johanna Hamann se gesta en un contexto de tensiones en el Perú durante los años ochenta y noventa, marcados por violencia, pérdidas y crisis de valores. En medio de un escenario desgarrador, Hamann encuentra en la escultura un medio para explorar y entenderse a sí misma. Los recuerdos perturbadores de esa época turbulenta, caracterizada por el crecimiento del terrorismo subversivo y la brutal guerra civil, constituyen el sustrato de su obra. La escultura se convierte en una herramienta vital para la introspección y la expresión de la realidad traumática vivida por la artista. Consciente de su misión, Hamann busca evidenciar la verdad de la sociedad y, al confrontarla a través de su arte, “aspira a contribuir al cambio en el mundo” (Villacorta 2016: 168).

Aunque la obra de Johanna Hamann refleja cierta desesperación ante los eventos de esos años en el Perú, su enfoque no es deliberadamente reactivo al entorno circundante, sino más bien un proceso interior. Su interés radica en “humanizar y deshumanizar simultáneamente sus creaciones”, como lo indica Jarque (comunicación personal, 23 de junio de 2021). Los seres monstruosos que elabora no fueron concebidos exclusivamente para ese periodo, pero sí se vieron fuertemente influenciados por el conflicto social presente en su mundo interior, conectando con lo que sucedía en su entorno.

El arte de Hamann, con su enfoque analítico y metafórico, aborda una nueva representación de la identidad femenina en medio de adversidades con límites evidentes. Sus esculturas son presencias discursivas afirmativas, llenas de ímpetu y fuerza, con una composición vertical orientada dinámicamente hacia arriba. La esencia energética que confiere resistencia, permanencia y proyecciones hacia nuevas posibilidades emana de cuerpos intervenidos y modificados, principalmente a través de fracturas y reducciones, exhibiendo el sufrimiento de la carne y la resistencia del esqueleto. Estas esculturas son huellas, inscripciones de los efectos del entorno en el cuerpo, que demandan respuestas y cambios. Este proceso implica una violencia intrínseca que impacta la percepción del observador, llevándolo a la autorreflexión y a comprender su papel en el contexto, así como a descifrar el misterio de la vida, la muerte y los efectos de este misterio en la percepción de sí mismo. La resistencia que los cuerpos exhiben asume un rol subversivo contra lo establecido, generando una semiótica de las huellas (Fontanille 2008).

Ahora bien, es significativo en este contexto el modo en que la artista abordó el cuerpo femenino, desde la convergencia de lo emocional con lo espiritual en la materialidad de las creaciones. Son “figuras-cuerpo” (Fontanille 2008) en las cuales hay que buscar las huellas de un entorno que traza historias. Son cuerpos desnudos, cuerpos sin órganos, en el sentido que Deleuze y Guattari (1994) asignaban a este término para diferenciarlo del cuerpo organismo, el cuerpo natural y vital. El cuerpo sin órganos en la obra de Johanna Hamann se vuelve esencial y conceptual, sin perder el poder sensorial de la existencia corporal. Denuncia y expone la existencia de un mundo de pérdidas y fracturaciones del

ser, en la intersección entre la cultura en la cual vive inmerso y su condición humana.

Los referentes con los cuales Johanna Hamann trabajó dejan entrever un proyecto conceptual y sensorial al mismo tiempo, de contextualización y de diálogo con el observador. Es relevante el poder de integrar concepto, afectividad y sensaciones: la escultora, al incorporar signos con base en sus significados, para darles forma en significantes escultóricos, generó en la composición tridimensional la posibilidad de acusar y destruir estereotipos, reemplazados por nuevas lecturas que implican la sensibilidad ante lo particular, lo vivido y lo diferente, a la vez que advierten sobre las amenazas a las cuales el ser humano, la mujer en particular, se enfrenta. Para generar sentido, su escultura dio al cuerpo una estructura narrativa, una discursiva y una expresiva, que interactúan y se sostienen recíprocamente. Los cuerpos cuentan sus historias, desde un discurso de la resistencia, que relaciona la obra de la escultora con otras obras de artistas mujeres que reflexionaron y plasmaron en arte su propia condición.

Hay que esclarecer que la escultura es también receptáculo de las convicciones y convenciones sociales que vienen a darle forma. La escultura representa cuerpos siendo a su vez un cuerpo, y en ese carácter material y volumétrico (en definitiva, también corpóreo) se halla su voluntad espacial. La escultura siempre se ha encontrado dispuesta a ser experimentada por el cuerpo, para ser rodeada, percibida y sentida, y, mediante la acción, ser también comprendida.

La obra de Johanna Hamann busca comunicar y crear conciencia sobre la realidad, transformándola en arte, adoptando una actitud liberadora y responsable. Utiliza la representación humana como forma directa de comunicación, abordando la percepción compartida de la agresión y violencia. Reconocer las causas y consecuencias de la violencia en su obra es una forma de superarla y comprender su impacto en la percepción y experiencia de la realidad. Su trabajo artístico es un esfuerzo de transformación que busca generar una actitud interior en el espectador, especialmente el femenino, liberándolo de la opresión y angustia en situaciones críticas donde la sensibilidad y la imaginación están involucradas.

La obra de Hamann se origina en una época de tensiones en el Perú. Vivir en ese contexto violento fue el punto de partida para una poética del cuerpo que resiste, conectando la historia vivida con la reflexión sobre la vida y muerte del cuerpo. Su obra alude a la masacre y exterminio, así como a las metamorfosis de los cuerpos y a experiencias de resistencia y libertad. Reflexiona sobre la presión del contexto, la vulnerabilidad del cuerpo y su existencia atormentada, convirtiendo el cuerpo en un espacio artístico, imaginario y metafórico para investigar y reflexionar sobre el ser humano.

La representación del cuerpo femenino en las obras de Hamann se analiza como una construcción cultural que cuestiona la regulación, actualización, orden, limitación y dirimencia de “lo femenino” en la historia del arte occidental. Sus obras se convierten en un espacio de resistencia frente a los discursos patriarcales, especialmente en un contexto global de levantamientos de conciencia feminista y renovada militancia proderechos de la mujer en las décadas de los ochenta y noventa. Su trabajo sistemático investiga y visibiliza las prácticas experimentales de artistas mujeres latinoamericanas de esa época, desafiando la censura gubernamental y contribuyendo a la revolución de los cuerpos en la esfera pública.

2.2.1 El perfil de lo intacto (1977-1983)

La pieza más impactante de la producción de Hamann de la década de los ochenta es *Barrigas* (1978-1983), ensamblaje a partir de moldes de yeso y gasa del vientre de una gestante, lacerados y suspendidos de ganchos metálicos en una configuración por demás atípicas para la escultura de la época que recuerda los cuerpos inertes en un camal. El frente de la pieza, en el que se observan las superficies convexas de vientres blancos de los que se desprenden delicadas gasas, parecen referir a la gestación. Incluso algunos registros fotográficos de la época muestran a la artista tomando moldes a distintas mujeres embarazadas, en las que el modelado va hasta el busto y las gasas colgantes parecen referir a una suerte de vestido de novia —algo asociado a la estela de lo virginal—. Sin embargo, en el revés de la obra se aprecian las caras cóncavas de las piezas de

yeso, en el que se revela el aspecto descarnado de la misma a través de la aplicación del pigmento rojo y el modelado de texturas que sugieren placentas, membranas y venas expuestas. *Barrigas* sugiere de modo impactante el desgarramiento físico y psicológico experimentado por la mujer tras el alumbramiento: “Trata sobre una maternidad no idealizada y en una metáfora que no ha perdido ni va a perder nunca la fuerza que tuvo en su momento” (Jarque, comunicación personal, 23 de junio del 2021).

En palabras de Uribe, *Barrigas* no es un correlato directo de la experiencia personal de Hamann, sino que responde más bien a una serie de preguntas que la artista se habría hecho y que manifiesta desde su propia desmaterialización. Partiendo de una visita de camino al mercado, Hamann ve elementos que hacen alusión a un camal y establece un vínculo con la realidad, con el adentro y el afuera para dar forma a una idea que le daba vueltas en la cabeza (comunicación personal, 4 de abril del 2022). Hamann no sabía hasta qué punto relacionar la imagen con ella misma o con la rabia que le generaba el rol de sumisión de la mujer madre en la sociedad. Lo que más le desesperaba de esa realidad era tener que aceptar, como mujer, un rol por el hecho de estar embarazada. No era una obra autorreferencial, sino una obra con carga más política y social. Sin embargo, para Jarque, la pieza sí resultaba bastante personal; era algo muy suyo ya que en ese entonces Johanna era madre y, de alguna manera, se sintió poco en un papel para el que no estaba preparada (comunicación personal, 23 de junio del 2021). Era más una manifestación de su mundo interno que se veía impulsado, además, por el contexto histórico en desarrollo.

En ella, el cuerpo se presenta sexuado y como una entidad vulnerable y hasta precaria, una carcasa o contenedor despojado: “Un tríptico de correlato temporal de izquierda a derecha” (Munive 2017: 64-65). Es una obra “fuertemente expresionista que expone los tensos vientres maternos, perforados y rasgados, permitiendo ver en ciertas zonas el armazón de alambre que les da forma” (Jarque 1983: 164). Una lucha entre la vida y la muerte en la cual la fragilidad humana es representada en lo orgánico vaciado versus el sistema rígido que lo sostiene y lo enmarca.

Hamann no tenía la intención de realizar obras adrede al contexto caótico y violento de la época, sin embargo, estos seres monstruosos que crea se ven

indirectamente repotenciados por este sentimiento generacional que la acecha. Y es que la masacre de Uchuraccay (1983) la marcó significativamente. Como ella misma afirma, “Vivía a partir de mi cuerpo, pero vivía también inmersa en la sociedad. Era imposible estar ajeno. Pienso que, en una sociedad convulsa y violenta, lo personal y lo social siempre están ligados” (Hamann 2016: 172). “Fue tan brutal la carnicería que fue cuando tomamos conciencia de lo que podía estar sucediendo con Sendero Luminoso”, menciona Jarque. “Y es en ese momento, que resulta detonante, en el que Johanna reflexiona mucho más sobre la mortalidad y la violencia, más allá de una referencia política. Ella no quería hacer obras directamente políticas, sino obras humanas y deshumanizadas que reflejaran esta condición” (comunicación personal, 23 de junio del 2021).

A nivel local, las décadas de los setenta y los ochenta parecen haber sido los años de la aparición de distintas voces que, desde las Humanidades, empezaron a manifestarse más claramente desde posturas feministas, con una clara orientación reivindicativa de género, algo que, según algunas voces críticas, tardó más en ocurrir en el campo de la plástica. En ese sentido, el crítico Jorge Villacorta rescata a las barrigas de Hamann como uno de los primeros abordajes a cuestiones vinculadas al género en el campo de la plástica local. En efecto, aunque lejana de una postura abiertamente feminista, la obra en su momento fue leída como un comentario a las distintas presiones a las que la mujer está sujeta en una sociedad predominantemente machista y religiosa como la limeña, lo que le otorga a la escultura una vigencia inusitada (Lerner 2016: 21).

Si bien, a inicios de los ochenta primaba el impacto y la sensación de la experiencia a través del propio cuerpo de Hamann, a partir de este momento su obra sufre un quiebre rotundo en lo figurativo dando paso a lo netamente expresionista con este tratamiento más ominoso, más *umheimlich*, del cuerpo en una búsqueda por explorarlo y cuestionarlo, pero también desmaterializarlo, fragmentarlo y desfamiliarizarlo ante un contexto que lo condena y lo expone también hasta dejarlo desprovisto de toda humanidad. Y es que, como mencionan Castrillón y Hernández (2004), la plástica peruana de este tiempo adquiere un nuevo lenguaje que busca representar una nueva “realidad” a partir del horror y la violencia que se vivía cada día.

De esta manera, Hamann da inicio a su etapa más expresiva como ominosa. Es más, había una predilección justamente por este tratamiento expresionista ya que no solo era una manifestación artística que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones del artista más que la representación de la realidad objetiva, sino que, debido a su origen, trascendía a una respuesta humana frente a las adversidades del momento. El cuerpo ya no es observado como el espacio o el refugio que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es contestado e, incluso, perdido.

El control sobre el propio cuerpo es una ilusión, el hombre basa su existencia en una falta de estabilidad que le es desconocida. Se cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre, el cuerpo es reconstruido y sus fronteras traspasadas y/o superadas. A consecuencia de todo ello, Hamann representa icónicamente el cuerpo como un objeto mutilado que regresa a la animalidad, que se encierra y enfrenta a sí mismo desbordando los estereotipados discursos de la feminidad y la construcción cultural de los géneros, que, obsesionado por su proximidad a la muerte y su semejanza al cadáver, llega a disolverse y a desaparecer.

2.2.2 Entre lo visceral, lo óseo y lo ominoso (1985-1994)

La escultura *Esqueleto* (1985), es un esqueleto humano hecho de fierro, fibra de vidrio y resina sujeto a una base de cemento en la cual se ve representada un cuerpo femenino incompleto y en descomposición. La obra evidencia la violencia y degradación que se vivía entonces al revelar un esqueleto humano desprovisto de toda carnalidad en estado de descomposición. Es una obra expresionista ya que muestra un cuerpo incompleto, fragmentado y expuesto; víctima de una muerte no natural, sino violenta y desgarradora, pero que, sin embargo, demuestra cierta resistencia en su fragilidad. Hay un seno íntegro que cuelga de él, un recordatorio de que, pese a todo, aún se debe prevalecer. La obra es un esqueleto que, a pesar de su “no carnalidad”, está parado, firme, y aún puede resistir, por su condición de mujer, a seguir dando, alimentando (Hamann 2016). Es una obra que revela una contradicción a nivel icónico y plástico, visto inclusive en la contraposición de materiales frágiles y rígidos que connotan tanto la

fragilidad como la fuerza humana en relación con estas dos realidades que conviven en ese preciso momento.

Esqueleto es casi un cadáver ya momificado, pero también es un intento por destruir la figura humana para luego recomponerla. Hay una lucha desesperada por aferrarse a la vida. Es un cuerpo femenino que expresa su fragilidad y resistencia frente a la violencia de una sociedad que la condena. Sin embargo, lo que llama la atención es que se trata de un cadáver víctima de una muerte no natural y violenta. Como menciona Jarque, la matanza de Uchuraccay impactó muchísimo a Hamann. Tal carnicería había sido tan brutal que recién tomaba conciencia de lo que podría estar sucediendo en el país; es por ello que Hamann empieza a reflexionar mucho más sobre la mortalidad, la mujer y la violencia que se vivía entonces (comunicación personal, 23 de junio del 2021). En ese sentido, *Esqueleto* no solo es una obra “sobre” la violencia política, sino que da cuenta del presente mismo de la guerra.

La obra parte de un *objet trouvé*⁶ encontrado por Hamann. Es una escultura figurativa casi orgánica y de corte realista gracias al trabajo manual y detallado de los materiales que emulan los tejidos y la estructura ósea humana. De acuerdo con Jarque, “*Esqueleto* parte de una rejilla que encontramos en la calle. Luego ella le añadió esos jirones de carne que la hacen parecer un cadáver ya momificado. Es una exhumación por la textura y color de esas carnes sobre ese costillar de fierro bastante urbano” (comunicación personal, 23 de junio del 2021). En ese sentido, el cuerpo aquí es materia de exploración en todos sus ámbitos. En primer lugar, hay una adaptación del objeto encontrado; la realidad sensible brinda los elementos para resolver el proceso artístico. En segundo lugar, hay una contraposición de materiales y realidades; la sensibilidad humana frente a la dureza y violencia de la sociedad. Y, finalmente, hay una representación de la resistencia. Se trata de un cuerpo frágil, violentado, que, sin embargo, es sostenido por un elemento urbano que remite al sistema.

⁶ "Objet trouvé" es un término francés que se traduce al español como "objeto encontrado". Este concepto se refiere a objetos cotidianos o comunes que son seleccionados y presentados como obras de arte sin haber sido alterados en su forma original. Este enfoque artístico fue popularizado por el movimiento dadaísta a principios del siglo XX, donde los artistas buscaban desafiar las convenciones artísticas tradicionales y cuestionar la noción de originalidad y habilidad técnica. La práctica del "objet trouvé" se centra en el acto de descubrimiento y la recontextualización de objetos ordinarios en el ámbito artístico.

Esqueleto es un gran referente del periodo expresionista de Hamann, pero también el más *umheimlich*. Revela una posición ante la vida que se traduce en una obra sin explícitas referencias a la actualidad política de su entorno, pero sí con profundas marcas de una situación social en la que los límites se sienten cada vez más cercanos, en la que los conceptos elaborados se hacen superfluos, en la que los peligros de la convivencia con nosotros mismos transportan su atención a carne propia y la alejan de la especulación teórica.

