

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



Entre el arte popular y el arte contemporáneo: análisis de representaciones de mujeres en la obra de Venuca Evanán y Violeta Quispe

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios Culturales que presenta:

*Julissa Cáceres Vargas*

Asesor:

*Alejandro Mijail Mitrovic Pease*

Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, Mijail Alejandro Mitrovic Pease, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada “Entre el arte popular y el arte contemporáneo: análisis de representaciones de mujeres en la obra de Venuca Evanán y Violeta Quispe”, de la autora Julissa Cáceres Vargas, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 10%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 13/08/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, 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, 14 de agosto del 2024

Apellidos y nombres del asesor: Mitrovic Pease, Alejandro Mijail	
DNI: 45953660	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-9232-5472">https://orcid.org/0000-0002-9232-5472</a>	

## RESUMEN

La investigación analiza las representaciones de mujeres en la obra de dos artistas limeñas contemporáneas: Venuca Evanán y Violeta Quispe. Ambas son herederas del legado de la elaboración de tablas de Sarhua, cuyo origen es Ayacucho (Perú). Desde su producción en la capital, en la década de los 70, las tablas han afrontado diversas adaptaciones de forma y contenido. Para comprender su producción actual, se utiliza la teoría social del arte. Esta teoría nos invita a pensar no solo en las representaciones (imágenes vinculadas a ideologías) del *objeto plástico*, que son susceptibles a nuestra vista como primer contacto, sino también sus determinantes: los procesos económicos y políticos. Estos últimos forman parte de lo que Lauer (1982) denomina *soporte material*.

Dichos procesos económicos y políticos pueden identificarse al realizar una revisión histórica, la cual evidencia el recorrido del objeto plástico (en este caso, las tablas de Sarhua) que transita desde Ayacucho hasta Lima, y los elementos que determinan su producción, distribución y consumo, lo que implica considerar en el análisis a los productores, sus relaciones sociales, el mercado, etc. Por ello, en el presente estudio, se abordan los siguientes eventos históricos y sociales en el Perú vinculados a la producción de tablas de Sarhua: las migraciones de las zonas rurales (como Ayacucho) a las urbanas (como Lima), en las décadas de los 70 y 80; el nacimiento del arte popular y contemporáneo, y las luchas por la igualdad de género. Con este marco, se entenderá cómo las tablas de Sarhua, que nacieron como objeto ritual, se convirtieron en mercancías y, posteriormente, se consideran obras de arte contemporáneo (como las creaciones de Venuca y Violeta), que denuncian problemáticas sociales.

**Palabras clave:** tablas de Sarhua, teoría social del arte, arte, objeto plástico, representaciones.

## ABSTRACT

The research analyzes the representations of women in the work of two contemporary artists from Lima: Venuca Evanan and Violeta Quispe. Both are heirs to the legacy of making of *tablas de Sarhua*, whose origin is Ayacucho (Peru). Since their production in the capital, in the 1970s, the boards have undergone various adaptations of form and content. To understand its current production, “we use the social theory of art is used”. This theory invites us to think not only about the representations (images linked to ideologies) of the plastic object, which are susceptible to our view as first contact, but also its determinants: economic and political processes. The latter are part of what Mirko Lauer (1982) calls *material support*.

These economic and political processes can be identified by carrying out a historical review, which shows the journey of the plastic object (in this case, the Sarhua boards) that travels from Ayacucho to Lima, and the elements that determine its production, distribution and consumption, which implies considering the producers, their social relations, the market, etc. in the analysis. Thus, in this study, the following historical and social events in Peru linked to the production of Sarhua boards are addressed: the migrations from rural areas (like Ayacucho) to urban areas (like Lima) in the 70s and 80s; the birth of popular and contemporary art; and the struggles for gender equality. With this framework, it will be understood how the *tablas de Sarhua*, which were born as ritual objects, became merchandise and, later, are considered works of contemporary art (like the creations of Venuca and Violeta), which denounce social problems.

**Keywords:** *tablas de Sarhua*, social theory of art, art, plastic object, representations.

## AGRADECIMIENTOS

A Cirila y Rafael, mis padres, por enseñarme el significado de la persistencia.

A Lizzi, Nonny, Milagros y Nataly, mis hermanas, quienes fueron mis ejemplos desde niña.

A Fabiana, Rafaella y Luana, mis sobrinas, porque con ellas se hizo más bonita mi vida.

A Renzo, porque aprendemos a remar juntos día a día.

A Venuca Evanán y Violeta Quispe por su apertura y amistad. Sin ellas no hubiese sido posible acercarme al maravilloso mundo de la elaboración de las tablas de Sarhua.

A Mijail Mitrovic, mi asesor, por aceptar ser mi guía y hacer posible que el camino de realizar una investigación sea realmente enriquecedor para mí.

A todos mis docentes de la Maestría en Estudios Culturales PUCP porque cada clase representó una oportunidad de aprender, crecer y ver de manera diferente nuestra realidad.

## ÍNDICE GENERAL

RESUMEN .....	1
ABSTRACT .....	2
AGRADECIMIENTOS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	10
Capítulo I: Contexto histórico del surgimiento de las tablas de Sarhua en Lima, en el siglo XX .....	20
1.1. Olas migratorias del campo a la ciudad de las décadas de los 60 y 80 .....	21
1.2. Migraciones internas del siglo XX: discriminación, aculturación y resistencia cultural andina .....	27
1.3. Las tablas de Sarhua en Lima .....	31
1.3.1. Adaptaciones: de vigas a tablas, promotores y primeras exposiciones públicas .....	32
Capítulo II: Las tablas de Sarhua de Venuca Evanán y Violeta Quispe: entre el arte popular y el arte contemporáneo .....	45
2.1. Sobre el arte popular en el Perú .....	45
2.2. Sobre el arte contemporáneo en el Perú .....	49
2.3. Trayectorias de las artistas sarhuinas Venuca Evanán y Violeta Quispe .....	51
2.3.1. Sobre Venuca Evanán Vivanco .....	54
2.3.2. Sobre Violeta Quispe Yupari .....	69
Capítulo III: Venuca Evanán y Violeta Quispe: nuevas representaciones en el arte sarhuino .....	85
3.1. Cuestionamiento sobre la invisibilidad de las mujeres en la producción de las tablas contemporáneas y el giro liderado por las artistas .....	86
3.2. La decisión del cambio conceptual de las tablas .....	97
3.3. Resultados del giro conceptual de las tablas de Sarhua .....	101
3.3.1. Creaciones que denuncian la violencia basada en género y raza .....	105
3.3.2. Reflexiones sobre discursos normalizados .....	115
3.3.2.1. Deconstrucción de roles asignados a mujeres y hombres .....	115
3.3.2.2. Libertad de elegir y decidir .....	129
3.3.3. Apoyo a la comunidad LGTBQI+ .....	134
3.3.4. Más allá de la actividad artística .....	136
3.3.4.1. Activismo político, marchas y colectivos .....	136
3.3.4.2. Experiencias de enseñanza – aprendizaje: dictado de talleres .....	139
Conclusiones .....	148
Bibliografía .....	154

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Invasiones en Lima en 1985. Fotografía extraída de la galería de Lima Antigua (memoria visual digitalizada).....	26
Figura 2: Barriada de El Agustino (1986), donde se observan a varones haciendo trabajo comunitario (o ayni). Fotografía por Gloria Calderón. Extraída de la galería de Talleres de Fotografía Social de la Pontificia Universidad Católica del Perú (TAFOS PUCP) .....	28
Figura 3: Posición original de vigas o alza techos. Registro fotográfico propio hecho en la casa del maestro Primitivo Evanán, en Sarhua (19 de agosto de 2023) .....	33
Figura 4: Guía visual y de lectura de una tabla de Sarhua (julio 2023).....	33
Figura 5: Uso de plumas para trazar figuras en las tablas de Sarhua. Registro fotográfico propio elaborado en el taller de Venuca Evanán en Chorrillos (04 de julio de 2023) .....	34
Figura 6: Viga de techo tradicional. Regalo hecho por Marceleno H. P. a Eloy Alarcón y Odelia Baldión Perteneiente a la colección de Vivian y Jaime Liébana (1975). Fotografía por Gabriela Germaná (2020).....	35
Figura 7: Viga original de 1950, perteneciente a los abuelos del maestro Porfirio Ramos. Registro fotográfico propio hecho en el taller de Porfirio Ramos en Sarhua (19 de agosto de 2023) .....	36
Figura 8: Entrevista a Víctor Yucra y Primitivo Evanán, promotores de las tablas de Sarhua en Lima, hecha por el periodista Nilo Espinoza para <i>La Prensa</i> , Lima (23 de agosto de 1975) .....	37
Figura 9: Folleto de la primera exposición pública de las vigas de Sarhua en la Galería Huamanqqa (agosto de 1975).....	38
Figura 10: Viga de Sarhua (siglo XX). Fotografía por Roberto Villegas. ....	40
Figura 11: Venuca Evanán preparando pinturas con tierras naturales. Registro fotográfico propio elaborado en taller de Venuca en Chorrillos (04 de julio de 2023) .....	41
Figura 12: Fachada de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), ubicada en Chorrillos. Registro fotográfico propio (04 de julio de 2023).....	42
Figura 13: <i>Onqoy</i> (1986) refleja al PCP-SL, portando metralletas, cuchillos y bandera roja. Ingresan a la comunidad y sacan de sus casas a los comuneros. Ellos confundidos piden protección a los <i>apus</i> dioses. ....	43
Figura 14: <i>Sinchis</i> (1986). El 30 de septiembre de 1981, a las 2 p.m., trece sinchis armados con metralletas y bombas lacrimógenas, atacaron a mujeres y niñas. También, asesinaron a campesinos(as) con brutal agresión.....	44
Figura 15: <i>Maldecidos</i> (1986). Pintura acrílica sobre tabla, colección de Marco Curátola Petrocchi, Lima .....	44
Figura 16: <i>Éxodo Fiesta patronal en Lima</i> (nueva propuesta). La original tabla, elaborada por la ADAPS, es del año 1994. Fotografía por Gabriela Germaná.....	44
Figura 17: <i>La mujer de varayuc</i> (1926) y <i>El varayuc de Chincheros</i> (1925), pinturas de José Sabogal. Imágenes extraídas de la galería de fotos del MALI.....	46
Figura 18: <i>India huanca</i> (1930). Obra de José Sabogal. Imagen extraída de las redes sociales de Art Museum of the Americas. ....	48
Figura 19: Venuca Evanán (2022). Fotografía por Víctor Idrogo .....	55
Figura 20: Genealogía de la familia Evanán Vivanco (aprox. 2010-2013), tabla elaborada por Primitivo y Venuca Evanán, quien le ayudó a rellenarla. Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2024).....	56
Figura 21: Venuca mostrando sus tablas tradicionales, antes de que se enrumbara por crear otros conceptos. Fotografía por TV Perú (2019) .....	57