Es una obra en la que el cuerpo ha llegado a ser expresado desde lo más recóndito de su ser, donde lo que debería estar oculto ha salido a la luz, donde toda familiaridad ha desaparecido por medio de esta degradación y deformación del cuerpo humano. Algo que, además, se ve como un posicionamiento crítico desde el cual se puede construir una memoria colectiva del momento en el que fue realizada la pieza.

Otros casos similares se observan en *Mujer de madera* (1990-1991) (Figura 12) y *Mujer de papel* (1994) (Figura 13): cuerpos femeninos desnudos incompletos que resisten a pesar de la adversidad de su composición. *Mujer de madera* es un cuerpo de madera de nogal lacerado por púas de acero que evocaría la violencia de género. Es evidentemente pues que la mujer está atravesada y agredida de una manera muy aguda, incluso su cuerpo está incompleto (Villacorta 2016). La pieza está compuesta solo por el torso y una extremidad que es la pierna que sujeta al individuo mientras es atravesado. No hay rostro, no hay extremidades, no hay órganos, solo un cuerpo fragmentado y lacerado, que, pese al obstáculo, persiste debido a su materialidad y posición firme, que emula a las piezas clásicas. Es más, la obra es de las más prolijas de Hamann debido al tratamiento de la madera y los cortes limpios con los que introduce el metal para formar así una unidad compacta.



Figura 12. Mujer de madera (1990-1991). Madera de nogal y fierro, 206 cm x 140 cm x 70 cm.



Figura 13. Mujer de papel (1994). Resina, papel Kraft, papel periódico, 173 cm x 40 cm x 35 cm.

Lo mismo ocurre con *Mujer de papel*, que presenta una mujer con un turbante de papel periódico sobre la cabeza que se yergue como símbolo irracional y sensible, que, no obstante, centra su significación en la paradoja del cuerpo (el papel) como expresión espiritual y soporte material de la condición humana. Esta pieza fue parte de la exposición *Homenaje al Papel* (julio-agosto, 1994) organizado por el Museo de Arte de Lima.

La mayoría de las obras expuestas (dibujos, grabados, pintura, escultura e instalaciones) están fechadas en 1994, por lo que fueron hechas especialmente para la exposición o coincidieron, por casualidad, con los criterios de los organizadores. Sin embargo, aunque el papel sea útil y se preste con facilidad durante el proceso de concebir y realizar la obra de arte, se limita básicamente a cumplir solo una función de subestructura pasiva y neutral. Los artistas que participan en esta exposición, si bien usaron el papel, lo transformaron recubriéndolo de pigmentos y mezclándolo con otras sustancias (técnica mixta). En algunas ocasiones, esto hace dudar si efectivamente han usado papel, o si solo se refieren al material de manera indirecta y conceptual, pues no se ve cuál es “el espíritu del papel” que por su importancia en la creación de la obra de arte contribuye esencialmente a determinar su sentido y su belleza.

El acto creativo, la estructura inmaterial y la idea del artista prevalece más allá de las técnicas y del soporte material que el artista use para hacer su obra. Sin embargo, nadie duda de la importancia del papel en nuestra vida cultural. Sin él no existirían los libros ni tantas obras de arte hechas en papel. Los artistas han usado el papel, pero principalmente para expresar valores y situaciones humanas, símbolos, estados de ánimo o estructuras formales que recurren al papel como a un material de trabajo accesible y económico. Al margen de esta cuestión del papel y sus múltiples usos, en esta exposición se constata que la heterogeneidad, un culto espontáneo o deliberado a la diferencia, es lo que predomina y define la riqueza de nuestra actual cultura artística.

El cuerpo —en la obra de Hamann— se hace entonces carne, se desacraliza, rompe con la armonía de la superficie y de la forma en un ser amenazado por su propia definición, esto es, por la dispersión de su identidad. Es un cuerpo que se descompone, se vacía, se prolonga, se dilata, se mezcla con otros cuerpos, se metamorfosea en su reflejo. Frente a la concepción de un cuerpo o una piel idealizada, Hamann configura —o desfigura— la materialidad de la carne cuya crudeza nos recuerda a la animalidad del ser humano. Hamann disecciona el cuerpo como un cirujano, para enfrentarnos a la vulnerabilidad de la condición humana. Crea un texto fisiológico, marcado por lo más abyecto del ser humano, que lleva a una profunda agresividad y violencia hacia el propio cuerpo y el de los otros.

2.2.3 La tensión que las trasciende (1994-1997)

Finalmente, otra de sus piezas que marcó un antes y un después en su producción y que contiene detalles referidos en párrafos anteriores, es la serie *Cuerpo blasonado* (1994-1997), también título de su quinta exposición en 1997. Esta es una serie de cuatro piezas que constituían una reflexión en torno a la condición humana y a su ineludible carácter transitorio. Era, pues, una representación del cuerpo para el tiempo presente. Cuatro mujeres en diferentes actitudes ante su propia vida. Es una secuencia de movimientos simultáneos expresados en un incesante despliegue y repliegue, hasta agotar al cuerpo, por tratar de llegar a su verdad última.

Cuerpo I: Opresión (1995-1996) es la escultura con la que se inicia esta serie de cuatro mujeres. Es más, es a partir de este concepto con el que la artista parte para trascender su condicionamiento humano y liberar a la figura humana (Hamann 2005). *Cuerpo I* es una escultura de madera de nogal y fierro que representa una figura femenina desnuda de cuerpo entero, de pie y de tamaño natural con cabello corto y trenzado que abraza sus brazos por la parte de la espalda y lleva la cabeza hacia atrás con dirección hacia el cielo. Es una figura humana bastante reconocible debido a la familiaridad respecto a un cuerpo humano real; no obstante, lo que llama la atención es su rostro que carece de expresión y de mirada. Y es que la “opresión” se ve representada precisamente ahí.

El ojo es el símbolo universal del conocimiento, el emblema del proceso mental, el órgano anatómico que nos permite mantener el mundo a distancia, distinguirnos de él, observar que somos un ser separado, percibir la distancia entre nosotros y el resto del mundo (Cortés 1996). Ver es un fenómeno ligado, indisolublemente, al voyerismo, es decir a la fascinación de la diferencia (sexual). Con el ojo vemos el mundo, pero al verlo, comprendemos que estamos observados y amenazados por él. Con los ojos se puede ver el poder de la conciencia personificada en una forma esférica que es orgánica y abstracta. Los ojos son una forma pura e impura, una parte del cuerpo que incorpora al ser humano en un puro observar, en el puro conocimiento.

Asimismo, el ojo es el símbolo del inconsciente, del deseo, lugar de reencuentro entre el adentro y la luz de afuera. Los ojos de una persona tienen un carácter dual, son la marca de identificación y, al mismo tiempo, el umbral de la realidad interior. Generalmente, no alteran su aspecto los sucesos objetivos, sino los sentimientos subjetivos y las proyecciones. Mirar es un proceso, simultáneamente, interno y externo. Lo interior (que proyecta) y lo exterior (que recibe) se funden, es una tarea que camina entre lo físico y lo psíquico, la piel y el inconsciente, el cuerpo y la mente.

Ahora bien, en el caso de *Cuerpo I: Opresión*, no existe mirada. Esto significaría una negación del conocimiento, del mundo exterior y del mundo interior, como si se tratara de un símbolo de la represión. Es más, la posición de la cabeza como de los brazos entrelazados y el cuerpo erguido dan la sensación de que se trata de una situación incómoda cargada de tensión y de sometimiento. Adicionalmente, la materialidad de la obra expresa también su fuerza expresiva por medio de la madera y el fierro que son dos materiales densos y pesados que generan la dureza que proyecta la figura. En ese sentido, la pieza se convierte no solo en una proeza anatómica de la figura humana sino también en una muestra de la opresión que el mismo cuerpo ejerce sobre el ser humano al establecer límites visibles que lo delimitan y reprimen, sobre todo, desde la condición de la mujer dentro de la sociedad limeña de la época.

Por otro lado, *Cuerpo II: Ejecución* (1995-1997) es una obra sedente de tamaño natural. Es una escultura de cera, caoba y acero inoxidable que representa una figura femenina desnuda de cuerpo entero con cabello largo y rizado sentada sobre una superficie de madera. La figura es atravesada por una guillotina de acero que viene desde la parte inferior y a la cual, sin embargo, abraza con ambos brazos y una tenue sonrisa. Es una poderosa imagen de vulnerabilidad sexual. La pieza retrata una mujer sentada con una guillotina que corta sus muslos a la altura de las ingles. La hoja metálica nos refleja como un espejo tenuemente entre sus piernas creando la ilusión de profundidad y anulando la cavidad vaginal. Es la ejecución después de la expansión del acto de libertad; el castigo (Hamann 2005).

Esta escultura divide el gesto fácil y corporal con la ayuda de la guillotina que fracciona el cuerpo. Por un lado, la parte superior está compuesta por la cabeza,

el rostro y los brazos que mantienen una expresión plausible. Y, por el otro lado, la parte inferior está compuesta por las piernas, la cavidad vaginal y la guillotina que, por el contrario, remiten a una posición rígida, tensa y violenta que expresa cierta incomodidad. No obstante, lo que llama la atención es la confrontación de ambos gestos que convierten a esta pieza en una contraposición de fuerzas: es un acto violento representado de la manera más placentera posible.

Los ojos cerrados emiten una reminiscencia al mundo interno, como con la escultura anterior, *Cuerpo I: Opresión*. La sonrisa y la posición de los brazos proyectan cierta calidez y aceptación. El cabello largo y rizado evocan cierta sensualidad, así como belleza, vitalidad y juventud. Sin embargo, esto se ve irrumpido por la guillotina que la figura abraza y acerca a su cuerpo como si se tratara de un acto de aceptación o normalización. Esto remarca la idea de imponer y terminar. A su vez, utiliza esta representación como crítica a la violencia contra la mujer, como quien se encuentra en el medio del asunto y que somos nosotros quienes debemos de encontrar una respuesta a los problemas (De Ferrari 1997).

Cuerpo III: Libertad (1994-1997), por su parte, expresa la posibilidad de un cambio. No solo la materia se transforma, el ser humano lo hace con ella. Esta pieza, a comparación de la anterior, es una escultura en olivo que representa una figura nuevamente femenina desnuda de cuerpo casi entero, de pie, y de tamaño natural en el que se despliegan una suerte de alas desde su torso, generando así una expansión de la figura como acto de libertad, y, por qué no, también de victoria.

En la Antigua Grecia, la personificación de la Victoria, Nike, fue creada por escritores y artistas como un símbolo de triunfo asociado a los dioses. Representada como una mensajera juvenil y alada, Nike otorgaba victoria en la guerra y la competición pacífica (González 2020). Su imagen a veces se multiplicaba para resaltar su triunfo, siendo un ícono que simboliza hazañas victoriosas, el poder divino y humano, así como la protección contra males y el logro del éxito. Su representación se encuentra en diversas obras artísticas, desde contextos públicos hasta funerarios y domésticos.

Ahora bien, la transformación del cuerpo como receptáculo de la realidad, sufriendo las consecuencias del modo de internalizarla y expresarla, genera una coagulación del sentido que es producto de las huellas, capaz de sustentar un discurso complejo en el cual convergen las supresiones y las adiciones, como en el caso de este cuerpo sin brazos ni cabeza, pero con alas que se despliegan a manera de un árbol. Hay en esta figura-cuerpo un proceso complejo de la reacción ante las amputaciones que la sociedad opera en sus miembros, particularmente en las mujeres: ante las pérdidas, referentes al hacer y pensar de las mujeres, se produce un levantamiento, alas que comienzan a alzarse, que coronan el cuerpo y lo extienden hacia arriba, derecha e izquierda. De esta manera, *Cuerpo III: Libertad* presenta un cuerpo que se arquea, se expande y se abre, entre un estallido y un volverse alas, como metáfora de posibilidad desplegada, de triunfo.

Finalmente, esta serie termina con *Cuerpo IV: Transición* (1997), un cuerpo elaborado con resina, fibra de vidrio y hueso que alude a la morbidez que evoca la carne expuesta a la corrupción como descanso posterior al martirio. La representación pertenece a la última fase o parte de una secuencia de otras tres diferentes actitudes ante el destino de lo que es el ser humano en su tránsito por la vida. En suma, deviene en un *memento mori* (Villacorta 2016: 155-185).

Es un esqueleto violentado y en descomposición. Un cuerpo expuesto en el proceso que divide lo existente de lo ausente. El cuerpo en descomposición que presenta la escultura connota la redención, posterior al suplicio, que va desbrozando “esa materialidad que es como una cárcel” (Lerner 2016: 23). Son los restos de un cuerpo expuesto en la que “hay una gestualidad corporal que te habla sobre la condición humana como un proceso de ver, aprender, aceptar y trascender en la vida” (Villacorta 2016: 181). “Trascender” solo se alcanza con el preludeo a la libertad que, contradictoriamente, tiene su inicio con la muerte.

Según el análisis del crítico de arte Jorge Villacorta, la obra tiene una consonancia de expresividad barroca en el que se sugiere un grado “extremo de morbidez” (2016: 181). La escultura hecha con látex, resina y cera, materiales delicados en su manipulación, le proporcionan una naturaleza que nos induce a percibir la obra “como una reflexión sobre la fragilidad de la vida y la transición hacia la muerte como evento liberador de la materia-cuerpo” (Lerner 2016: 22).

En este sentido, trae a la memoria ese momento último en el que la corporalidad material se diluye para transgredir el siguiente ámbito de la experiencia espiritual, inteligible. De este modo, *Cuerpo IV: Transición* alude a la percepción personal de la artista frente a su tiempo. El cuerpo femenino señala y enjuicia, subrepticamente, como un testimonio, una huella vívida que refleja la impiedad de resistir en un medio agreste para finalmente asirse a la libertad espiritual.

Sus obras analizan el mundo y sus problemas, cuestionando la necesidad de una solución para estos. Trata de abarcar su visión y la reflexión en quienes observan sus obras desde la perspectiva de lo imperfecto e incompleto, como punto de quiebre y arranque para la introspección, análisis e iniciativa. Pero en esta muestra trata de reflejar “las alegorías que la cultura occidental ha representado en ellas (las mujeres)” (De Ferrari 1997). Principalmente, el concepto de “justicia” y su asociación con la mujer. Hamann invita a la reflexión y la empatía con el panorama “sociopolítico” de las problemáticas de la sociedad.

Para Hamann, comunicar está en el sentido de hacer conciencia de la realidad que vivimos, transformándola en obra de arte, como una actitud liberadora y responsable en nuestra vida. Utiliza la representación humana como forma de comunicación directa. En sus esculturas hay una percepción compartida de la agresión, de la violencia que conocemos. Es una realidad en tensión que ella como artista expresa en sus esculturas.

Reconocer causas y consecuencias de la violencia es una forma de superarla, de saber cómo condiciona nuestra percepción y experiencia de la realidad. Su elaboración artística es un esfuerzo de transformación. Para que se forme una actitud interior en la confrontación del espectador con sus esculturas, y que lo libere de la opresión y la angustia de vivir en situaciones críticas, la sensibilidad y la imaginación están involucradas.

En resumen, este capítulo explora minuciosamente la obra escultórica de Johanna Hamann durante las décadas de los ochenta y noventa, una época marcada por el conflicto en Perú. Hamann responde de manera única a este contexto al disociar la representación del cuerpo femenino de las convenciones establecidas, desafiando la tendencia generacional y abordando temas como el “cuerpo mutilado” y el “cuerpo político”. Además, destaco cómo su obra no solo

constituye un testimonio reflexivo sobre la condición del cuerpo femenino en medio de la opresión y la violencia, sino también una manifestación de resistencia frente a los discursos patriarcales.

La contribución más notable de Hamann durante este periodo radica en su habilidad para transformar el dolor en poder. La poética exploración del cuerpo en medio de la adversidad resuena como una narrativa alternativa, desafiando las representaciones convencionales y destacando la resiliencia y la fuerza del cuerpo femenino en medio del sufrimiento. Este enfoque singular le otorga a su obra una dimensión artística profunda y significa un punto de quiebre en su carrera.

La obra de Hamann durante estos años actúa como un marcado punto de transición entre su formación y los años siguientes a su egreso. La experiencia de vivir en un contexto de guerra, la reflexión sobre el cuerpo femenino y la transformación del dolor en poder se convierten en catalizadores para su evolución artística. Este periodo deja una huella imborrable en su expresión artística y establece las bases para sus exploraciones futuras. La conexión intrínseca entre el entorno histórico y la transformación personal de Hamann durante estos años marca un hito significativo en su trayectoria, delineando una clara evolución temática y estilística en su obra posterior.