Figura 22: Venuca Evanán recibiendo el premio de Kuna Expression de ArtLima (2019). Fotografía por diario <i>Perú 21</i> (04 de abril de 2019).....	59
Figura 23: <i>Riqchary Warmi</i> o <i>Despierta mujer</i> (2020). Venuca trabaja con varas, originalmente utilizadas por varones, de acuerdo a la tradición sarhuina. La artista enfatiza la capacidad de las mujeres sarhuinas de sentirse dueñas de sí mismas. Fotografía por Daniel Giononni.....	60
Figura 24: Venuca ha sido considerada la artista del año 2023 por el X Festival Arica Barroco en Chile. Imagen extraída de las redes sociales del mismo evento (14 de mayo de 2023).....	61
Figura 25: Muestra <i>Riqchary Warmi (Despierta mujer)</i> en Instituto Cultural Peruano Norteamericano (IPCNA), que se realizó del 8 de junio al 9 de julio de 2022. Imagen extraída de las redes sociales de IPCNA Cultural (10 de junio de 2022).....	61
Figura 26: Venuca fue parte de la campaña publicitaria <i>Mujeres para inspirarte</i> (2021). Imagen extraída del video oficial de la campaña que se encuentra en el canal YouTube de Saga Falabella (07 de mayo de 2021).....	62
Figura 27: Varas elaboradas por Venuca Evanán. Exposición en feria de arte contemporáneo Swabartfair, del 5 al 8 de octubre de 2023. Fotografía extraída de cuenta de Facebook de Enhorabuena.plantas (8 de octubre de 2023).....	63
Figura 28: Venuca Evanán participando de “Historias indígenas”, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MASP), en octubre de 2023. Fotografía facilitada por la misma artista (20 de octubre de 2023).....	64
Figura 29: Acercamiento de una tabla expuesta en la XVI Bienal de Cuenca (Ecuador). Fotografía facilitada por la misma artista (9 de diciembre de 2023).....	64
Figura 30: Tablas creadas por Venuca Evanán y expuestas en la feria de Arte Material (México). Fotografía facilitada por la misma artista (8 de febrero de 2024).....	65
Figura 31: Venuca Evanán participando en la SBTE #08 de FAARA. Fotografía extraída del Instagram de Fundación Ama Amoedo (10 de mayo de 2024).....	65
Figura 32: Venuca Evanán dictando un taller en Musea de Arte de Lima [MALI] (2019). Fotografía facilitada por la artista.....	66
Figura 33: Venuca Evanán junto a los niños sarhuinos que fueron parte de sus talleres de verano, organizado por la Municipalidad de Sarhua (2022). Fotografía extraída de las redes sociales de la artista (12 de enero de 2022).....	67
Figura 34: Venuca Evanán en el cierre del taller dictado a los escolares de la Institución Educativa “Mateo Pumacahua 6097”, en el distrito San Martín de Porres (Lima, Perú). Fotografía extraída de una publicación en las redes sociales de la artista (19 de mayo de 2023).....	67
Figura 35: Venuca Evanán dictando talleres a los asistentes del X Festival de Arica Barroca, que se realizó en Chile del 22 al 28 de mayo de 2023. Fotografía extraída de una publicación en las redes sociales de Arica Barroca(01 de junio de 2023).....	68
Figura 36: Venuca Evanán siendo parte de un documental realizado por Red de Microcines Ayacucho. Fotografía extraída de una publicación en redes sociales hecha por la Red (26 de marzo de 2019).....	68
Figura 37: Violeta Quispe dictando un taller Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) sobre las tablas de Sarhua (02 de septiembre de 2023). Registro fotográfico propio.....	71
Figura 38: Violeta Quispe mostrando su obra <i>Warmi Quejakuy</i> en la marcha <i>Un violador en tu camino</i> , realizada en el Parque Kennedy (Miraflores) el 07 de diciembre de 2019. Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2014).....	73
Figura 39: Violeta Quispe explicando a medios de comunicación su obra <i>Warmi Quejakuy</i> , con la que se hizo presente en la marcha <i>Un violador en tu camino</i> , realizada en el Parque Kennedy (Miraflores) el 07 de diciembre de 2019. Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de	

2014).	73
Figura 40: Exposición de pinturas de Violeta Quispe en la Galería Contemporánea Vigil Gonzáles (Cusco, Perú) en 2023. Fotografía extraída de página Revista de Arte Contemporáneo Artishock (27 de noviembre de 2023)	75
Figura 41: Exposición de Violeta Quispe y su pintura titulada <i>Qanmi Kanki huchayuk</i> en el Museo de Arte de São Paulo (MASP). Fotografía facilitada por la artista (2023)	75
Figura 42: En el 2021, el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo incluyó a Violeta dentro de las <i>Top100 Mujeres Líderes del Perú</i> , a raíz de la conmemoración del Bicentenario del Perú.	76
Figura 43: <i>Partir a la siguiente vida en tiempos de COVID-19</i> , pintura que fue parte de la exposición “Crisis y creación: Experiencias y obras de cinco artistas ante la coyuntura”, organizada el Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV PUCP). Registro fotográfico propio (noviembre, 2022).	76
Figura 44: <i>María Parado de Bellido</i> , tabla de Sarhua que fue parte de la exposición “Al colegio no voy más” del 08 de junio al 26 de agosto de 2023, realizado en el Museo del Grabado del IPCNA. Registro fotográfico propio	77
Figura 45: <i>Warmi Qorilazo</i> fue una de las obras de la exposición artística “Las independencias regionales. Guerra, mujeres y participación popular”, realizada por el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), por el Bicentenario del Perú (julio, 2021).	77
Figura 46: Violeta Quispe en su taller produciendo mascarillas, las que representan su reinención en tiempos de COVID-19 (26 de febrero de 2021). Fotografía por Víctor Idrogo	78
Figura 47: Violeta es reconocida por el Gobierno del Perú por evidenciar su lucha contra la pandemia, haciendo uso de su arte (06 de noviembre de 2020). Fotografía extraída de las redes sociales de la Presidencia del Consejo de Ministros (PCM).	79
Figura 48: <i>El matrimonio de la chola</i> , obra de Violeta Quispe que la hizo finalista en el XIII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú [BCRP] (2022). Fotografía extraída de página Revista de Arte Contemporáneo Artishock (27 de noviembre de 2023).	79
Figura 49: Separadores de libros similar a una tabla de Sarhua. Fotografía facilitada por la artista.	81
Figura 50: Violeta Quispe participando de “Historias Indígenas”, realizado en octubre de 2023 en el Museo de São Paulo (MASP). Imagen facilitada por la artista (15 de octubre de 2023)	81
Figura 51: Afiche de exposición individual de las obras de Violeta Quispe en la galería Vigil Gonzales (Cusco, Perú). Imagen extraída del Instagram de Vigil Gonzales (1 de noviembre de 2023)	82
Figura 52: Obra <i>Saminchasqa: Mamawan, churiy chanin política nisqapaq maqanukunku</i> de Violeta Quispe siendo parte de la 43° de ARCOMadrid. Consta de un tríptico elaborado por tres hojas de cabuya secas, cuyas imágenes refieren a los problemas políticos de Sarhua y Lima, en relación a problemáticas vinculadas al género. Fotografía facilitada por la artista (9 de marzo de 2024).	82
Figura 53: Obra <i>Saminchasqa: Mamawan, churiy chanin política nisqapaq maqanukunku</i> de Violeta Quispe siendo parte de la 43° de ARCOMadrid. Consta de un tríptico elaborado por tres hojas de cabuya secas, cuyas imágenes refieren a los problemas políticos de Sarhua y Lima, en relación a problemáticas vinculadas al género. Fotografía facilitada por la artista (9 de marzo de 2024).	83
Figura 54: La Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) reconoció a Violeta Quispe, Venuca Evanán y otros artistas sarhuinos, compartió la publicación “Voces de Sarhua a la orilla del mar”, donde se relatan las memorias de dichos artistas (03 de julio de 2023). Registro fotográfico propio	84
Figura 55: Violeta siendo parte del conversatorio "Activistas. Ellas construyen poder. Las ideas de Rebecca Solnit, Rachel Khan y Virgie Tovar", que fue parte de la 27° Feria Internacional del Libro (FIL Lima), el 02 de agosto de 2023. Fotografía facilitada por la artista	84