CAPÍTULO 3

RENEGOCIANDO EL PARADIGMA DE LA MODERNIDAD Y LOS ESPACIOS DE FEMINIDAD EN EL ARTE. EL ARTE FEMINISTA EN JOHANNA HAMANN

En este último capítulo exploro el impacto de Johanna Hamann en el arte feminista y su influencia en generaciones posteriores. Su obra va más allá de las políticas feministas contemporáneas al sumergirse en la experiencia única de las mujeres en la guerra interna en el Perú, proponiendo una identidad femenina deconstruida. Además, su evolución artística revela una transformación desde la preocupación anatómica hasta una exploración plástica que trasciende la mera representación, marcando una escultura contrahegemónica.

Este análisis se enriquece al considerar cómo el interés de Hamann por explorar el cuerpo femenino se extrapoló a nuevas dimensiones en sus creaciones más tardías. Su escultura, centrada en los límites de lo corpóreo, se convierte en un acto de resistencia contra las narrativas hegemónicas, contribuyendo a los debates contemporáneos sobre la otredad y la lucha por desafiar las representaciones convencionales del cuerpo femenino. Hamann, con su enfoque singular y romántico en la extrañeza cotidiana, construye expresiones artísticas que van más allá de lo meramente físico, destacando su papel fundamental en la transformación del discurso visual sobre la experiencia femenina.

3.1. Iconografía de un cuerpo político insumiso: La escultura contrahegemónica

Los cuerpos escultóricos de Hamann son cuerpos femeninos desnudos; sin embargo, tienen una particularidad. La estética que ha estructurado no responde a la representación del cuerpo femenino realizada en el arte occidental desde la Antigüedad, que estaba basada en los contornos, márgenes y marcos, procedimientos y formas que regulan a la vez las maneras en que se muestra el cuerpo y la conducta adecuada del futuro espectador. Su estética tiene un tratamiento expresionista, fragmentado y tanático del desnudo femenino. Con

ello, lo contrapone desde sus particularidades como producto cultural altamente formalizado y normalizado hasta la cuestión más general del cuerpo y sus límites.

La escultora desarticula y expresa, con gran violencia, las laceraciones de la carne. Así, el desnudo no es ya un desnudo, sino un medio de experimentación, un pretexto que debía recuperar su verdadera naturaleza. Hamann encontró en el erotismo del desnudo una forma de expresión totalmente liberada de los tabúes que antes se rechazaban. Aunque en su escultura no hace del desnudo su vehículo exclusivo, tiene un papel destacado, tanto por presentar la unidad de forma y contenido de manera más directa como por exhibir de manera más cruda la idealización elemental con la que se transfigura la figura humana.

En varios aspectos, el desnudo en su obra presenta la realización más literal de los límites específicos de la configuración escultórica. Tomado en sí mismo, despojado de implementos, ropa y cualquier otra adición, el desnudo no solo concentra toda la atención en el exterior, ya que también lo hace en el interior del cuerpo como aquello en lo que debe manifestarse lo que vale la pena expresar. Esta superficie debe transmitir la sustancia de la individualidad que habita en su interior, y hacerlo en una única configuración fija. Esta decisión, por supuesto, se aplica a cualquier estatua desnuda de Hamann, dejando completamente indeterminado qué tipo de agencia se expresa y cómo el momento elegido se relaciona con cualquier otra cosa, dentro o fuera del individuo configurado. Así, aunque la desnudez pueda ser un vehículo para celebrar la unidad inmediata del significado espiritual con la realidad externa de la figura humana, el desnudo debe implicar mucho más que la desnudez para adaptarse a la individualidad de su espíritu distintivo. El desnudo debe centrarse en exhibir la sustancia permanente y esencial de un individuo.

En Hamann, el desnudo recupera su verdadera naturaleza ya que se reivindica como medio de experimentación más allá de un desnudo como tal. Sin embargo, llama la atención esta naturalidad con la que la artista aborda el cuerpo femenino como un cuerpo fuerte y victorioso aferrado a la vida. Si bien se trata de un cuerpo desnudo, aparentemente frágil y vulnerable debido a las fracturas que presenta, la materia con la que están hechos expresa todo lo contrario pues encontramos piezas duras, pesadas y con un gran ímpetu de grandeza.

Por ejemplo, *Cuerpo I: Opresión* (1995-1996) presenta una representación expresionista y fragmentada del cuerpo femenino desnudo, desviándose de las convenciones artísticas occidentales. A través de la falta de expresión en el rostro y la ausencia de mirada, la artista simboliza la negación del conocimiento y sugiere una forma de represión. La posición incómoda y los brazos entrelazados expresan una opresión palpable, mientras que la elección de materiales densos como la madera y el fierro refuerza la sensación de peso y opresión, contribuyendo a la representación simbólica de las experiencias opresivas vividas por las mujeres.

Lo mismo ocurre con la escultura *Cuerpo II: Ejecución* (1995-1997) que continúa desafiando las convenciones al representar una figura femenina desnuda sentada abrazando una guillotina de acero. Hamann explora la dualidad de gestos, donde la parte superior de la figura muestra ojos cerrados, una sonrisa y brazos expresando calidez, mientras que la parte inferior presenta la guillotina y una posición rígida. Esta contraposición de fuerzas destaca la vulnerabilidad y aceptación dentro de la obra. El uso de materiales como la cera, la caoba y el acero inoxidable contribuye a expresar la dualidad de fuerzas en la escultura, donde la dureza del acero contrasta con la calidez de la madera y la cera.

En conjunto, estas esculturas revelan el enfoque de Hamann en representar el cuerpo femenino de manera contrahegemónica, desafiando las normas establecidas y explorando la complejidad de la experiencia femenina. En ese sentido, Hamann rompe con la iconografía del cuerpo sumiso, pasivo y débil que la Historia del Arte presenta hasta el día de hoy y, en contraste, muestra un ente activo, insumiso y contrahegemónico que rompe con la iconografía tradicional del cuerpo femenino. Ya no se está ante una obra dirigida para el espectador netamente masculino ni, mucho menos, esta es presentada como un espectáculo u objeto fetichista, sino que se caracteriza por ser provocativa al generar reflexión como reivindicación de la feminidad.

Las mujeres han sido durante mucho tiempo el objeto del diseño de la arquitectura social dominante. Sus cuerpos han sido moldeados y enmarcados, como edificios en construcción. Y, en resonancia con el mismo símil, como interiores, han sido decorados, disfrazando sus naturalezas distintivas originales. La presión que ejercen los vestidos ajustados y la presencia despótica de los

complementos anula la voz femenina de la individualidad. Como consecuencia, el cuerpo femenino se convierte en un lienzo blanco codificado por otros. En consecuencia, las mujeres han sido amordazadas, como superficies para ser pintadas, cubiertas con un mensaje extraño o cosidas en patrones, forzando las palabras en su esencia a medida que el discurso las atraviesa. No sería una sorpresa, entonces, afirmar que las mujeres aprenden a verse a sí mismas y a otras mujeres a través de los ojos de los hombres, convirtiéndose así en policías accidentales de la misma estructura de poder que las excluye, ya que se ven alienadas de los mismos cuerpos por los que han sido atrapadas. El texto que está inscrito en sus cuerpos se convierte en el filtro a través del cual leen el mundo. Las piezas de Johanna Hamann entremezclan estos juicios crueles sobre el cuerpo, los modales y los deberes de las mujeres con las demandas y reivindicaciones no expresadas que habitaban sus mentes en silencio.

Es más, Hamann presenta un cuerpo desnudo poco convencional pues se trata de un cuerpo mutilado y angustiado por la muerte que lucha contra ella. Las obras fragmentarias, parciales y mutiladas concentran sus esfuerzos sobre aquello que les queda o que les falta. La ruina y el fragmento pueden significar, en un principio, el fin, la muerte (Cortés 1996). Sin embargo, los fragmentos no son frágiles, pues, cuanto más disminuyen, mejor resisten. No hay nada más fuerte que la muerte en la obra de Hamann. Su obra intenta, por un lado, convertir al cuerpo en el agente activo de un proceso catártico de comunicación, en un elemento de transgresión social, y por otro, trata de descubrir su debilidad, la trágica e implacable presencia de sus limitaciones, de su desgaste y precariedad.

El fragmento se convierte así en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador. El fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar un abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte, en suma, al espectador o al lector en creador (Figura 14).



Figura 14. Espectadores con Cuerpo III. Libertad (1994-1997).

De este modo, Hamann se entrega a la creación de un lenguaje simbólico, referente propio y secreto de sus experiencias en torno al universo de autoexploración plástica. Esta artista utilizaba además el hermetismo de sus símbolos como un medio para poder desvelar públicamente, pero de manera indescifrable, episodios de su vida. Una vez más, la mujer libra su peculiar batalla contra las fronteras de lo público y lo privado. De esta manera, obsesiones y traumas quedan exorcizados sobre la materia. A menudo la artista funciona bajo el disfraz de un cuerpo desnudo insumiso, lo que le permite encuadrar sus fantasías en un ámbito extravagante que la protege y también la libera.

Johanna Hamann, a través de su arte, introduce el discurso feminista como un parteaguas en las representaciones del cuerpo femenino. Siguiendo la perspectiva de Lynda Nead (2013), el arte feminista se posiciona como deconstructivo, cuestionando las normas estéticas existentes y expandiendo las posibilidades de esos códigos. En este contexto, la obra de Hamann busca transformar la representación de la identidad femenina, alejándola de la pasividad y otorgándole voz y autonomía.

El arte feminista de Hamann se propone generar discursos propios desde la experiencia de la mujer, desvinculándose de las perspectivas culturales patriarcales predominantes. La obra se convierte así en un medio de expresión que trasciende las narrativas convencionales y desafía los estereotipos establecidos. Una contribución esencial radica en la reconsideración de la categoría de “cuerpo”, ampliando su significado para incluir diversas representaciones que han sido ignoradas o marginadas. Desde esta perspectiva,

el feminismo aboga por la visibilidad de aquellos cuerpos que no cumplen con los estándares tradicionales de feminidad, fomentando la reflexión sobre la diversidad y la inclusión en tiempos y espacios específicos.

Ello origina y evidencia la presencia insistente del cuerpo en todos los momentos de la vida, así como de la fuerte impronta simbólica que tiene su presencia en su obra, no solo como objeto natural sino como campo de transformación e invención, de representación y de las más diferentes pulsiones. Se crea, así, el cuerpo como un producto sociocultural del que se desprende ante visiones e imágenes que el sujeto tendrá, dependiendo de su propia situación.

El tratamiento estético del cuerpo femenino en la escultura es un tema desarrollado por varios artistas desde las décadas de los ochenta y noventa hasta la actualidad. Es particularmente interesante observar cómo esta línea de trabajo se ha gestado en este periodo, centrándonos en dos artistas destacadas: Alina Canziani (Lima, 1960), integrante de la generación de escultoras influenciadas por Anna Maccagno al igual que Johanna Hamann, y María Abaddón, quien exploró este enfoque años después. Ambas artistas contribuyen a la construcción de una genealogía de creadoras que abordan el cuerpo femenino de manera insumisa y contrahegemónica en el arte, compartiendo la visión iniciada por Hamann.

Alina Canziani, a través de su obra, se sitúa entre los planteamientos escultóricos más audaces de la plástica peruana. Su proceso creativo explora la relación entre el ser humano y la naturaleza, así como con cuerpos ajenos, en un equilibrio entre lo lúdico y lo erótico. Distinguiéndose de la tradición escultórica tradicional, Canziani se destaca por su vocación en la reproducción del ser humano, presentando cuerpos en actividades cotidianas con una carga erótica que desafía las convenciones y se aparta de la idealización.

Por otro lado, María Abaddón se sumerge en la creación de esculturas que plantean acertijos morales. Sus estructuras masivas de tejidos envuelven al espectador con formas de vísceras y cuerpos desmembrados, generando reflexiones sobre la fragilidad humana y, al mismo tiempo, explorando la fascinación con la catástrofe final. Abaddón utiliza casi exclusivamente

materiales textiles para desafiar las tradiciones y provocar una reconsideración de las normas estéticas.

Canziani y Abaddón se suman a la tradición de escultoras que, al igual que Hamann, han contribuido a la construcción de un discurso artístico que desafía las representaciones convencionales del cuerpo femenino y propone una visión más compleja y emancipadora en el ámbito del arte. Este movimiento de redefinición del cuerpo femenino en la escultura se enraíza especialmente a partir de la década del setenta, donde diversas artistas latinoamericanas, influenciadas por corrientes feministas, empezaron a cuestionar y subvertir las normas establecidas en la representación artística, abriendo camino a expresiones más diversas y críticas. Al sumergirse en exploraciones lúdicas y eróticas, Canziani y Abaddón continúan esta línea de trabajo, ofreciendo perspectivas que trascienden los estereotipos convencionales del arte y la feminidad.

A partir de los años setenta, surgió en América Latina, bajo la clara influencia del feminismo, la conformación de una autoconciencia de varias escultoras que, tanto individual como colectivamente, conformaron un fenómeno sociohistórico, artístico y político (Giunta 2019). Este movimiento feminista en el ámbito del arte dio lugar a la emergencia de voces poderosas que desafiaron las narrativas predominantes y abogaron por una representación más auténtica de las mujeres. Entre estas escultoras se destacan figuras como Marta Minujín, quien con su obra y *performance* desafió las normas establecidas, y Nicola Costantino, que abordó temas de feminidad desde una perspectiva provocadora y disruptiva. Además, activistas feministas como Marta Dillon y Rita Segato han desempeñado un papel crucial en la lucha por los derechos de las mujeres y han contribuido a visibilizar las problemáticas de género en la región. Estas mujeres, junto con otras artistas y activistas, han dejado una marca indeleble en la reconfiguración del arte y la identidad femenina en América Latina, utilizando sus creaciones y su activismo como herramientas de resistencia y concientización.

El discurso visual irreverente y subversivo del arte feminista, desde esos años hasta hoy, expone temas como el erotismo femenino, interpelando a la sociedad a través del derecho al placer y al autoplacer. Derecho que reivindica, a su vez, una sexualidad sin obligatoriedad a la reproducción y/o a la heteronormatividad.

El derecho al aborto, el rechazo a todas las formas de violencia hacia las mujeres, la alienación del trabajo doméstico, la crítica a la representación de las mujeres por los medios de comunicación masiva, son otras de las reivindicaciones. Además, el discurso feminista devela cómo se ha perfilado nuestra mentalidad y cuerpo, especialmente, según la mirada colonizadora y castradora de las religiones, entre otros temas que dominan la vida de las mujeres.

El feminismo fue y sigue siendo una corriente de pensamiento y acción contracultural, porque disiente de los valores que impone la cultura patriarcal. Desde el arte, el feminismo reivindica el derecho a autorrepresentarse, subvirtiendo esos valores que se han asignado según el género. En rigor, la crítica feminista del arte centra sus análisis en la visibilización de la historia de las artistas, el conocimiento de las relaciones de poder y de producción y las diversas construcciones culturales sobre las mujeres. Por todo, tanto la historia feminista del arte como la crítica del arte feminista se comprometen con una política del conocimiento.

El carácter del impacto visual del arte feminista latinoamericano es de ruptura, porque transgrede el canon visual donde el orden, la simetría y lo políticamente correcto abrazan el clásico concepto de belleza. Sin duda, el arte feminista siempre rompe con esto, ya que visibiliza desde lo excéntrico y, por ello, desde otro lugar que desborda las representaciones conocidas y reconocidas. La estridencia, en este caso, es el detonante de este arte al utilizar la fealdad, lo grotesco, la sangre, lo popular, el ritual, la ironía, el sarcasmo, la parodia y la protesta como estrategias de resistencia y subversión feminista.

Tanto Alina Canziani como María Abaddón son claros ejemplos de esta generación de artistas comprometidas con el feminismo por medio de piezas y ensamblajes llamativos que recuerdan al tratamiento escultórico en Johanna Hamann. Estas escultoras latinoamericanas han continuado la tradición de desafiar las representaciones convencionales del cuerpo femenino y han contribuido a la construcción de un discurso artístico que busca una visión más compleja y emancipadora en el ámbito del arte.

Alina Canziani es una figura de excepción entre los escultores destacados de su generación. A la vez, la más adelantada y la más oculta en el paisaje. Su importancia como artista no se mide en términos de número de individuales en los años transcurridos desde su primera aparición en un panorama de las artes visuales como el nuestro. La madurez en la comprensión del trabajo escultórico, en su caso, se hizo patente desde su participación inicial, a mediados de la década de los ochenta, en la renovación y diversificación del lenguaje de la escultura local.

Su obra apunta al cumplimiento del anhelo de que la escultura sea entendida a partir de experiencias vitales. En ella, se entrelazan concepto y materialidad, directa y sintéticamente, como en ningún otro proceso artístico en la escultura peruana reciente. Su elección de materiales y los tratamientos que les da, evidentemente llamados a causar extrañeza, apuntan a desencadenar una diversidad de experiencias de orden táctil en el observador, que, asociada a una abstracción de situaciones en la esfera de la percepción, lo introduce en un mundo en el que lo contingente parece haber quedado detenido y puede ser aprehendido. “De cierta manera es que abordo a la mujer a través de mí misma. Entonces, digamos, de mis propias vivencias y yo soy mujer, entonces, vuelco eso a mi trabajo, de cierta manera lo que es uno son los demás. Y lo que son los demás también es uno [...] La mujer es la continuación de la vida” (Canziani 2015).