Figura 56: Violeta Quispe y su madre Gaudencia Yupari, dictando un taller en la PUCP (02 de septiembre de 2023). Registro fotográfico propio.....	85
Figura 57: Primeras tablas de Sarhua en Lima que replicaban el contenido de las vigas, es decir, solo aparecía el nombre completo de los hombres y no de las mujeres. Registro fotográfico propio realizado en taller de Violeta Quispe, en Chorrillos (04 de julio de 2023).....	89
Figura 58: Violeta Quispe y Gaudencia Yupari (2022). Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2024) .....	92
Figura 59: Gaudencia Yupari (2022). Fotografía facilitada por Violeta Quispe (agosto 2023) .....	92
Figura 60: Imagen extraída de las redes sociales de la Embajada de España en Perú (11 de julio de 2019).....	95
Figura 61: Imagen extraída de las redes sociales del <i>diario El Peruano</i> (16 de septiembre de 2019). .....	95
Figura 62: <i>Sarhuinas emprendedoras en la ciudad de Lima</i> (2019). Registro fotográfico propio realizado en casa de Venuca Evanán (04 de julio de 2023).....	98
Figura 63: <i>Grandes amistades</i> elaborada por Violeta Quispe (2019). Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2024).....	101
Figura 64: <i>Warmi Quejakuy</i> (2019) obra que fue parte de la marcha <i>Un violador en tu camino</i> . Registro fotográfico propio realizado en el taller de Violeta Quispe (04 de julio de 2023).....	108
Figura 65: <i>Warmi Quejakuy II</i> (2021). Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2014).....	108
Figura 66: <i>Lesiones leves</i> (2019). Registro fotográfico propio realizado en el taller de Venuca Evanán (04 de julio de 2023).....	110
Figura 67: <i>Rikchari Warmi</i> (2019). Fotografía por Natalia Iguñiz (24 de agosto de 2020) .....	111
Figura 68: <i>Rikchari Warmi</i> (2019). Fotografía por Natalia Iguñiz (24 de agosto de 2020) .....	112
Figura 69: <i>Manchay Puncha 24 de enero</i> (2018). Fotografías por Víctor Idrogo .....	115
Figura 70: Serie “Las ekekas” (2021-2023). Registro fotográfico facilitado por la artista.....	117
Figura 71: <i>La ekeka sarhuina</i> (2020), parte de la serie “Las ekekas”. Registro de foto personal realizado en el taller de Violeta Quispe (04 de julio de 2023).....	118
Figura 72: Frase “Ni una menos” en <i>La ekeka sarhuina</i> (2020).....	118
Figura 73: <i>Las morochucas</i> (2021). Registro fotográfico facilitado por Violeta Quispe (14 de agosto de 2023).....	122
Figura 74: Parte superior de la obra <i>Las morochucas</i> (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).....	122
Figura 75: Parte inferior de la obra <i>Las morochucas</i> (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).....	123
Figura 76: Primera parte central de la obra <i>Las morochucas</i> (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).....	123
Figura 77: Segunda parte central de la obra <i>Las morochucas</i> (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).....	124
Figura 78: <i>Las varayuq</i> (2020). Registro fotográfico propio realizado en el taller de Venuca Evanán (04 de julio de 2023).....	125
Figura 79: Los <i>varayuq</i> en Sarhua actualmente siguen siendo parte de la organización de la comunidad. No existen aún mujeres <i>varayuq</i> . Registro fotográfico propio (14 de agosto de 2023). .....	125
Figura 80: Hombres <i>varayuq</i> con varas largas y cuernos en la celebración a la Virgen de la Asunción y a San José (Sarhua). Registro fotográfico propio (16 de agosto de 2023) .....	126