Figura 15. Brazos abiertos (1989) de Alina Canziani.

Una pieza que ejemplifica el trabajo de Canziani es *Brazos abiertos* (Figura 15), obra que desafía las convenciones escultóricas al presentar un cuerpo femenino desnudo representado por una estructura de látex que evoca un grupo de extremidades inferiores sosteniendo los brazos en posición ascendente, como si fueran alas desplegándose. La ausencia de cabeza en la escultura agrega un elemento intrigante, ya que parece sugerir la búsqueda de elevación sin depender de la identidad o dirección de la cabeza.

Desde un análisis formal, la elección del látex como material es significativa. Este material flexible y moldeable permite a Canziani explorar la dualidad entre lo rígido y lo maleable, creando una tensión visual entre las extremidades inferiores y superiores. La representación de extremidades inferiores actuando como soporte y las extremidades superiores apuntando hacia arriba sugiere un movimiento ascendente, un impulso hacia la libertad y la elevación.

La falta de cabeza puede interpretarse como una ruptura con las convenciones tradicionales de la escultura que a menudo se centran en la representación detallada de la figura humana. En este caso, la obra se libera de la necesidad de una identidad definida, permitiendo al espectador proyectar sus propias interpretaciones y emociones en la obra. En suma, *Brazos abiertos* es una pieza escultórica provocativa que desafía las expectativas convencionales al utilizar el látex de manera innovadora y al jugar con la ausencia de cabeza para transmitir una sensación de elevación y libertad en un cuerpo femenino.

Las formas escultóricas están semánticamente activadas por presencias vivas, a veces, o por artificios emblemáticos de la vida. La tendencia lúdica es crucial en su trabajo y esto da un vigor especial al enlace de idea y materia en su proceso creativo. Este sentido del juego está aliado, sin embargo, a un análisis riguroso que, tras acumular evidencia, remite a experimentar lo cotidiano como un proceso de deslizamiento hacia lo insólito, lo que cambia la percepción que se tiene de él. Su proceso creativo abarca indagaciones entre la relación de la persona con la naturaleza, por un lado, y con cuerpos ajenos, por otro, oscilando entre lo lúdico y lo erótico.

Otra escultora que sigue una similar línea de trabajo posteriormente a Hamann es la artista María Abbadón, quien realiza perturbadoras esculturas en las que el

eje central son los cuerpos conformados por fragmentos o partes en sitios que no corresponden. Su obra alude a la descomposición social que se vive actualmente y lo expuestos que estamos diariamente a noticias terribles en las que la violencia impera.

Esta egresada de la Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes de Perú logra que sus piezas dejen a cualquiera pensando en la fragilidad del ser y lo vulnerables que somos ante la cotidianidad. A través de su propuesta escultórica, enfocada en el cuerpo humano y la anatomía, su obra trata de sus experiencias personales con la religión, la burocracia, la maternidad, el rito y la muerte.

La obra *Carne Viva* (2018) (Figura 16) de María Abbadón lo ejemplifica. La instalación se destaca como una manifestación artística impactante que explora la fragmentación del cuerpo femenino y la ritualización del luto. La pieza utiliza esculturas de tejidos para representar el cuerpo mutilado, fragmentado y reconstruido, centrándose específicamente en la experiencia femenina.

En primer lugar, la obra sumerge al espectador en la representación artística de la fragmentación del cuerpo femenino. Los tejidos, dispuestos en formas caóticas y desgarradas, sugieren una ruptura violenta. Sin embargo, la reconstrucción de estos fragmentos crea una narrativa de resistencia y renacimiento, desafiando la fragilidad específica del cuerpo femenino y las presiones sociales asociadas.

La exploración de la ritualidad asociada al luto femenino es otro aspecto destacado de la obra. La disposición de los tejidos evoca un espacio de duelo específicamente vinculado a las experiencias de las mujeres, donde cada fragmento cuenta una historia de pérdida, resistencia y reconstrucción en el contexto de la identidad de género.

La instalación se presenta como una experiencia inmersiva, donde el uso de la monumentalidad contribuye a la creación de un impacto visual imponente, acentuando la representación simbólica del cuerpo femenino en su vulnerabilidad y fuerza.

La elección de representar la “carne hecha pedazos” del cuerpo femenino se convierte en un símbolo poderoso que aborda la estupidez humana y la violencia persistente en la sociedad contemporánea, especialmente dirigida hacia las

mujeres. Abbadón critica la normalización de la violencia de género, desafiando la desensibilización del espectador hacia la brutalidad cotidiana que enfrentan las mujeres.

Finalmente, la paleta de colores pastel utilizada en medio de la representación de la violencia añade una capa adicional de complejidad. Este contraste entre la estética suave y los temas oscuros refuerza la intención de la artista de hacer que el espectador confronte y reflexione sobre la brutalidad normalizada dirigida específicamente al cuerpo femenino en la sociedad contemporánea.

En conjunto, *Carne Viva* se presenta como una obra visualmente impactante que va más allá de la mera representación estética, profundizando en la crítica social y la reflexión existencial a través de la fragmentación, la reconstrucción y la ritualidad del luto, con un enfoque específico en la experiencia del cuerpo femenino.

Como se observa, María Abaddón trabaja con lo espiritual de la carne. Si en lo apolíneo la construcción del individuo es fundamental, la obra de Abaddón es extremadamente dionisiaca. “El cuerpo para mí es una herramienta, es una finalidad; si bien es un gran tema, me parece más un tema que siempre te lleva a otras cosas, el cuerpo fragmentado porque hubo mutilación, ¿Por qué en fragmento?, la significancia del fragmento, ese tipo de cosas” (Abaddón 2015). Su trabajo está compuesto por masas de vísceras y cuerpos sin piel ni género, resultado de un bacanal en donde primó la disolución del individuo. Caminar entre sus obras transitables nos recuerda que la muerte nos iguala a todos, sin importar clase o género.



Figura 16. *Carne Viva* (2018) de María Abaddón.

En esta travesía a través del arte feminista en América Latina, la influencia de Johanna Hamann se revela como un faro que ilumina el camino hacia la transformación del arte y la identidad femenina. Su impacto va más allá de las políticas contemporáneas, sumergiéndose en la complejidad de las experiencias de las mujeres en contextos de conflicto interno, proponiendo una identidad femenina deconstruida que desafía las normas preestablecidas..

El arte feminista en América Latina, forjado bajo la influencia del feminismo desde la década del setenta, ha sido una herramienta de resistencia y subversión. Tanto Canziani como Abaddón, junto con otras figuras destacadas, contribuyen a la construcción de una genealogía de creadoras que abordan el cuerpo femenino de manera insumisa y contrahegemónica en el arte, compartiendo la visión iniciada por Hamann. Su obra desafía el discurso visual dominante, exponiendo la violencia hacia las mujeres en todos los aspectos de la vida, desde lo privado hasta lo público.

Estas artistas no solo crean arte; erigen una política de autorrepresentación que deconstruye las normas de género impuestas, desmantelando activa y subversivamente la ficción de una identidad forzosa. Este cambio cualitativo no solo se traduce en la creación de una cultura visual que expresa la alteridad de la subjetividad femenina en el arte, sino que también involucra una nueva forma de ver las imágenes. Vindican el derecho de las mujeres a producir sus propias imágenes, dotándolas de significados culturales inéditos. A través de la autorrepresentación, estas artistas construyen una narrativa visual que no solo refleja, sino que también transforma, empoderando a las mujeres y desafiando las estructuras establecidas en la sociedad latinoamericana.

3.2. Corporalidades en resistencia. Debates en torno a la otredad y la lucha en el tratamiento del cuerpo femenino

Históricamente, las intervenciones feministas en el arte han desafiado la hegemonía heteropatriarcal, cuestionando las representaciones de la mujer

como objeto inspirador y reclamando su lugar como sujetos activos de creación. Desde los años setenta, el feminismo ha sido un evento político y epistemológico que ha transformado la crítica artística y la teoría estética.

La producción artística de las mujeres en América Latina en las últimas décadas está marcada por tácticas y estrategias que desafían la hegemonía heteropatriarcal, especialmente en el ámbito visual. La ironía, el sarcasmo y la parodia se han convertido en herramientas críticas utilizadas por las artistas feministas como Mónica Mayer o Natalia Iguíñiz para cuestionar y subvertir las normas establecidas. Además, la asociatividad ha permitido que estas artistas encuentren estrategias para exponer y trabajar colectivamente, superando la invisibilidad que históricamente han enfrentado.

La necesidad de propiciar el diálogo reflexivo ha llevado a las artistas a desarrollar una pedagogía crítica feminista, reconociendo que la circulación de sus discursos y propuestas políticoestéticas depende de su participación activa en la construcción de significados. La protesta creativa feminista, manifestada en eventos masivos y marchas, se ha convertido en otra táctica de resistencia, a veces en colaboración con el movimiento feminista más amplio.

Estas artistas se posicionan como “artistas del disenso”, desafiando las normas preestablecidas y proponiendo nuevas formas de sensibilidad y participación comunitaria. El arte relacional, conceptualizado por Nicolás Bourriaud (2008), se convierte en una característica central de la producción artística feminista, destacando la importancia de las relaciones humanas como formas artísticas plenas.

La eficacia del arte feminista se encuentra en su capacidad para reconfigurar los marcos sensibles de la política, yendo más allá de la transmisión de mensajes para convertirse en una disposición de cuerpos, en la creación de espacios y tiempos singulares que definen nuevas formas de estar juntos o separados. Jacques Rancière (2019) destaca que el disenso, en el arte político, está en el centro de la política, reconfigurando la definición de objetos comunes, sujetos y relaciones que constituyen una comunidad política.

En contraste con la tradicional validación moral o ética de la representación, la eficacia del arte feminista radica en el propio dispositivo artístico. La fisura en

este dispositivo revela que transmitir mensajes no es su función principal; más bien, se trata de la disposición de cuerpos, la creación de relaciones y la resistencia a través de la estética/ética del cuerpo performático.

El arte feminista también se conecta con la relación entre prácticas estéticas y políticas, según la perspectiva de Rancière (2019) y García Canclini (2010). La estética se convierte en un régimen de identificación y pensamiento que influye en las prácticas políticas, y la producción artística se entiende como una forma de experimentar y sentir el mundo.

En este contexto, las artistas, y particularmente las escultoras, han asumido un papel crucial en la redefinición de las representaciones femeninas a través de sus obras. La deconstrucción del cuerpo femenino como mero objeto de deseo ha permitido el surgimiento de nuevas formas de expresión que desafían las limitaciones impuestas por las normas históricas. Estas artistas no solo rompen con las restricciones de lo considerado “correcto” o “excéntrico”, sino que también desmantelan las significaciones históricas que han perpetuado jerarquías de poder basadas en normas coloniales, de clase y de sexualidad.

En el ámbito del arte contemporáneo, el cuerpo femenino se convierte en un terreno de reflexión y resistencia. Los debates sobre la otredad y la lucha adquieren un papel central, desafiando las convenciones arraigadas en la representación del cuerpo de la mujer. Estas discusiones buscan cuestionar no solo las normas tradicionales de belleza impuestas por el patriarcado, sino también adentrarse en las complejidades de la identidad de género.

El concepto de otredad, dentro de este contexto artístico y feminista, implica la construcción consciente de “otros” dentro de la sociedad, particularmente en la representación histórica del cuerpo femenino en relación con los estándares masculinos. Las artistas buscan desafiar y subvertir estas representaciones, y también afirmar nuevas identidades y narrativas que trascienden las limitaciones impuestas por las estructuras de poder existentes.

El escenario artístico contemporáneo se convierte en un espacio de resistencia y reconfiguración, donde las artistas, y me refiero en especial a las escultoras, desempeñan un papel fundamental en la deconstrucción y reconstrucción de las representaciones femeninas. Así, contribuyen a la transformación de los

patrones de feminidad y desafían las imposiciones patriarcales sobre el cuerpo de la mujer.

Las artistas con temáticas feministas, entre las cuales destaca la figura prominente de Johanna Hamann, han abordado de manera proactiva estos debates, dando vida a obras que desafían las representaciones convencionales y buscan nuevas formas de autorrepresentación. La lucha y resistencia en el tratamiento escultórico del cuerpo femenino se traducen en una respuesta activa contra las narrativas opresivas y las estructuras de poder que han relegado a las mujeres a roles predefinidos. A través de la escultura, estas artistas exploran la resistencia y la lucha contra las normas de género impuestas, utilizando el cuerpo como un sitio de afirmación y liberación.

La desconstrucción de estereotipos emerge como un componente esencial en el enfoque feminista de la escultura contemporánea. Las artistas se dedican a desafiar las representaciones idealizadas y problemáticas del cuerpo femenino, al mismo tiempo que exploran nuevas formas de expresión artística que reflejen la diversidad y complejidad de las experiencias femeninas. La autorrepresentación y la agencia son fundamentales en este proceso, otorgando a las mujeres el poder de controlar la narrativa y desafiar las percepciones tradicionales dominadas por la mirada masculina.

En última instancia, las escultoras contemporáneas, como Johanna Hamann, Alina Canziani, Maria Abbadón, entre otras, contribuyen a la genealogía feminista al continuar el trabajo iniciado por artistas anteriores y alentar a las generaciones futuras a desafiar y redefinir las narrativas de género a través del arte. Estos debates reflejan la evolución del arte feminista, destacando la importancia de la representación, la resistencia y la autorrepresentación en la creación artística contemporánea.

En un contexto más específico, las rupturas provocadas desde el cuerpo encuentran una expresión notable en el arte de Johanna Hamann. Popelka (2010) sostiene que el arte hecho por mujeres articula su derecho a representar sus propios cuerpos e identidades sexuales. Hamann, en el contexto peruano, al partir del cuerpo para llegar a la síntesis de seres imaginarios, con un talento extraordinario, ha llevado esta articulación a un nivel sin precedentes. Este poder

escaso y privilegiado se manifiesta desde sus primeras obras, donde Hamann desmembró el cuerpo femenino, explorando cada complejidad de la humanidad y feminidad.

Basando su obra en la relación cuerpo-violencia, Hamann aborda las diversas formas de violencia contra las mujeres enmarcadas en la sociedad patriarcal. Su arte busca cambiar la percepción en torno a la violencia del cuerpo femenino, desviándose de la fragilidad y vulnerabilidad para destacar su lado fuerte y grotesco, criticando la visión de feminidad impuesta y proponiendo una reconfiguración de esta imagen idealizada.

Similar al “cuerpo utópico” de Foucault, la obra de Hamann ofrece un análisis que contrasta la presencia implacable y familiar del cuerpo propio con el cuerpo transformado, construido a la imagen del deseo de la artista. La referencia a herramientas para jugar con la utopía en el propio cuerpo añade un componente fascinante, sugiriendo que mediante nuestras fantasías podemos construir un cuerpo más acorde a nuestros deseos, desafiando las expectativas sociales.

La especificidad de su arte se interpreta como un mecanismo de denuncia que procesa los datos de la realidad para darles nuevas perspectivas y ordenamientos, buscando mejorar el marco social del desarrollo humano. La obra de Hamann no solo aborda la violencia política, sino que también refleja la resistencia vivida desde el cuerpo de la mujer peruana en ese contexto. Los referentes icónicos utilizados para construir los cuerpos contribuyen a un tratamiento único de la presencia y la ausencia, generando una dinámica de resistencia y superación de dificultades.

Johanna Hamann, dentro de la generación de escultoras peruanas de los años ochenta, junto a figuras como Sonia Prager, Susana Roselló, Margarita Checa y Marta Cisneros, ha dejado una huella profunda en la historia del arte peruano. Su exploración intensa de la humanidad, enfrentada al tiempo, al espacio y al dolor, la ha llevado a reducir la experiencia a través del cuerpo, persistiendo en el vuelo de su ímpetu vital. Su obra se convierte en un medio de reflexión y creación metafórica que va más allá del contexto temporal, destacando la conciencia que la mujer tiene de sí misma y expresándola a través de su visión única del cuerpo. En conjunto, el arte de las décadas de los ochenta y los noventa

de Johanna Hamann propone una reencarnación y reconciliación con la materialidad de nuestro ser, instándonos a sentir nuestro cuerpo en el mundo y recordar que somos nuestros cuerpos, buscando despertar ante la pasividad social y moral del presente.

Ahora bien, Hamann extrapola, en su producción más tardía, su profundo análisis del cuerpo femenino hacia estructuras mucho más complejas, llevando al espectador a un viaje artístico que trasciende la mera representación anatómica. Su compromiso con lo orgánico y la corporeidad se manifiesta en un tacto que desciende más allá de la piel, explorando tejidos y recodos corporales en busca de la esencia misma de la vida, del alma.