Figura 81: <i>Kallpa Warmi</i> (2021). Imagen extraída de la cuenta de Facebook de Violeta Quispe (publicación de 19 de enero de 2021).....	129
Figura 82: <i>Erotismo sarhuino</i> (2020). Fotografía extraída del diario <i>La República</i> (17 de septiembre de 2020).....	131
Figura 83: <i>Erotismo sarhuino</i> (2020). Maguey donde se evidencia el dominio de la mujer, de acuerdo a Venuca Evanán. Fotografía por Víctor Idrogo (04 de agosto de 2022).....	132
Figura 84: <i>Aborto legal y seguro. Niñas, no madres</i> (2022). Fotografía facilitada por Venuca Evanán.....	133
Figura 85: <i>Ekeke sarhuinx</i> (2021). Fotografía facilitada por Violeta Quispe.....	135
Figura 86: <i>Aborto legal y seguro. Niñas, no madres</i> . Venuca y su pequeña hija portando la obra en la marcha por el Día de Acción Global por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito (28 de septiembre de 2022). Fotografía facilitada por Venuca Evanán.....	136
Figura 87: Violeta Quispe siendo parte de la marcha contra el gobierno de Dina Boluarte. Al lado de la foto, un extracto de la publicación que hizo la artista en sus redes sociales (12 de enero de 2020).....	136
Figura 88: Venuca y Violeta del colectivo <i>Retablos por la memoria</i> , en la marcha realizada el 28 de septiembre de 2023.....	137
Figura 89: Réplica de la obra <i>Qanmi Kanki huchayuk</i> (2020) o “El culpable eres tú” [alusión a los violadores y agresores de mujeres] de Violeta Quispe que se incluyó dentro de un retablo para participar como parte del colectivo <i>Retablos por la memoria</i> , en la marcha del 28 realizada el septiembre de 2023. Fotografía extraída de la página web de Infobae.....	138
Figura 90: Publicidad del taller que dictó Venuca Evanán en el Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social (LUM). Imagen extraída de las redes sociales del LUM (noviembre, 2018).....	139
Figura 91: Publicidad del taller que dictó Violeta Quispe en el LUM (octubre de 2021). Imagen extraída de las redes sociales del LUM.....	140
Figura 92: Publicidad del taller que dictó Venuca Evanán en el MAC LIMA (julio de 2022). Imagen extraída de las redes sociales del Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC Lima).....	140
Figura 93: Taller de elaboración de tablas de Sarhua a estudiantes de la PUCP (noviembre de 2022). Registro facilitado por Violeta Quispe.....	141
Figura 94: Nuevo espacio que está creando Violeta Quispe en su vivienda en Chorrillos. Registro fotográfico propio (04 de julio de 2023).....	142

## INTRODUCCIÓN

Las tablas de Sarhua han recorrido un largo camino para que, en la actualidad, sean reconocidas en el país y el extranjero. Desde la década de los 70, los artesanos sarhuinos, migrantes en Lima, dedicados a la producción y comercialización de tablas, han forjado (y continúan haciéndolo) un gran trabajo para elaborar y difundir su trabajo. Entre sus descendientes destaco la trayectoria de dos artistas contemporáneas: Venuca Evanán y Violeta Quispe. Si bien ambas se reconocen como promotoras de las tablas de Sarhua, en un momento determinado de sus trayectorias, decidieron dar un giro al tradicional contenido costumbrista. Hoy, posicionan como protagonistas de sus obras, principalmente, a las mujeres andinas, migrantes, aquellas que encarnan diversas problemáticas sociales como la discriminación, el racismo, la violencia física y psicológica, entre otras más. Todos estos temas son expuestos a modo de denuncia y memoria en sus creaciones. También, las artistas afirman y proponen, en sus mismas obras, que es posible erigir una sociedad más justa e igualitaria. Ellas consideran que su arte ayuda a cumplir dicho objetivo a través de la deconstrucción, por ejemplo, de diversos estereotipos de género.

Para analizar a profundidad su cambio conceptual y la propuesta contemporánea de Venuca y Violeta no es suficiente con describir las imágenes que componen sus tablas. Para ahondar en su estudio e impacto en la sociedad, la presente investigación sostiene que la perspectiva teórica-metodológica, denominada teoría social del arte (TSA)<sup>1</sup> de Mirko Lauer, la cual nos brinda las herramientas necesarias para la adecuada comprensión de las obras de las

---

<sup>1</sup>Recibió el nombre de teoría social del arte (TSA) desde finales de la década de los 70 (Mitrovic, 2022).

artistas en cuestión. Mirko Lauer<sup>2</sup> es un escritor, poeta, ensayista, editor y politólogo checo-peruano (La República, 2024). Para el año 1975, Lauer buscaba teorizar el arte y comprender la producción cultural a partir de las condiciones históricas y específicas de la región.

Para ello, se aleja del concepto de obra de arte y lo reemplaza con la denominación *objeto plástico*. Esto le ayuda a enfocar su estudio más allá de los aspectos visibles (imagen/representación). De acuerdo a Mitrovic (2023), Lauer plantea que los objetos plásticos (en sí la plástica) son resultado de una práctica social sujeta a determinaciones económicas-políticas, es decir, susceptibles de analizarse como parte de una historia de la dominación cultural en el país: No se toma al arte como categoría constituida y al objeto como uno epistemológicamente cerrado, Lauer pretende comprender “el trabajo artístico como proceso articulado cuyos elementos tienen relaciones diferenciadas con diversos aspectos de lo social” (Mitrovic, 2023, p. 24-25).

Se debe precisar que Lauer no deja de lado o menciona que lo visible es menos importante, sino que hay otros factores que lo determinan. Propone, entonces, que el objeto plástico es el resultado de la relación entre dos categorías: la *representación* (imagen visible) y el *sopORTE material* (lo que está detrás de su apariencia). De esta forma, nos permite dar una mirada más allá de la estética convencional. Mitrovic (2023) señala que esta combinación de técnicas, procesos y relaciones sociales dan la existencia social del *objeto plástico* (objeto social). De aquí, la necesidad de estudiar/descubrir el proceso que le dio nacimiento y sus operatividades sociales. Para Lauer, la *representación* es la imagen o el contenido

---

<sup>2</sup>Su verdadero nombre es Miroslav Lauer Holoubek (Librújula, 2021)

visual e ideológico que carga el objeto (susceptible a nuestra vista); y, el *soporte material* implica el soporte físico y técnicas del objeto, pero también las determinaciones y relaciones económicas y políticas por las cuales se produce, distribuye y consume (P-D-C) el *objeto plástico* (Lauer, 1982). Es importante precisar que la *representación* depende del *soporte material* y no a la inversa. Por ello, se señala que cumple el papel determinante de la representación, es decir, nos permite estudiar el nivel de su economía política y el nivel de operatividad ideológica en la sociedad (Mitrovic, 2023).