La década del dos mil marca un hito significativo en la producción artística de Johanna Hamann, representando un quiebre claro en su enfoque creativo. En los primeros años de esta década, la artista da un giro notable al alejarse de la representación verista de cuerpos violentados o degradados, característica de etapas anteriores. En su lugar, Hamann se embarca en una exploración más analítica que fusiona elementos propios de las ciencias naturales con una síntesis formal cargada de evocación.

La expresión, antes figurativa y dramática, que transitaba desde la representación de cuerpos íntegros hasta el umbral de la desintegración material, como anticipado en su obra *Cuerpo blasonado*, abre paso a una escenificación distinta. Ahora, la atención se centra en el cuerpo como un sistema de relaciones complejas. Las obras adoptan formas que evocan las representaciones científicas de órganos encontradas en las enciclopedias del siglo XVIII.

Este cambio en la práctica artística de Hamann refleja una nueva perspectiva, donde el cuerpo ya no se presenta de manera fragmentaria o violenta, sino como un entramado de conexiones intrincadas. La aproximación analítica de la artista se manifiesta en la adopción de formas que recuerdan a ilustraciones científicas, sugiriendo una preocupación por explorar la anatomía desde un enfoque más riguroso y detallado.

La carga evocativa persiste en estas nuevas creaciones, aunque ahora se canaliza a través de la síntesis formal y la representación más abstracta de las

complejas relaciones anatómicas. La obra de Hamann, en esta década, se convierte en una exploración detallada del cuerpo como un sistema, desafiando las convenciones estéticas previas y llevando su práctica artística hacia territorios más reflexivos y conceptualmente ricos.

Hamann revela su búsqueda por hacer visible lo de adentro, desafiando la dicotomía entre interior y exterior (2005). Su anhelo de reconocer la “sinergia” que es el cuerpo, como la manifestación misma de lo que somos, se convierte en la fuerza motriz detrás de su evolución artística.

Una de sus últimas exposiciones titulada *Cuerpo, frágil refugio* (2002-2003), marca precisamente un hito en su carrera. Partiendo del cuerpo como en propuestas anteriores, esta vez se sumerge en el estallido de su materialidad. En este contexto, Hamann plantea la percepción de estructuras complejas: sistemas, organismos, venas, arterias, vasos linfáticos, conductos raquídeos, nervios, órganos deshidratados, entes ingravidos. Son refugios vitales, pero frágiles.

Este giro significativo en la producción artística de Hamann, simbolizado por la pieza central *Estallido* (2000-2002) (Figura 17), evoca una ruptura notable con su enfoque anterior en obras como *Barrigas* (1978-1983) y refleja reminiscencias de sus esculturas de las décadas de los ochenta y noventa. La búsqueda de la desintegración y la explosión, representada por el “estallido”, parece establecer un puente conceptual entre sus exploraciones más tempranas y esta nueva fase analítica.



Figura 17. Estallido (2000-2002). Fierro recortado, 294 cm x 260 cm x 150 cm Foto: Gino L. Ataucusi Arenas.

El concepto de reventar, visualizado a través de las láminas planas de fierro con puntas afiladas y las estructuras huecas suspendidas, recuerda la intrincada exploración del cuerpo que caracterizó sus obras anteriores. Aunque la representación de los cuerpos violentados o degradados ha cedido espacio a una exploración más analítica y científica, el impulso por desentrañar las complejidades del cuerpo humano permanece constante.

En este sentido, la pieza no solo marca una evolución en la obra de Hamann, sino que también revela una continuidad conceptual, fusionando elementos de su pasado con las nuevas direcciones que su arte tomó en la década del dos mil. Esta conexión entre momentos distintos de su carrera añade capas de significado a su *corpus* artístico y permite a los espectadores apreciar la riqueza y la profundidad de la evolución artística de Johanna Hamann.

La materialidad del cuerpo, su peso y densidad, ceden paso al elemento mínimo que lo representa. Sistemas circulatorios y venas se dibujan en el espacio, donde la luz se convierte en un componente fundamental. Hamann incorpora el concepto de la fotografía de negativo-positivo, haciendo que estos refugios frágiles solo estén completos en compañía de su sombra.

Las esculturas, aparentemente despojadas de su forma autónoma, se transforman en despliegues de frágiles soportes vitales. Muestran fragmentos dispersos de sistemas orgánicos que, al ser reunidos en el espacio expositivo, componen finalmente al cuerpo. El cuerpo es representado como refugio de la vida, de lo efímero, de la inspiración, de ese instante de estar vivo. Hamann invita a entrar en este “espacio habitado” por cuerpos frágiles, recordándonos que nuestra existencia depende del cuerpo, pero que este frágil refugio no es eterno.

Lo notable en la obra de Hamann es su capacidad de trascender la representación del cuerpo femenino y explorar la esencia de la vida que se encuentra más allá de las limitaciones de género. Su arte, desde ese momento, no se adscribe únicamente a la narrativa femenina, sino que se aventura hacia una comprensión más amplia de la existencia humana. Al desentrañar las complejidades de la anatomía, Hamann abre una ventana hacia lo más recóndito del ser, ofreciendo una propuesta trascendental que va más allá de las categorías de género.

La obra de Hamann a partir de los dos mil no solo es una exploración del cuerpo femenino, sino una reflexión sobre la condición humana en su totalidad. Invita a contemplar la fragilidad y la fugacidad de la vida, independientemente del género. Su propuesta artística se convierte así en un medio para reconocer la conexión fundamental entre todos los seres humanos, compartiendo un espacio común de vulnerabilidad y resistencia. La anatomía, en sus manos hábiles, se convierte en una puerta de entrada hacia lo más profundo y trascendental del ser, más allá de las etiquetas predefinidas por la sociedad.

En adición, su producción artística tardía puede interpretarse como una forma de resistencia en diversos aspectos. En su carrera, Hamann ha demostrado una habilidad única para reinventarse y evolucionar en su enfoque artístico. Su cambio hacia una exploración más analítica y científica en la década del 2000, simbolizado por obras como *Estallido*, sugiere una resistencia a la complacencia creativa y una disposición a desafiar expectativas preexistentes.

Esta resistencia se manifiesta en la ruptura con convenciones previas. La transición desde la representación verista de cuerpos violentados hacia una exploración más abstracta indica una resistencia a mantenerse dentro de los límites de su propia obra anterior. Hamann desafía convenciones estilísticas y temáticas para abrir nuevos caminos de expresión.

La exploración analítica del cuerpo es otro aspecto significativo. La adopción de formas inspiradas en representaciones médicas y científicas sugiere una resistencia a la simplicidad. Hamann se sumerge en una exploración profunda de los sistemas y circuitos anatómicos, desafiando la superficialidad en la representación del cuerpo humano.

A pesar de la evolución en su enfoque, la continuidad conceptual con obras anteriores, como *Barrigas* (1978-1983), revela una resistencia a la desconexión total de su pasado. La búsqueda por la desintegración y la explosión puede interpretarse como un eco de temas persistentes en su obra.

El uso de materiales y formas innovadoras también destaca como una manifestación de resistencia. La elección de láminas planas de fierro con puntas afiladas y la creación de estructuras huecas representan una resistencia a las

formas convencionales de escultura. Hamann busca nuevas formas de expresión que desafíen las expectativas tradicionales.

Otro punto importante es que la conexión entre el dolor y el poder adquiere una nueva dimensión en esta etapa de su carrera. Si bien la violencia explícita puede haber cedido espacio a representaciones más abstractas, la exploración de estructuras complejas y sistemas biológicos sugiere una resistencia arraigada en la comprensión profunda del cuerpo humano. La vulnerabilidad se convierte en una fuerza cuando se examina a través de la lente de la complejidad y la interconexión de los sistemas corporales.

En resumen, en su producción tardía, Johanna Hamann continúa transformando el dolor en poder, pero lo hace a través de una exploración más matizada y conceptual de la anatomía y la fragilidad del cuerpo. La resistencia se manifiesta en nuevas formas, pero la esencia de su obra sigue siendo una afirmación de la vitalidad frente a la adversidad.

Su obra, desde este punto, puede considerarse también como un acto de resistencia artística, donde la artista se sumerge en territorios desconocidos, desafiando tanto su propia historia creativa como las expectativas convencionales en el mundo del arte. Su capacidad para resistir la complacencia y abrazar la evolución es una característica distintiva de su legado artístico.

En el cierre de este último capítulo, la influencia transformadora de Johanna Hamann en el arte feminista de América Latina resplandece como un faro que guía la metamorfosis del arte y la identidad femenina. Su impacto trasciende las corrientes políticas contemporáneas, sumergiéndose en las complejas experiencias de las mujeres en contextos de conflicto interno y proponiendo una identidad femenina deconstruida que desafía las normas preestablecidas. La huella duradera de la evolución artística de Hamann ha inspirado a generaciones posteriores, personificadas en artistas como Canziani y Abaddón, quienes perpetúan la tradición de desafiar las representaciones convencionales del cuerpo femenino.

El arte feminista en América Latina, forjado bajo la influencia del feminismo desde la década del setenta, se revela como un instrumento de resistencia y subversión. Diversas artistas destacadas contribuyen a la construcción de una

genealogía de creadoras que abordan el cuerpo femenino de manera insumisa y contrahegemónica, continuando la visión pionera de Hamann. Su obra desafía el discurso visual dominante, exponiendo la violencia hacia las mujeres en todos los ámbitos de la vida, desde lo privado hasta lo público.

Estas artistas no solo dan vida al arte; erigen una política de autorrepresentación que desmantela activa y subversivamente las normas de género impuestas, generando una nueva cultura visual que expresa la alteridad de la subjetividad femenina en el arte. Vindicando el derecho de las mujeres a producir sus propias imágenes, construyen una narrativa visual que transforma y empodera, desafiando las estructuras establecidas en la sociedad latinoamericana.

La producción tardía de Johanna Hamann representa un quiebre significativo en su enfoque creativo. A partir de la década del dos mil, la artista peruana se aparta de la representación verista de cuerpos violentados o degradados para explorar de manera más analítica y conceptual la anatomía y la estructura del cuerpo humano. Este cambio se manifiesta en una síntesis formal que fusiona elementos de las ciencias naturales con una carga evocativa profunda.

En esta fase, Hamann se sumerge en el cuerpo como un sistema de relaciones complejas, adoptando formas que recuerdan representaciones científicas del siglo XVIII. *Estallido* (2000-2002) se erige como una obra central que marca el inicio de todas las formas, presentando el cuerpo como un palimpsesto de sistemas y circuitos anatómicos. Bajo el nombre de “sistemas regulares”, Hamann explora la inspiración en representaciones médicas y científicas.

A pesar de este cambio hacia una exploración más analítica, la producción tardía de Hamann mantiene una conexión conceptual con sus obras anteriores. La búsqueda de la desintegración y la explosión establece un puente conceptual entre sus exploraciones tempranas y esta nueva fase analítica.

En resumen, la producción tardía de Johanna Hamann no solo representa una evolución en su enfoque creativo hacia una exploración más analítica, sino que también muestra una continuidad conceptual con sus obras anteriores. Su capacidad para abordar la otredad y la lucha en el tratamiento del cuerpo femenino se expande hacia una reflexión más trascendental sobre la anatomía y la fragilidad del ser humano en su totalidad. Esta fase tardía de su carrera se

convierte en un acto de resistencia artística, donde Hamann desafía las convenciones estilísticas y temáticas para abrir nuevos caminos de expresión en el arte contemporáneo. Así, la travesía a través del arte feminista en América Latina, guiada por la visión de Johanna Hamann, se cierra con una mirada hacia el futuro, donde la resistencia y la transformación continúan siendo fuerzas propulsoras en la creación artística de las mujeres en la región.



CONCLUSIONES

A modo de conclusión, la obra de Johanna Hamann se erige como un testimonio palpable de las complejidades de su tiempo y de su propia travesía personal. Su capacidad para fusionar concepto y materialidad de manera armoniosa la distingue como una figura destacada en el contexto artístico peruano, y la posiciona como una voz poderosa en el panorama del arte feminista en América Latina.

A lo largo de las décadas de los ochenta y noventa, periodos tumultuosos en la historia de Perú, Hamann logra tejer una narrativa visual que va más allá de la mera representación estética. Sus esculturas no son simplemente objetos artísticos; son testigos de la realidad que ella misma experimentó y observó a su alrededor. La corporeidad en su obra se convierte en un lienzo donde acontecen las vicisitudes de la vida, y la representación del cuerpo femenino se erige como un medio de explorar experiencias vitales y de desafiar las convenciones establecidas.

Es relevante destacar cómo Hamann, a pesar de no tener la intención directa de reflejar los eventos externos, se ve inextricablemente vinculada a la realidad de su tiempo. La violencia, la opresión y el caos que caracterizaron a la sociedad peruana de esa época se reflejan de manera subyacente en sus creaciones. La serie de figuras y seres desprovistos de carnalidad que emergen de su obra son respuestas viscerales a la caótica realidad que la rodea.

La conexión intrínseca entre la vida personal de Hamann y su impacto en la escena artística no puede subestimarse. Su enunciación artística, arraigada en lo autobiográfico, actúa como una denuncia constante, una búsqueda de superación y una transformación de la realidad. La formación artística de Hamann, respaldada por su exploración continua del tema del cuerpo, se manifiesta como un componente esencial en la construcción de su discurso artístico.

En resumen, este recorrido por la obra de Johanna Hamann sienta las bases para entender su contribución única al arte feminista en América Latina. Su capacidad para abordar la otredad y la lucha en el tratamiento del cuerpo femenino

evoluciona a lo largo de las décadas, desde las representaciones crudas y desafiantes de los ochenta y noventa hasta la exploración más analítica de su producción tardía. La transformación del dolor en poder, la resistencia ante la opresión y la redefinición de la identidad femenina son elementos intrínsecos en la obra de Hamann, dejando una huella en la historia del arte peruano y sirviendo como inspiración para las generaciones futuras de artistas mujeres en la región.



RECOMENDACIONES

El Museo de Arte de Lima (MALI) ha emprendido una encomiable tarea con su plataforma de arte peruano, una herramienta de catalogación digital que se suma a un proceso sistemático de digitalización destinado a preservar un patrimonio artístico que se encuentra en una situación vulnerable. Esta iniciativa no solo tiene el objetivo de poner en valor las obras, sino también de asegurar un acceso público a las fuentes documentales de artistas peruanas destacadas, entre las cuales se encuentran Elena Izcue, Cristina Gálvez y Teresa Burga. La catalogación digital, fundamentada en el estándar internacional ISAD (G), ofrece entradas detalladas para cada unidad documental, facilitando búsquedas y garantizando la preservación futura mediante la digitalización de alta calidad.

A pesar de los avances recientes que han permitido escanear aproximadamente 7403 documentos, es imperativo que el MALI continúe esta labor de recopilación y digitalización. Se insta especialmente a enfocarse en artistas representativas del acervo del museo, como Johanna Hamann. Este esfuerzo es esencial para ampliar el acceso a recursos de información primaria relacionados con las artes visuales en el Perú y para promover una mayor conciencia y revalorización de las contribuciones de las mujeres artistas en la sociedad y en el ámbito artístico.

La continuidad en la catalogación de los fondos documentales del museo, con un énfasis especial en las mujeres artistas, no solo ampliará la disponibilidad de estos valiosos recursos, sino que también enriquecerá la comprensión de la historia del arte peruano en las últimas décadas. Este esfuerzo va más allá de proporcionar un acceso más amplio a la información; también busca generar conciencia y reconocimiento del papel fundamental que las mujeres han desempeñado en el ámbito artístico peruano.

La preservación de la integridad de los documentos originales debe ser una prioridad, y la calidad de la digitalización debe ser lo suficientemente alta como para minimizar la manipulación de los materiales originales. Este enfoque no solo protegerá el patrimonio cultural y artístico de Johanna Hamann y otras artistas representadas en los archivos, sino que también permitirá un mayor estudio e investigación.

Asimismo, se sugiere que el MALI promueva la colaboración con investigadores y curadores jóvenes interesados en arte peruano hecho por mujeres para enriquecer aún más el contenido de la plataforma digital. La sinergia resultante puede proporcionar nuevas perspectivas y contribuir al conocimiento general sobre el arte y las artistas peruanas. Además, se insta a implementar iniciativas educativas y de difusión que resalten la importancia de estos archivos, como programas educativos, charlas y exposiciones virtuales, para llegar a una audiencia más amplia y fomentar la apreciación del arte peruano.

En relación con el archivo de Johanna Hamann, que incluye fotografías, cuadernos, textos, dibujos, entre otros, se destaca que esta valiosa información está actualmente en manos de su hijo Ricardo Wiese Hamann y de amigos como Fietta Jarque. Importante mencionar que Sharon Lerner, actual directora del museo, ya ha digitalizado estos archivos para la elaboración de *Antológica (1977-2015)*. En ese sentido, se recomienda ponerse en contacto con los propietarios de los archivos originales para expresar su interés en la donación de estos para el museo. El MALI evaluará los documentos para determinar su valor histórico y cultural. Si el museo decide aceptar los archivos, se firmará un acuerdo entre el propietario de los archivos y el museo. El acuerdo establecerá los términos de la donación, incluyendo la propiedad de los archivos, los derechos de uso y los términos de conservación. Finalmente, el museo digitalizará los documentos que serán añadidos al archivo digital del MALI y que serán accesibles al público mediante su sitio web.

En el caso específico de los archivos de Johanna Hamann, el proceso podría ser más complejo, ya que se trata de un conjunto de archivos de gran importancia histórica y cultural. El MALI podría requerir una evaluación más exhaustiva de los archivos, así como una mayor colaboración con el propietario para garantizar que la digitalización se realice de manera adecuada.

Estas recomendaciones buscan fortalecer la preservación, accesibilidad y aprecio de los archivos de Johanna Hamann y otras artistas en la plataforma digital del MALI, contribuyendo al enriquecimiento del panorama artístico y cultural del Perú.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

CARRILLO, Gabriela

2022 “Entrevista a Norka Uribe”. 4 de abril.

“Entrevista a Marta Cisneros”. 6 de abril.

2021 “Entrevista a Fietta Jarque”. 23 de junio.

Fuentes secundarias

ABADDÓN, María

2015 “María Abaddón”. En *Escultura peruana hecha por mujeres. 1990-2010. Representaciones sociales sobre clase, raza y sexualidad*. Consulta: 11 de diciembre del 2023. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/escultura/maria-abaddon/>

BOURRIAUD, Nicolas

2008 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CANZIANI, Alina

2015 “Alina Canziani”. En *Escultura peruana hecha por mujeres. 1990-2010. Representaciones sociales sobre clase, raza y sexualidad*. Consulta: 11 de diciembre del 2023. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/escultura/alina-canziani/>

CASTRILLÓN, Alfonso y Max HERNÁNDEZ

2004 *La generación del ochenta. Los años de la violencia*. Lima: ICPNA / Banco Sudamericano.

CENTRO DE LA MUJER PERUANA FLORA TRISTÁN

2004 *25 años de Feminismo en el Perú. Historia, confluencias y perspectivas*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

CISNEROS, Marta, HAMANN, Johanna y Miguel MORA

2003 *Homenaje a Anna Maccagno. I Simposio sobre escultura peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

CORTÉS, Miguel

1996 *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Madrid: Universidad Complutense.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe final*. Lima: CVR.

DAM, Paulo, Augusto DEL VALLE y Jorge VILLACORTA

2007 *Post-ilusiones: Nuevas visiones. Arte crítico en Lima 1980-2006*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

1994 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DE FERRARI, Silvio

1997 *Cuerpo blasonado*. Lima.

FAJARDO, Cecilia y Andrea GIUNTA

2017 *Radical Women: Latin American Art. 1960-1985*. Munich: Prestel.

FLORES GALINDO, Alberto

1987 "Generación del 68: ilusión y realidad". *Márgenes. Encuentro y Debate*.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/166356>

FONTANILLE, Jacques

2008 *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial.

FREUD, Sigmund

2016 *Lo siniestro*. California: Createspace Independent Publishing Platform.

FOUCAULT, Michel

2008 "Topologías". *Fractal*, número 48, año 12, volumen 12.

GARCÍA, Néstor

2010 *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Uruguay: Katz Editores.

GONZÁLEZ, José

2020 *Walter Benjamin: de la diosa Niké al Ángel de la historia. Ensayos de iconografía política*. Madrid: Machado Libros.

GIUNTA, Andrea

2019 *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

HAMANN, Johanna

2017 *Expansión del cuerpo*. [catálogo].

2016 *Johanna Hamann. Antológica (1977-2015)*. Lima: ICPNA.

2005 *El cuerpo, un familiar desconocido*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Humanidades. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Escuela de Graduados.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/4814>

HERNÁNDEZ, Max y Jorge VILLACORTA

2002 *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

JAIME, Martín e Ivonne LIMA

2018 "El cuerpo femenino en la obra de Izcue y Codesido: Aproximaciones a la plástica peruana de mediados del siglo XX". *Revista Uj*, año 3, número 4, pp. 34-49.

JARQUE, Fietta

2016 "La materia invisible". En *Johanna Hamann. Antológica (1977-2015)*. Lima: ICPNA.

1983 “Johanna Hamann: El perfil de lo intacto”. *Hueso Húmero*, número 18, pp.163-167.

JOSELIT, David

2000 “Notes on Surface : Toward a Genealogy of Flatness”. *Art History*, volumen 21, número 1, pp. 19-34.

LA TORRE, A.

2006 “Escuela de Artes Plásticas. El antiacademismo de la Católica”. En *Textos Arte*, pp. 45-48.

LERNER, Sharon

2016 “El cuerpo, un familiar desconocido”. En *Johanna Hamann. Antológica (1977-2015)*. Lima: ICPNA, pp. 19-25.

LÓPEZ, Miguel y otros

2013 *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

MBEMBE, Achille

2011 *Necropolítica sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Editorial Malusina.

MUJICA, Marisa

2011 *Perú: Escultura de ayer y de hoy. Desde sus inicios hasta nuestros días*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

MUNIVE, Manuel

2017 “Una espera en tres actos. Vientres grávidos (y gravitantes) en la plástica de los ochenta”. *ILLAPA. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, número 14, pp. 60-71. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i14.1880>

NEAD, Lynda

2013 *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. España: TECNOS.

PLANAS, Enrique

2021 “Hay algo incomedible en la garganta’: las peruanas que cambiaron las artes visuales en los años 90”. *El comercio*, 6 de julio. <https://elcomercio.pe/luces/arte/hay-algo-incomedible-en-la-garganta-la-historia-de-como-las-mujeres-cambiaron-en-los-anos-90-las-artes-visuales-en-el-peru-noticia/>

POLLOCK, Griselda

2017 *Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al feminismo?* Paris: Espaces de l’art.

POPELKA, Roxana

2010 “Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: Un enfoque desde la sociología del género”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, número 15, pp. 187-196.

RANCIÈRE, Jacques

2019 *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica.

SCHELLING, Friedrich

2012 *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.

SEGATO, Rita

2014 *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla: Pez en el árbol.

SOLOGUREN, Javier

1978 “La obra múltiple de Winternitz”. *El Comercio*, 26 de julio, p. 12.

VILLACORTA, Jorge

2016 “Buscando ese nudo sutil que tal vez sea el vacío. Una conversación entre Hamann y Villacorta”. En *Johanna Hamann. Antológica (1977-2015)*. Lima: ICPNA, pp. 155-185.

1997 *Johanna Hamann. Esculturas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

WINTERNITZ, Adolfo

1994 "Inauguración de la Academia de Arte Católico. Discurso de Adolfo Winternitz". *Textos-Arte*, número 2, pp. 5-9.



PROYECTO CURATORIAL

TÍTULO

Cuerpo, guerra y género: Un acto de resistencia en la obra de Johanna Hamann

ASPECTOS GENERALES

Se propone realizar una exposición de carácter estético-didáctico basada en la obra escultórica de la artista peruana Johanna Hamann (Lima, 1954 – 2017), específicamente su producción desarrollada durante las décadas de los ochenta y los noventa. La propuesta curatorial permitirá comprender las esculturas de Hamann a partir de la construcción de un cuerpo político femenino, operación que se concibe como una urgencia con proyección histórica y como una cuestión de resistencia a la vida como a la muerte.

La exposición pone en tensión obras de carácter expresionista producidas en estos periodos —en las que la representación del cuerpo desgarrado o degradado estaba asociada con una violencia experimentada a nivel subjetivo y social— con obras que denuncian abiertamente formas de agresión normalizada con fuertes raíces patriarcales en un contexto en donde la igualdad dista mucho de ser una realidad palpable por la mayoría.

Aunque realizadas en años y contextos disímiles, las obras de Johanna Hamann seleccionadas para la exhibición pueden ser entendidas como contundentes respuestas a la cultura visual sexista que predomina en las sociedades latinoamericanas. Ya sea en clave paródica, en tono introspectivo o de modo más bien confrontacional, el conjunto de obras reunidas en esta sección pone en crisis y complejiza la noción tradicional de la mujer, haciendo un reclamo por autonomía y autodeterminación sobre sus cuerpos, deseos y vidas.

COLECCIÓN DE PIEZAS PARA LA MUESTRA

Esculturas (1980-2000)

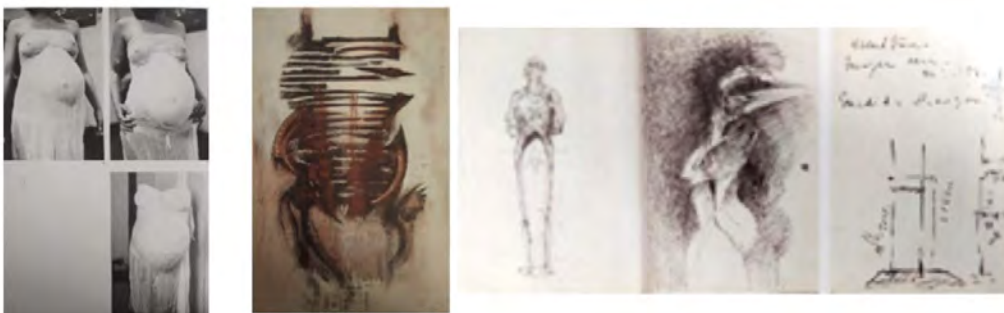


Barrigas (1978-1983), Esqueleto (1985), Mujer de madera (1990-1991), Mujer de papel (1994).



*Cuerpo I. Opresión (1995-1996), Cuerpo II. Ejecución (1995-1997), Cuerpo III. Libertad (1994-1997),
Cuerpo IV. Transición (1997).*

Material de archivo



Moldes de barrigas. Pruebas para Barrigas (1978), Sin Título (1984), Dibujos de proceso Cuerpo I Opresión.



Modelando Cuerpo I Opresión, Sin título, Dibujos de cuaderno I: Cuerpo III. Libertad, etc.

Material audiovisual



Cuerpo blasonado, Vivir en el límite y Esculturas y dibujos.

JUSTIFICACIÓN

La presente exposición tiene como propósito conectar al visitante con la producción escultórica de Hamann, así como con la propuesta artística que propone en torno al cuerpo, feminidad y subjetividad de la mujer, dentro de un ambiente donde pueda experimentar con los diferentes objetos de la colección y apropiarlos en su vida actual. El tono de la exposición será, sobre todo, confrontacional, de manera que invite al visitante a acercarse y repensar cada uno de los objetos e imágenes, así como a plantearse relecturas y preocupaciones en torno a la obra de Johanna Hamann. De esta manera, se busca comunicar los modelos visuales de la corporalidad y subjetividad femenina desarrollados por la escultora, a su vez que se invita al público a mirar el acto de resistencia entre la vida y muerte que estas plantean.

OBJETIVOS

- Evidenciar la condición y valor significativo del cuerpo femenino en la obra escultórica de Johanna Hamann (1980-2000).
- Generar interés sobre la producción de la artista dando a conocer al visitante una selección de sus piezas en medio de un escenario de crítica y cuestionamiento de la corporalidad/subjetividad femenina.
- Enseñar al visitante, a través del recurso de múltiples soportes, material de archivo y audiovisuales, sobre el proceso de investigación y producción de cada pieza, así como la percepción de la época.

PÚBLICO OBJETIVO

- Comunidad académica de docentes, estudiantes y egresados de la especialidad de escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.
- Historiadores, curadores y críticos de arte que muestran interés por la producción de la artista y la exploración del cuerpo dentro de la plástica durante las décadas de los ochenta y los noventa en el desarrollo cultural nacional.

POLÍTICA Y CONTEXTO

La exposición se inscribe en un espacio del Museo de Arte de Lima (MALI) que ofrece al público la oportunidad de conocer la producción artística peruana desde perspectivas cada vez más amplias y variadas.

El MALI promueve nuevas lecturas de la historia del arte en el Perú, a través de la investigación académica y de su proyección en exhibiciones, publicaciones, así como programas públicos y educativos. Estos esfuerzos contribuyen a su principal objetivo: la preservación de la memoria local y la ampliación del acceso a las artes y su disfrute, contribuyendo a la reflexión sobre una historia común, a la formación de mejores ciudadanos y de una esfera pública sensible.

CONVOCATORIA Y PRESENTACIÓN DE PROYECTOS

Según lo conversado con Sairah Espinoza, curadora asociada y responsable de los programas públicos del museo, el MALI no tiene una convocatoria pública de proyectos expositivos. La mayoría de estos se trabajan en base a las propuestas del equipo de curadores de planta institucionales y la propia colección ya existente del museo. Sin embargo, la institución está abierta a trabajar con curadores independientes que presenten proyectos que vayan de acuerdo con la línea de investigación y trabajo del museo. Esto, siempre y cuando, el curador presente una propuesta cuyo tema vaya alineado a la colección del museo y que presente un giro interesante con piezas de esta. Siguiendo ello, la propuesta ha de ser aprobada primero por el equipo de curadores del museo y la dirección del MALI, para luego pasar a última instancia con el consejo directivo que decide si esta se llevará a cabo o no.

Para que el proyecto sea aprobado, uno de los requisitos es que se presente un plan de financiamiento ya que el MALI se encarga de brindar la infraestructura, fondos operativos, museografía, taller y registro de las piezas, temas de préstamo y seguros. No obstante, si el proyecto es bastante ambicioso, el museo apoya en buscar financiamiento o brindar la documentación necesaria para ello.

Otro requisito importante de selección es contar con una planeación de preproducción de 2 a 3 años que incluya una rigurosa investigación y selección de piezas, sean éstas parte de la colección actual, donaciones o préstamos. Actualmente, el MALI cuenta con una agenda de exposiciones ya lista hasta el 2025.

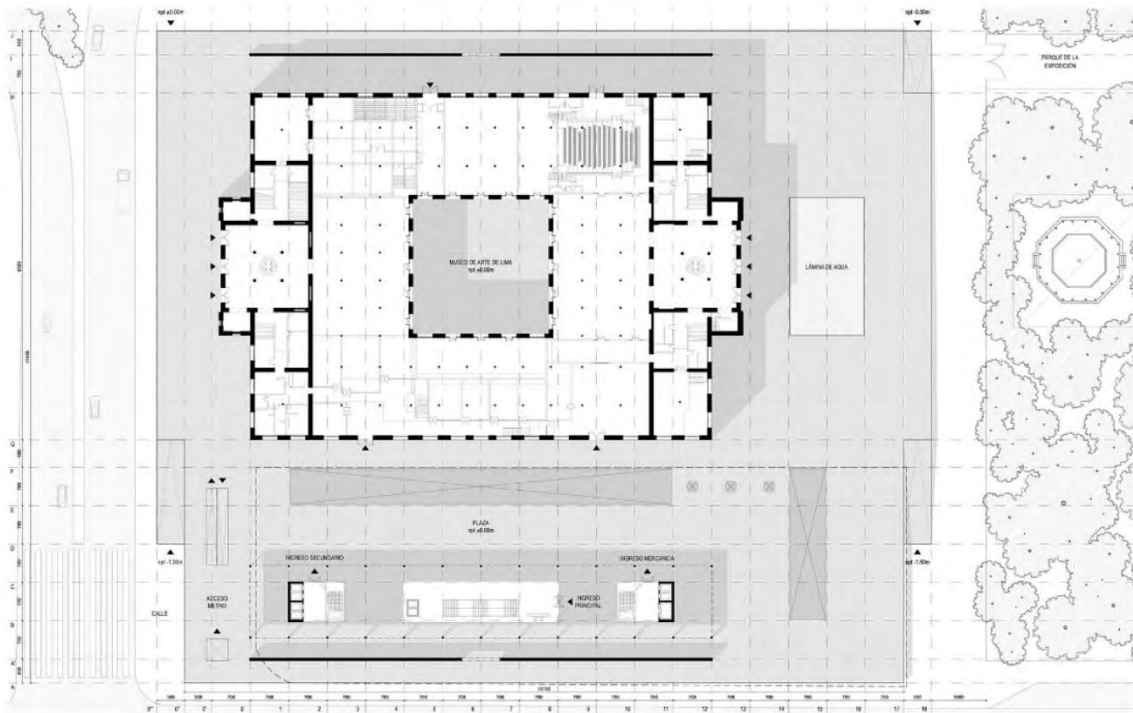
PERIODO DE DURACIÓN

La exposición tendrá una duración de seis semanas, acorde a la programación de exposiciones temporales del MALI del 2026.

LOCALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

El espacio expositivo sugerido es la Sala Temporal I del Museo de Arte de Lima (MALI), ubicada en el primer nivel de dicha institución.

La Sala Temporal I es una edificación dependiente conectada al patio central del museo, además de las otras salas temporales. Cuenta con 595 m² aproximadamente, y es una planta rectangular (18 m x 35 m).





Planos del Museo de Arte de Lima.

PROPUESTA MUSEOGRÁFICA

DETALLES DEL RECORRIDO

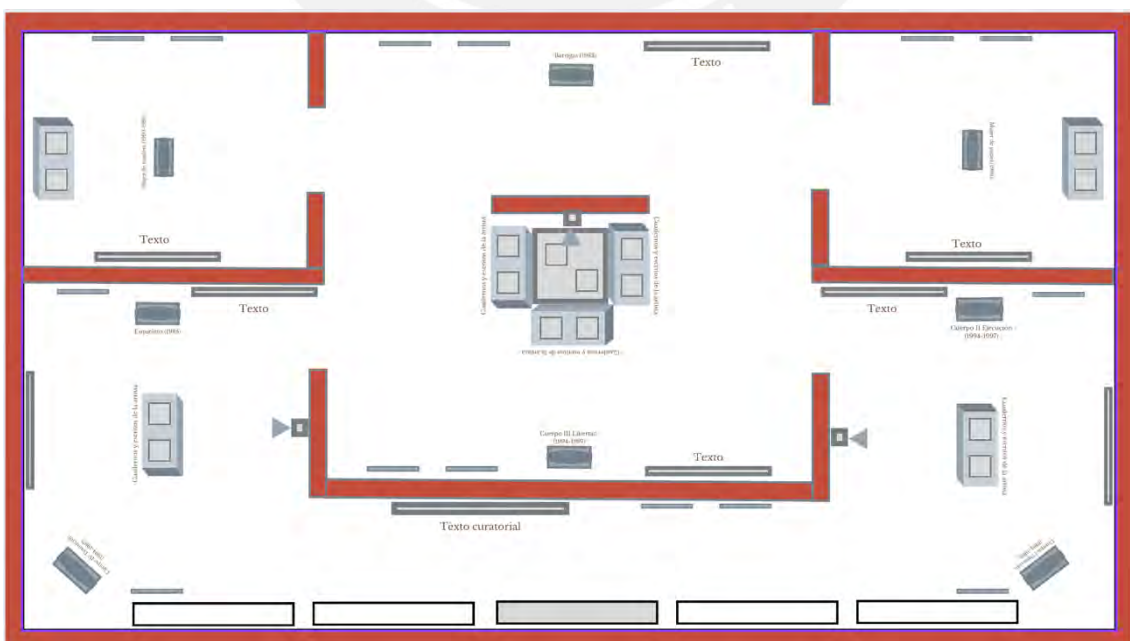
Al ingresar a la sala, el visitante se confronta con el texto curatorial y con él una serie de fotografías de Johanna Hamann con sus esculturas. A la mano derecha, ingresa a un primer espacio encontrándose con la pieza *Cuerpo I. Opresión* (1994-1997), la pieza más figurativa de la serie. Al mismo tiempo, se escucha la voz de la artista en una serie de videos en los que reflexiona sobre su trabajo mientras el visitante revisa algunos apuntes y cuadernos de la artista que yacen sobre una mesa. A continuación, el visitante nota que esta realidad se va transformando a medida que recorre *Cuerpo II. Ejecución* (1995-1997) y se topa con el texto de *Enunciación de la artista* (1954-1977) donde se da un breve repaso por su vocación como escultora y su fuerte interés por el cuerpo femenino.

Continuando su recorrido, ingresa a un espacio en el que se encuentran *Barrigas* con el texto *Feminidad como vida o muerte* (1978-1983) que desarrolla la propuesta de Hamann frente a *Cuerpo III. Libertad* (1994-1997) y el texto *La tensión que trasciende* (1994-1997) que profundiza en el lado más espiritual y

filosófico de su quehacer como artista. Al medio de esta pequeña sala se encuentran dibujos, anotaciones y escritos de Hamann acompañados de un video que trata la relación entre sus garabatos y la escultura.

Ahora bien, a la mano derecha e izquierda de esta sala central se encuentran dos pequeños espacios que giran en torno al contexto en el que se desenvolvía la artista. A la mano derecha encontramos *Mujer de papel* (1994) con el texto *Cuerpos en guerra* (1985-1994) y al lado izquierdo *Mujer de madera* (1990-1991) con *Cuerpos en resistencia* (1985-1994). Ambos están acompañados de notas periodísticas que reflejan la situación del país y de la mujer durante las décadas de los ochenta y los noventa, además de la fuerte normalización de la muerte que se daba en esos días.

Finalmente, el visitante se enfrenta al último espacio ante una serie de cuerpos atravesados por la realidad y la violencia como *Esqueleto* (1985) y *Cuerpo IV. Transición* (1997), además de un breve video, donde se revela que toda humanidad ha sido desprovista para pasar a la deshumanización total y la expresividad en su más grande representación. Estas piezas dan cierre a la muestra que termina con un texto en torno a *La escultura contrahegemónica* (1994-1997) propuesta por Hamann y su importancia para comprender el arte feminista de ese entonces.





Vistas de la Sala Temporal 1 del Museo de Arte de Lima.



Vistas de la Exposición.

TEXTOS DE SALA

- Texto introductorio (Texto curatorial)

Título de la exposición: *Cuerpo, Guerra y Género: La escultura de Johanna Hamann en las décadas de los ochenta y noventa*

En la fascinante intersección entre el arte, la reflexión social y la expresión individual, la exposición *Cuerpo, Guerra y Género* nos invita a explorar el extraordinario universo escultórico de Johanna Hamann durante las décadas de los ochenta y noventa. Esta retrospectiva única nos sumerge en el profundo compromiso de la artista con la exploración del cuerpo humano, su respuesta a los contextos históricos marcados por conflictos bélicos y su inquebrantable reflexión sobre las complejidades de la identidad de género.

A través de una cuidadosa selección de esculturas, la muestra revela la maestría de Hamann para plasmar la intensidad de la experiencia humana en medio de épocas tumultuosas. Sus obras, moldeadas con destreza y rebosantes de simbolismo, nos invitan a contemplar el cuerpo como un campo de batalla, tanto físico como conceptual, mientras se enfrenta a las tensiones inherentes a la guerra y desentraña las capas de la construcción de género.

Cuerpo, Guerra y Género es más que una exposición de esculturas; es un viaje a través del tiempo y del alma de Johanna Hamann. En cada pieza, la artista nos guía hacia una comprensión más profunda de la humanidad y sus complejidades, desafiando nuestras percepciones y provocando la reflexión crítica sobre los temas universales que continúan resonando en la sociedad contemporánea.

- Texto complementario I

La enunciación de la artista

En las décadas de los ochenta y noventa, Johanna Hamann alzó su voz a través de la escultura, revelándonos un discurso visual íntimo y

provocador sobre el cuerpo femenino. Su enunciación artística, reflejada en cada obra, trasciende los límites de lo tangible para explorar las complejidades de la feminidad en un contexto tumultuoso.

A través de sus manos, la madera y el fierro se transforman en testimonios silenciosos de la experiencia femenina. Hamann, como narradora de su propia historia, esculpe figuras que desafían las expectativas sociales y desentrañan las capas del ser mujer. Su enunciación no solo reside en las formas moldeadas, sino en la expresión intrínseca de resistencia, belleza y autenticidad que emana de cada escultura.

Estas décadas fueron para Hamann un periodo de autodescubrimiento artístico, donde el cuerpo femenino se convirtió en el lienzo y la herramienta para explorar identidades en conflicto y contradicción. La enunciación de la artista se manifiesta en cada curva y contorno, desafiando los cánones establecidos y proclamando la relevancia atemporal del arte como vehículo para expresar la complejidad de ser mujer.

- Texto complementario II

Cuerpos en guerra

Johanna Hamann esculpió un testimonio visual de la lucha silente que impregnaba la existencia del cuerpo femenino. Sus esculturas se erigen como monumentos a la resistencia, capturando la cruda realidad de una época marcada por conflictos y tensiones.

Las figuras femeninas modeladas por Hamann se convierten en testigos mudos de una batalla íntima y colectiva. Cada curva, cada pliegue, narra historias de dolor y perseverancia, yuxtapuestas en formas que desafían la inevitabilidad de la guerra. Los cuerpos, aunque esculpidos en materiales estáticos, palpitan con la energía de una lucha que trasciende lo físico.

Hamann no solo representa la guerra como evento histórico, sino como un fenómeno que penetra en las fibras mismas de la feminidad. Las esculturas se convierten en símbolos de resistencia, enfrentándose al caos con la serenidad de la forma y la solidez de la expresión. Hamann nos invita a contemplar la fuerza indomable que anida en cada mujer, incluso cuando el mundo alrededor está inmerso en conflicto.

- Texto complementario III

La feminidad como vida o muerte

En las hábiles manos de Johanna Hamann, la escultura se convierte en un diálogo poético sobre la feminidad en las décadas de los ochenta y noventa. La artista trasciende las limitaciones del yeso y la resina para esculpir narrativas intrincadas sobre la vida y la muerte entrelazadas en el ser femenino.

Cada obra de Hamann emerge como un eco visceral de la dualidad inherente a la experiencia de ser mujer. A través de las formas fluidas y las texturas meticulosamente esculpidas, la artista nos invita a reflexionar sobre la fragilidad y la fortaleza que coexisten en el cuerpo femenino. Las esculturas, como vasijas de vida y muerte, exploran la delicada danza entre la creación y la destrucción, la renovación y la decadencia.

En este periodo de su producción, Hamann desafía las nociones convencionales de la feminidad, presentándola como un continuo entre dos extremos, donde la vida y la muerte convergen y divergen en un constante ciclo de transformación. Nos sumerge en la exploración poética sobre la eternidad y la efímera naturaleza de la existencia femenina.

- Texto complementario IV

La tensión que trasciende

Johanna Hamann, maestra de la escultura, nos sumerge en un universo donde la tensión es más que una mera fuerza física; es la esencia misma de la existencia femenina. Sus obras capturan momentos efímeros y emociones suspendidas en el tiempo, revelando un diálogo visual que va más allá de las formas esculpidas.

Cada escultura de Hamann es un equilibrio precario entre opuestos aparentemente irreconciliables. La tensión palpable en las curvas y pliegues desafía la gravedad y la expectativa, trascendiendo las limitaciones de la escultura estática. En este capítulo de su obra, la artista explora la dualidad de la feminidad: la fuerza y la vulnerabilidad, la creación y la destrucción, la resistencia y la rendición.

Las formas yuxtapuestas generan una sinfonía visual que nos invita a contemplar la tensión inherente en el ser femenino como una fuerza que impulsa, enriquece y da forma a la experiencia. Nos sumerge en la complejidad de la existencia femenina, donde cada obra de Hamann se convierte en una metáfora de la vida como un constante acto de equilibrio y superación.

- Texto complementario V

Cuerpos en resistencia

Johanna Hamann esculpió una declaración poderosa a través de sus obras. Los cuerpos femeninos modelados por la artista se convierten en testimonios audaces de la fortaleza intrínseca que pervive en medio de la adversidad.

Cada escultura emerge como un acto de resistencia contra las narrativas predefinidas, desafiando las limitaciones impuestas a la feminidad. Los

cuerpos, erguidos y sin concesiones, encarnan la voluntad de persistir, incluso cuando el entorno se vuelve hostil. A través de las formas, Hamann evoca una narrativa de empoderamiento y valentía, convirtiendo la escultura en un medio de liberación y afirmación.

Hamann nos invita a contemplar la capacidad transformadora de la escultura como un medio de protesta silenciosa. Cada obra es un recordatorio de que la resistencia no solo reside en los gestos audaces, sino también en la sutileza de la forma y la expresión. A través de la escultura, Hamann celebra la resistencia como un acto de autenticidad y una afirmación eterna del poder femenino.

- Texto final

Escultura contrahegemónica

Johanna Hamann, visionaria en la escultura de las décadas de los ochenta y noventa, se erige como pionera de la escultura contrahegemónica. En un periodo marcado por convenciones establecidas y narrativas dominantes, Hamann desafía audazmente las normas estéticas y sociales, utilizando su arte como un medio de subversión y resistencia.

Cada obra de Hamann es un acto de desobediencia artística, desafiando las expectativas y cuestionando las estructuras de poder. La escultura contrahegemónica no solo se manifiesta en las formas esculpidas, sino en la declaración implícita de que el cuerpo femenino es más que un objeto de contemplación pasiva; es un campo de batalla, un espacio de autodeterminación y emancipación.

A través de la expresión artística, Hamann reconfigura las nociones preconcebidas de belleza, feminidad y poder. Cada escultura se convierte en un faro de disidencia, iluminando un camino hacia una comprensión más inclusiva y liberadora del cuerpo femenino. Este es el legado de Hamann, una invitación a desafiar las estructuras impuestas y a celebrar

la diversidad, la autenticidad y la emancipación en la forma y en la esencia.

RÓTULO (Ejemplo)

Johanna Hamann, 1978-1983

Barrigas

Alambre, tela, yeso y resina, 174 cm x 160 cm x 60 cm

Colección del MALI


LISTA DE OBRAS PRELIMINAR





Obra	Ficha técnica	
	Título	<i>Barrigas</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Alambre, tela, yeso y resina
	Medidas	174 cm x 160 cm x 60 cm
	Año	1978-1983
	Ubicación	Museo de Arte de Lima (MALI)
	Título	<i>Esqueleto</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Fierro, cemento blanco, resina y cera
	Medidas	250 cm x 50 cm x 25 cm
	Año	1985
	Ubicación	Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP)
	Título	<i>Mujer de Madera</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Madera de nogal y fierro
	Medidas	206 cm x 140 cm x 70 cm

	Año	1990-1991
	Ubicación	Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP)
	Título	<i>Mujer de Papel</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Resina, papel kraft, papel periódico
	Medidas	173 cm x 40 cm x 35 cm
	Año	1994
	Ubicación	Colección privada
	Título	<i>Cuerpo I. Opresión (Serie Cuerpo blasonado)</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Madera de nogal y fierro
	Medidas	206 cm x 140 cm x 70 cm
	Año	1995-1996
	Ubicación	Colección privada
	Título	<i>Cuerpo II. Ejecución (Serie Cuerpo blasonado)</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Madera de caoba, acero inoxidable y cera
	Medidas	145 cm x 87 cm x 72 cm
	Año	1995-1997
	Ubicación	Colección privada Augusto Escribens
	Título	<i>Cuerpo III. Libertad (Serie Cuerpo blasonado)</i>
	Autor	Johanna Hamann

	Técnica	Escultura en olivo
	Medidas	219 cm x 190 cm x 70 cm
	Año	1994-1997
	Ubicación	Museo de Arte de Lima (MALI)
	Título	<i>Cuerpo IV. Transición (Serie Cuerpo blasonado)</i>
	Autor	Johanna Hamann
	Técnica	Fibra de vidrio, hueso, madera de pino de oregón, látex y cera
	Medidas	300 cm x 110 cm x 40 cm
	Año	1997
	Ubicación	Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)
Fotografías: Gino L. Ataucusi Arenas.		

LISTA DE MATERIAL DE ARCHIVO

Material de archivo	Ficha técnica	
	Título	Moldes de barriga en yeso directo. Pruebas en gasa y yeso. Taller Domeyer, Barranco
	Año	1978
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann
	Título	<i>Modelando Cuerpo I. Opresión</i>
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann. Foto de Alicia Benavides
	Título	Johanna Hamann

	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann. Foto de Alicia Benavides
	Título	Taller de Santa Isabel, Miraflores
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann. Foto de Alicia Benavides
	Título	Dibujos de cuaderno I <i>Cuerpo III. Libertad</i>
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann
	Título	Dibujos de proceso de <i>Cuerpo I. Opresión</i>
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann

	Título	Dibujos de proceso de <i>Cuerpo IV. Transición</i>
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann
	Título	Carátula de cuaderno I
	Año	1985
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann
	Título	Sin título
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann
	Título	Sin título
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann

	Título	Proceso de <i>Esqueleto</i>
	Año	S/F
	Ubicación	Archivo personal Johanna Hamann

LISTA DE MATERIAL AUDIOVISUAL

Vídeo	Ficha técnica	
	Título	<i>Cuerpo blasonado</i>
	Ubicación	Facultad de Arte y Diseño. Especialidad de Escultura
	Título	<i>Vivir al límite</i>
	Ubicación	Facultad de Arte y Diseño. Especialidad de Escultura
	Título	<i>Esculturas y dibujos</i>
	Ubicación	Facultad de Arte y Diseño. Especialidad de Escultura

RECURSOS ECONÓMICOS Y MATERIALES DISPONIBLES

La mayor parte de las obras se encuentra en colecciones privadas (ICPNA, IDEHPUCP, Colección Augusto Escribens, etc.) y el archivo está en manos de la familia de la artista o, en el caso del archivo audiovisual, en la Especialidad de Escultura de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). En ese sentido, se solicitará el préstamo a los propietarios de las obras.