La estructura descrita nos remite a cómo la economía política (que comprende la producción, la distribución y el consumo de un bien o servicio, teniendo en cuenta las relaciones de poder que las subyacen) puede trasladarse al terreno cultural y ayudarnos a obtener un mejor análisis de la plástica (Lauer, 1982). Esta forma de teorizar el arte a partir de las condiciones históricas particulares implica evaluar el contexto histórico, social, los productores (creadores plásticos) y sus relaciones de poder porque estos configuran la producción, distribución y consumo del denominado *objeto plástico*. Con ello salimos del campo propiamente artístico y analizamos estos elementos que le dan sentido y operatividad social al *objeto plástico*. Se propone que el vínculo del arte con lo social configura una estrategia de análisis que, como veremos, permite afirmar que el *objeto plástico* responde o es síntoma de momentos específicos que vive nuestra sociedad en su historia: “las transformaciones sociales modifican su sentido acada vuelta de la historia” (Lauer, 1982, p. 75).

A partir de esta teoría, sustentamos que las obras de arte (en este caso, las tablas de Sarhua) configuran una práctica social, es decir, que son el resultado de procesos económicos y políticos en un tiempo y lugar específicos.

Entonces, si consideramos a las tablas de Sarhua como *objeto plástico*, ¿cuáles serían sus *representaciones y soportes materiales*? Para profundizar sobre el soporte material, se hará un recorrido histórico de los principales eventos políticos y sociales del siglo XX con el fin de conocer los orígenes de las tablas y sus transformaciones. Se explicará que antes de ser tablas eran vigas, las cuales se creaban para ser parte de un *ritual* llamado *Tabla Apaykuy*. En dicho ritual, los padrinos de una pareja de recién casados regalaban vigas cuando estos terminaban de construir su casa y se colocaban en el techo. En las vigas, se pintaban las actividades diarias de los sarhuinos que colaboraban en la construcción de la vivienda, los elementos de la naturaleza, la Virgen de la Asunción y la firma de quienes entregaban la viga. Las vigas no eran vendidas ni intercambiadas. Solo se elaboraban para la mencionada ceremonia en la comunidad de Sarhua.

Para la década de los 60, el país afrontó una fuerte ola migratoria del campo a la ciudad a causa de la crisis social, política y económica de la época. La provincia de Víctor Fajardo, en la que se encuentra la comunidad Sarhua, no fue la excepción. Entre los migrantes que llegaron a Lima, se encontraban artesanos que conocían sobre la elaboración de vigas. Estos artesanos, por primera vez, fueron invitados a exhibir una réplica de la viga en una galería en el año 1975, la cual la realizaron para una fiesta de su comunidad en Lima. Este evento marcó próximos momentos importantes en la historia de las tablas de Sarhua. Una vez en Lima, las vigas se independizaron de su valor ritual y ello las permitió a ser exhibidas (Benjamin, 2003). Por esta razón, se entiende que la tabla (réplica de viga) haya sido expuesta en una galería ante un público diferente. Al tener contacto con el público urbano y hacerse relativamente más conocidas, además

que había la necesidad de generar ingresos económicos, se dio la posibilidad de reproducirlas como mercancías y comercializarlas. Así, los artesanos migrantes vieron en la venta de las tablas una posibilidad de subsistencia, aunque no necesariamente fue la única. Varios de ellos se dedicaban a otras labores porque la inclusión al mercado no siempre les dio buenos réditos económicos. Esto les ayudó a sobrevivir en un contexto diferente al campo que, muchas veces, les fue hostil en su proceso de adaptación en la capital.

En este contexto, evidenciamos dos procesos de adaptación: el de los migrantes artesanos sarhuinos, y también el de las vigas a tablas. Los artesanos alteraron estratégicamente el original formato de las vigas, uso de ciertos materiales y contenidos con el fin de responder a los gustos y demandas de su nuevo público urbano, y lograr venderlas. Las vigas pasaron a ser tablas o productos decorativos, cuyo contenido destacaba lo costumbrista<sup>3</sup>, es decir, reflejaban “la vida rural en la comunidad de Sarhua como fiestas y rituales, trabajos comunales, labores agrícolas y ganaderas, mitos e historias” (Germaná, 2023, párr. 5). También, cambió la forma de cómo se autodefinían los creadores de tablas. En este periodo, no hablamos de artesanos, sino de artistas.

El término artesano quedó como rótulo para quienes reproducían tablas exclusivamente para los rituales. En la capital, con su inserción al mercado, sus creadores se denominaban artistas populares. La venta de tablas hizo que fundaran un taller (1976) para aumentar su producción. Pocos años después, este se convirtió en la Asociación de Artistas Populares de Sarhua [ADAPS] (1982) y,

---

<sup>3</sup>Este se refiere a cómo el artista se posiciona frente a un escenario y lo que observa en su entorno (costumbres, tradiciones, etc.) lo traslada directamente a un soporte, convirtiéndolo en tema central de su creación. Para mayor información sobre el costumbrismo, revisar *El costumbrismo en el Perú* de Jorge Cornejo Polar (2001).

con ella, se hacía evidente cómo se concebían sus creadores<sup>4</sup>. Esta estrategia les permitió permanecer en el mercado de forma más organizada y ser reconocidos, principalmente, como transmisores de la tradición sarhuina. Si bien esta propuesta tuvo aspectos positivos, también tuvo otros como los conflictos y problemas entre sus integrantes. Si bien la presente investigación no pretende ahondar en los protagonistas ni las causas, precisamos que sí existieron estos desencuentros que también impactaron en el sentido de comunidad con el cual nació, primero, *Q'ori Taqe* o *Almacén de Oro* (1976) y, después, Asociación de Artistas Populares de Sarhua [ADAPS] (1982). En la misma década del 80, se realizó una migración importante que configuró otro marco histórico en la elaboración de las tablas. El motivo de este suceso fue el conflicto armado entre el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) y las Fuerzas Armadas del Perú. Esta situación continuó hasta los 2000 e influyó en las creaciones de los artesanos de las tablas. Entre los años de 1990 y 1992, ADAPS produjo una serie de 31 cuadros, con estilo de trazo tipo tablas, llamada "Piraq Kausa Kaykunap" ("¿Quién será el culpable?"), que cuenta cómo Sarhua fue impactada por el conflicto armado interno. Estos no fueron las únicas obras relacionadas a esta crítica situación que vivía el país. Sin embargo, se hicieron más conocidas por lo que se explica a continuación.

En esta ocasión, las tablas transmitían denuncias y se configuraban como soportes de memoria histórica. Aquí, se evidencia el paso del contenido costumbrista a un contenido que funciona como una representación de hechos concretos de la década, a manera de crónica o documentación de la vida. Lo anterior no significa que, al día de hoy, haya desaparecido el contenido

---

<sup>4</sup>Cabe precisar que esto sucedía porque el término "arte popular" estaba en boga en ese momento.

costumbrista. Mas es importante precisar que la serie marcó otro momento en la vida de las tablas, pues, específicamente, dicha serie ingresó a ser exhibida como obra contemporánea en el Museo de Arte de Lima (MALI), en el 2018. Incluso, Natalia Majluf, entonces directora del MALI, señaló que eran obras que invitaban a la reflexión, preservaban la memoria y que sus creadores deberían ser considerados como artistas (Redacción RPP, 2018). Así, las tablas de Sarhua exhibidas en una galería, junto a las declaraciones de su directora, avalaban el ingreso oficial al campo artístico contemporáneo. Esto significa que las tablas con carga social, que impulsaban a la reflexión y la crítica de una realidad, se configuraban como obras artísticas.

Alrededor de 2018, Venuca Evanán y Violeta Quispe también realizaron un cambio en el contenido de las tablas, cuya producción conocían desde niñas, ya que sus padres fueron artesanos de ADAPS. En su etapa adulta, ambas deciden continuar creándolas para generar ingresos económicos, como lo hacían los migrantes sarhuinos que llegaron a la capital décadas anteriores. Sin embargo, diversas circunstancias personales influyeron para que dieran un giro en su contenido: optaron por enfocarse en denunciar las problemáticas sociales que se construyen y reproducen alrededor de las mujeres, principalmente, aquellas indígenas y migrantes, como grupo vulnerable en nuestra sociedad peruana, patriarcal y machista.

Similar a lo que sucedió con la serie “Piraq Kausa Kaykunap”, las obras de Venuca y Violeta, que denuncian la violencia basada en género y raza, e invitan a la reflexión sobre discursos normalizados en el país, se insertan en el mundo del

arte contemporáneo por su carga social<sup>5</sup>. Pero esto ha sido posible por el contexto en la que nace esta nueva propuesta: coincide con la reemergencia de las agendas de movimientos de mujeres y activistas que luchan por construir una sociedad justa e igualitaria, ya que somos testigos, gracias a los titulares de la prensa nacional e internacional, de las crecientes cifras y porcentajes de mujeres a las que han mellado su dignidad y autonomía.

Estas obras han hecho que Venuca y Violeta se posicionen en el mercado y espacios de exhibición nacional e internacional. Las artistas han mantenido la técnica pictórica de dibujo de trazos de las tablas, lo cual ellas afirman que las vincula con su tradición. Pero también han tomado distancia de la tradición al navegar por diferentes soportes físicos como cuadros, varas, murales, papel, tela, entre otros. Fuera de las exposiciones de sus obras en museos y galerías, también dictan talleres dirigidos a diferentes públicos, en los cuales exponen sobre su vínculo con el arte sarhuino y su producción actual. Pero, además del mercado del arte contemporáneo, varias de las réplicas de sus obras forman parte de protestas y activismos como lo son las marchas en las calles, donde Venuca y Violeta manifiestan su postura sobre la violencia basada en género y diversos temas de coyuntura política del país. También, es importante señalar que la historia personal y familiar de ambas artistas no ha sido ajena a dificultades. Los problemas han existido y existen alrededor de su trabajo. Se han tenido que enfrentar a muchos artesanos que no consideran que ellas crean tablas de Sarhua. Esto implica estar sujeta a críticas de quienes aún se mantienen firmes en la producción de tablas tradicionales.

---

<sup>5</sup>Aunque no toda producción artística considerada arte contemporáneo tiene carga social.

En síntesis, el centro sobre el cuál gira la investigación es la identificación de cómo los factores sociales, políticos y económicos nos permite entender lo que determina a un *objeto plástico* (tablas de Sarhua) como síntoma de nuestra sociedad. Así, la investigación recoge los datos históricos, realzando la labor del creador plástico, el mercado y el contexto social, los cuales configuran su existencia y, al mismo tiempo, este tiene la intención de impactar en ella.

Para comprender de forma ordenada la ruta histórica, la investigación se estructura en capítulos tres capítulos. En el primero, se brinda información de las principales olas migratorias del siglo XX, con las que llegaron a la capital algunos sarhuinos conocedores de la creación de tablas. También, se abordan las problemáticas sociales que surgieron con las migraciones y los motivos por los que se elaboraron las vigas adaptadas (tablas) en la capital. En el segundo capítulo, se brinda un marco sobre el nacimiento del arte popular y el arte contemporáneo en el país, y en cuál se ubica la obra de Venuca y Violeta. Tanto en el capítulo I y II desarrollamos detalles de lo que es el *soporte material* de las tablas de Sarhua. Comprendido todos sus determinantes, de acuerdo a los términos de la teoría social del arte, explicamos las *representaciones* de las tablas de Sarhua de Venuca y Violeta. Iniciamos con el abordaje de la producción artística de ambas artistas, desde cómo nace la decisión del cambio conceptual de las tablas y las temáticas que trabajan en la actualidad<sup>6</sup>. Realizo una descripción personal de lo que se observó a partir de un contacto con sus obras y trabajo que nacen de la visita a sus talleres<sup>7</sup>, clases<sup>8</sup>, exhibiciones<sup>9</sup>, entre otros.