El Museo de Arte de Lima (MALI) apoya con la gestión de préstamos. Al tratarse de piezas contemporáneas, el trato se realiza de manera directa con la institución, el artista o el responsable de las piezas o archivos. El curador, sin embargo, debe tener la seguridad de la participación de estos. Una vez que se otorgue la confirmación, se ponen en contacto con el área de registro de contratos de préstamos formales en las que se incluye cláusulas, tipo de seguro, manejo, periodo de la exposición, transporte, montaje y desmontaje de las piezas en cuestión.

Respecto al financiamiento, se solicitará principalmente el apoyo de la Municipalidad de Lima y la Fundación Telefónica ya que son organizaciones que cuentan con experiencia previa en la realización de exposiciones en el MALI. Por otro lado, se solicitará el apoyo de la Especialidad de Escultura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y patrocinadores individuales o familiares de Johanna Hamann que puedan estar interesados en respaldar una exposición de su obra como Fietta Jarque, Norka Uribe y Marta Cisneros. Finalmente, para llevar a cabo la exposición, el MALI brinda toda la infraestructura y mobiliario necesario para llevar a cabo un montaje adecuado.

REQUISITOS ESPECÍFICOS DE SEGURIDAD

Con respecto a la seguridad, el principal agente que atenta contra las obras son los robos, para lo cual el personal de seguridad de sala será de vital importancia. La sala deberá contar con un plan de evacuación en caso de incendio o algún desastre natural, además de un protocolo de higiene, limpieza y salubridad dentro de la misma sala.

CONSERVACIÓN Y MANTENIMIENTO

Las obras en exposición son obras sobre papel y esculturas en su totalidad. Las obras de arte sobre papel, como dibujos, grabados y fotografías, requieren condiciones específicas de conservación para asegurar su preservación a lo largo del tiempo. Aquí hay algunas consideraciones clave:

1. Control de la humedad:

- **Rango óptimo:** Entre 45 % y 55 % de humedad relativa.
- **Consecuencias de alta humedad:** Puede provocar moho, deformación y decoloración.
- **Consecuencias de baja humedad:** Puede causar fragilidad y agrietamiento.

2. Control de la temperatura:

- **Rango óptimo:** Entre 18°C y 22°C.
- **Evitar fluctuaciones:** Variaciones bruscas de temperatura pueden causar daños.

3. Protección contra la luz:

- **Evitar la luz directa del sol:** La luz ultravioleta puede causar decoloración.
- **Iluminación controlada:** Utilizar iluminación LED de bajo impacto o luz incandescente controlada.

4. Manejo cuidadoso:

- **Lavado de manos:** Manipular las obras con las manos limpias para evitar transferir aceites y suciedad.
- **Uso de guantes:** Al manipular obras sensibles, se deben usar guantes de algodón para evitar daños por contacto.

5. Almacenamiento adecuado:

- **Archivadores y carpetas libres de ácido:** Utilizar materiales de archivo libres de ácido para prevenir la degradación del papel.
- **Almacenamiento vertical:** Guardar las obras en posición vertical para evitar la presión excesiva y la acumulación de polvo.

6. Aislamiento de contaminantes:

- **Ambientes libres de contaminantes:** Evitar el almacenamiento en lugares donde haya humo, polvo o sustancias químicas que puedan dañar el papel.

7. Protección contra insectos y roedores:

- **Almacenamiento seguro:** Colocar las obras en áreas seguras para prevenir daños causados por insectos o roedores.

8. Filtración de aire y control de polvo:

- **Filtros de aire:** Utilizar sistemas de filtración de aire en áreas de almacenamiento para reducir el polvo y contaminantes del aire.

9. Montaje y enmarcado profesional:

- **Materiales de calidad:** Utilizar montajes y marcos que sean libres de ácido y que proporcionen soporte sin dañar la obra.

10. Monitoreo continuo:

- **Inspección regular:** Revisar las obras de manera periódica para detectar cualquier signo de deterioro o daño.

11. Restricción del contacto directo:

- **Evitar el contacto directo:** Evitar que las manos toquen directamente las obras siempre que sea posible.

12. Seguros y documentación:

- **Seguro adecuado:** Asegurarse de que las obras estén cubiertas por un seguro adecuado.
- **Documentación:** Mantener registros detallados sobre el estado y la ubicación de cada obra.

Por otro lado, las esculturas de gran tamaño hechas de materiales como madera, fierro y resina también requieren cuidados específicos para su conservación. Aquí hay algunas consideraciones importantes:

1. Entorno controlado:

- **Temperatura y humedad:** Mantener un entorno con temperaturas estables y niveles de humedad controlados para prevenir deformaciones, grietas y daños a los materiales.
 - **Temperatura:**
 - **Rango óptimo:** Entre 18°C y 22°C.
 - **Rango aceptable:** Entre 15°C y 25°C.
 - **Humedad relativa:**
 - **Rango óptimo:** Entre 40 % y 55 % de humedad relativa.
 - **Rango aceptable:** Entre 35 % y 60 % de humedad relativa.

Estos rangos proporcionan condiciones ideales para la conservación de esculturas, minimizando el riesgo de daño debido a fluctuaciones extremas de temperatura y humedad. Mantener estos niveles dentro de los parámetros mencionados contribuirá a preservar la integridad de los materiales, especialmente en el caso de esculturas que contienen elementos como madera y resina, los cuales pueden ser susceptibles a cambios ambientales.

2. Mantenimiento regular:

- **Inspección periódica:** Realizar inspecciones regulares para detectar cualquier signo de deterioro, daño o corrosión.

3. Limpieza adecuada:

- **Limpieza suave:** Limpiar la escultura con métodos suaves y no abrasivos para evitar dañar la superficie.

4. Protección UV:

- **Recubrimiento protector:** Aplicar recubrimientos protectores que bloqueen los rayos ultravioleta para prevenir la decoloración de la superficie.

5. Manejo cuidadoso:

- **Equipo especializado:** Utilizar equipo especializado y personal capacitado para el transporte y manejo de esculturas de gran tamaño.

6. Almacenamiento adecuado:

- **Espacio seguro:** Si se almacena temporalmente, asegurar un espacio limpio y seguro, lejos de fuentes de calor, humedad y luz directa.

7. Prevención de insectos y hongos:

- **Tratamientos preventivos:** Aplicar tratamientos preventivos para evitar la infestación de insectos y el crecimiento de hongos.

8. Consolidación de materiales:

- **Consolidantes:** En el caso de madera, considerar la consolidación con materiales específicos para fortalecer la estructura.

9. Restauración profesional:

- **Restauradores especializados:** En casos de daño significativo, buscar la ayuda de restauradores de arte especializados en esculturas de gran tamaño.

10. Documentación y registro:

- **Registro detallado:** Mantener un registro detallado de la historia, intervenciones y condiciones actuales de la escultura.

11. Protección contra la corrosión:

- **Fierro:** Para esculturas de fierro, aplicar recubrimientos anticorrosión y realizar inspecciones regulares para detectar signos de corrosión.

11. Asesoramiento de expertos:

- **Profesionales en conservación:** Buscar asesoramiento y servicios de profesionales en conservación y restauración de esculturas para garantizar prácticas adecuadas.

EVALUACIÓN

La evaluación cualitativa de una exposición es fundamental para comprender la experiencia del visitante, la efectividad de la presentación y la percepción general de los elementos artísticos y curatoriales. A continuación se presentan algunas estrategias para llevar a cabo dichas evaluaciones:

- **Observación directa:** Se observa a los visitantes mientras recorren la exposición. Se presta atención a las reacciones, gestos y expresiones faciales. Ello proporciona información inmediata sobre la respuesta emocional del público.
- **Entrevistas y encuestas:** Se realiza entrevistas o encuestas estructuradas y/o semiestructuradas donde se pregunta a los visitantes sobre sus impresiones, pensamientos y experiencias. Ello brinda información detallada directamente de los participantes.
- **Comentarios de visitantes:** Se coloca cajas de comentarios o formularios cerca de la salida para que los visitantes compartan sus opiniones y sugerencias. Ello proporciona retroalimentación espontánea y no estructurada.

Continuando con las evaluaciones, también se realizarán de manera cuantitativa. Esto implica la recopilación de datos numéricos medibles. A continuación algunas estrategias para llevarlas a cabo:

- **Conteo de visitantes:** Se emplea sistema de conteo de visitantes, como contadores automáticos o personal dedicado, quienes registran el número total de visitantes durante periodos específicos. Ello proporciona datos sobre la popularidad y afluencia de la exposición.
- **Medición del tiempo de permanencia:** Se emplea tecnología de rastreo o encuestas para medir el tiempo que los visitantes pasan en la exposición. Proporciona datos sobre la duración promedio de la visita. Esto ayuda a comprender la profundidad de la interacción.
- **Evaluación de impacto económico:** Se calcula el impacto económico a través de la venta de boletos, mercancía, etc. Proporciona datos

cuantitativos sobre el retorno económico de la exposición. Esto mide el valor financiero de la exposición.

PROCESOS ADMINISTRATIVOS

- El curador presenta su proyecto de acuerdo con las líneas de trabajo del Museo de Arte de Lima (MALI). Si este es aprobado por el equipo de curadores, la dirección y el consejo directivo de la institución, el curador realizara una solicitud al museo con 2 años de anticipación como mínimo, pidiendo el permiso para poder usar la sala elegida. Se pedirá la sala por el tiempo de 6 semanas (de acuerdo con el calendario).
- Se solicitará apoyo al MALI para buscar mayor financiamiento y auspiciadores, gestionar los préstamos a las colecciones privadas, realizar la museografía de la exposición, asegurar las piezas en cuestión y adecuar la sala con todos los recursos necesarios.

CRONOGRAMA DETALLADO

La exposición se abrirá al público en el mes de abril de 2026. Se recomienda este periodo debido a que coincide con el inicio de clases de la primera mitad del año y se propondría como parte del cronograma de visitas de jóvenes de educación superior y universitaria al MALI.

Área/Semana	Preproducción																Montaje						Exposición																														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30																							
Idea	■																																																				
Producción	■																■																																				
Guion museográfico	■																																																				
Selección de obras	■																																																				
Creación de vistas 3D																																																					
Permisos y seguros																																																					
Producción museográfica																																																					
Reuniones con MALI																																																					
Reuniones con curadores																																																					
Transporte																																																					
Montaje																																																					
Inauguración																																																					
Charla																																																					
Evaluación																																																					

PLAN DE FINANCIAMIENTO

La realización de la exposición temporal de Johanna Hamann requiere una planificación financiera sólida para asegurar el éxito del evento. A continuación, se presenta un plan ajustado, incorporando aliados estratégicos en las estrategias de financiamiento:

1. Investigación y curaduría:

- Costo estimado: \$ 4500.
- Descripción: Fondos destinados a la investigación de la obra de Johanna Hamann, honorarios del curador y gastos asociados con la conceptualización y planificación de la exposición.

2. Diseño museográfico:

- Costo estimado: \$ 3000.
- Descripción: Financiamiento para el diseño de las instalaciones de la exposición, asegurando una presentación que destaque las obras de Hamann de manera efectiva.

3. Acondicionamiento de sala:

- Costo estimado: \$ 3000.
- Descripción: Fondos para acondicionar las instalaciones de la exposición, incluyendo la adquisición de pedestales y sistemas de iluminación específicos para resaltar las obras de Hamann.

4. Montaje:

- Costo Estimado: \$ 1000.
- Descripción: Financiamiento para el montaje de las piezas, garantizando una presentación adecuada y atractiva de las obras de Hamann.

5. Transporte e instalación de obras:

- Costo estimado: \$ 1000.

- Descripción: Cubrir los gastos asociados con el transporte de las obras de arte desde sus ubicaciones actuales hasta el lugar de la exposición. Se empleará la reconocida empresa Nancy Leigh para el transporte y montaje, con un servicio de aproximadamente 2 días, que incluye equipo de 8 personas, transporte e instalación.

6. Seguro de piezas:

- Costo estimado: \$ 16,000.
- Descripción: Adquisición del seguro de obras de arte RIMAC, asegurando la protección integral de las obras durante todo el proceso, desde su transporte hasta la exposición y el retorno.

7. Registro fotográfico:

- Costo estimado: \$ 800.
- Descripción: Financiamiento para un registro fotográfico profesional que documente adecuadamente las obras para la exposición.

8. Publicidad:

- Costo estimado: \$ 5000.
- Descripción: Pautas en redes (Facebook e Instagram), concepto gráfico y diseño de catálogo y corrector de estilo texto catálogo.

9. Impresión:

- Costo estimado: \$ 11,800.
- Descripción: Impresión de banner, textos, etc. Impresión y ploteos, invitaciones, impresión del catálogo (200 unidades).

10. Inauguración:

- Costo estimado: \$ 3000.
- Descripción: Fondos destinados a cubrir gastos administrativos, logísticos y de gestión asociados con la inauguración de la exposición.

Total del presupuesto estimado: \$ 49,100.

Estrategias de financiamiento:

1. Patrocinios Corporativos:

- Fundación Telefónica: Colaboración para apoyar proyectos culturales a cambio de visibilidad. El monto con el que colabora Fundación Telefónica para llevar a cabo una exposición temporal en el MALI varía según el tamaño, la temática y el alcance de la exposición. Sin embargo, en general, el monto puede oscilar entre 3,000 y 8,000 dólares.

El financiamiento de Fundación Telefónica para las exposiciones temporales en el MALI se destina a cubrir los gastos de montaje, transporte, conservación, y difusión de la exposición. Estos gastos pueden incluir los siguientes:

- Montaje: Los gastos de montaje incluyen el costo de los materiales, la mano de obra y los servicios necesarios para montar la exposición.
- Transporte: Los gastos de transporte incluyen el costo de transportar las obras de arte desde el lugar de origen hasta el MALI.
- Conservación: Los gastos de conservación incluyen el costo de mantener las obras de arte en buenas condiciones durante la exposición.
- Difusión: Los gastos de difusión incluyen el costo de promocionar la exposición a través de medios impresos, digitales, y audiovisuales.

Además del financiamiento económico, Fundación Telefónica también brinda apoyo técnico y logístico al MALI para el desarrollo de las exposiciones temporales. Este apoyo puede incluir los siguientes:

- Consultoría: Fundación Telefónica puede brindar asesoría al MALI en temas relacionados con la curaduría, el montaje y la difusión de las exposiciones temporales.
- Capacitación: Fundación Telefónica puede brindar capacitación al personal del MALI en temas relacionados con la conservación, el transporte y la seguridad de las obras de arte.

La colaboración entre Fundación Telefónica y el MALI ha permitido llevar a cabo exposiciones temporales de alta calidad que han contribuido a promover la cultura peruana y latinoamericana.

2. Subvenciones y fondos gubernamentales:

- Municipalidad de Lima: Exploración de programas de financiamiento municipal a nivel local como el impuesto a la promoción municipal, la participación en el incremento del valor del suelo urbano y los créditos municipales.

3. Alianzas estratégicas:

- PUCP y la Especialidad de Escultura: Colaboración con instituciones académicas para compartir costos y recursos. La PUCP también podría ofrecer recursos adicionales para la exposición, como el apoyo de estudiantes y docentes para el montaje y la difusión de la exposición. Este apoyo podría ayudar a reducir los costos de la exposición.

4. Venta de entradas y *merchandising*:

- Generación de ingresos a través de la venta de entradas y productos relacionados.

5. *Crowdfunding*:

- Utilización de plataformas de *crowdfunding* (Patreon, Kickstarters, Indiegogo) para involucrar a la comunidad y recaudar fondos adicionales.

Este plan proporciona una estructura sólida, aprovechando alianzas estratégicas clave para asegurar la realización exitosa de la exposición temporal de Johanna Hamann.

PRESUPUESTO

Concepto	Responsables	Tiempo de Trabajo	Costo Unitario	Costo \$
Investigación y curaduría	Curadora	3 meses	1,500	4,500
Diseño museográfico	Diseñador gráfico	2 meses	1,500	3,000
Acondicionamiento de sala	Curadora Equipo MALI	2 semanas	3,000	3,000
Montaje	Equipo MALI	2 semanas	1,000	1,000
Transporte	Nancy Leigh	2 días	1,000	1,000
Seguro de piezas	RIMAC	6 semanas	16,000	16,000
Registro fotográfico	Fotógrafo	2 semanas	800	800
Publicidad	Diseñador gráfico, Publicista		5,000	5,000
Impresión	Servicios de impresión		11,800	11,800
Inauguración	Equipo MALI			3,000
TOTAL				49,100