---

<sup>6</sup>Con actualidad, nos referimos hasta octubre de 2023, fecha de culminación de la presente investigación. Se ha añadido cierta información de su producción artística hasta el 2024

<sup>7</sup>Diversas visitas a sus talleres que se ubican en Chorrillos, en el mes de junio de 2023.

<sup>8</sup>Talleres hechos en septiembre de 2023 en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

<sup>9</sup>Realizadas en diciembre de 2022 y exhibiciones hechas entre junio y noviembre de 2023.

También, considero información de lo que ambas brindaron en cuatro entrevistas estructuradas<sup>10</sup> y demás conversaciones informales que hemos mantenido por el periodo de junio a octubre de 2023. Toda la información obtenida por medio del contacto visual y diálogos, me remite a que las representaciones y temáticas abordadas en sus obras nos recuerdan las agendas y luchas de otras mujeres que, en la historia, también se han manifestado ante diversas injusticias a las que fueron obligadas soportar. Actualmente, estos discursos y debates al respecto han resurgido. Somos testigos de ellos porque, en los medios de comunicación, se evidencian diversos casos de violencia basada en género y diversas marchas y colectivos pronunciándose ante ello. Es decir, nuevamente ha emergido en la esfera pública la lucha por la igualdad de género y la denuncia al sistema patriarcal. Entonces, existen coincidencias entre las consignas y agendas de movimientos sociales de mujeres y artistas como Venuca y Violeta que se suman a esta lucha por una sociedad más justa para las mujeres. Con ello se evidencia el estrecho vínculo entre el campo del arte y el social: la obra artística como síntoma de un contexto social determinado. Finalmente, se cierra la presente investigación con unas conclusiones.

---

<sup>10</sup>Incluso, se hizo trabajo de campo en Sarhua en la segunda semana de agosto de 2023. Aquí, se hizo un registro fotográfico del lugar y de dos talleres correspondiente a Maximino Ramos y Porfirio Ramos, y de la casa de Primitivo y Venuca Evanán.

**“Entre el arte popular y el arte contemporáneo: análisis de las representaciones de mujeres en la obra de Venuca Evanán y Violeta Quispe”**

**Capítulo I: Contexto histórico del surgimiento de las tablas de Sarhua en Lima, en el siglo XX**

De acuerdo con la teoría social del arte, el *objeto plástico* está compuesto por dos categorías. Una de ellas es el *sopORTE material*, es decir, lo que se encuentra detrás de lo perceptible a nuestros ojos, pero que a su vez lo determina; está conformado por la producción, distribución y consumo que configuran la existencia del *objeto social*. Para entender cada uno de ellos, es indispensable hacer una revisión histórica. Por ello, con el fin de analizar la producción, distribución y consumo de las tablas de Sarhua<sup>11</sup> en Lima, en primer lugar, se debe mirar hacia el siglo XX y recordar los principales momentos que hicieron que, en nuestro país, se dieran diversos fenómenos políticos, sociales, económicos y culturales, como lo fueron las olas migratorias del campo a la ciudad. Estas se dieron como resultado del malestar social acumulado de los pueblos, principalmente, rurales<sup>12</sup> de ese entonces. Esto los obligó a movilizarse e iniciar una nueva vida en diversas ciudades como Lima. Aquí, los migrantes tuvieron que adaptarse a un contexto diferente y buscar actividades con los que podían producir ingresos económicos.

---

<sup>11</sup>El arte de Sarhua es entendido como expresiones/creaciones artísticas que producen los pobladores de la comunidad de Sarhua, las cuales se ubican en la provincia de Víctor Fajardo (Ayacucho, Perú).

<sup>12</sup>No solo migraron pobladores de la sierra, sino también de la selva. Sin embargo, esta investigación pretendió dar cuenta de las migraciones de las zonas rurales a la capital, dado que la comunidad de Sarhua (Ayacucho) pertenece a la sierra del país.

### **1.1. Olas migratorias del campo a la ciudad de las décadas de los 60 y 80**

Durante el siglo XX, en el Perú se dieron migraciones que implicaron el traslado de personas de un territorio a otro como, por ejemplo, de zonas rurales a urbanas. Entre las razones que impulsaron a dichas personas a tomar la decisión de migrar se encuentran el reducido ejercicio de sus derechos políticos en sus lugares de nacimiento; la demanda y el reclamo por obtener servicios de salud, vivienda, educación, entre otros; y, los conflictos sociales que se multiplicaban con el pasar del tiempo. En este contexto, es de interés de la presente investigación resaltar las migraciones de las décadas de los 60 y 80 porque implicó el arribo de promotores y sucesores de artesanos ayacuchanos, varios de ellos conocedores de la elaboración de vigas de Sarhua.

Durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963 - 1968), se produjo un crecimiento acelerado de población urbana. Una de sus causas fue la tenencia desigual de tierras que estaba en manos de una pequeña minoría (oligarquía), que impulsó a migrar a ciertos grupos rurales. El contexto de este suceso fue que, en esta época, las haciendas costeñas eran plenamente capitalistas y conservaban relaciones salariales; sin embargo, “las de la sierra, en cambio, conservaban algunas prácticas ‘feudales’, como la retribución en especie a los trabajadores, rentas serviles y producción intensa en trabajo” (FitzGerald, 1981, p.149). Estas condiciones de explotación sobre los campesinos en las haciendas los motivó a huir a las zonas urbanas, como Lima. El resultado fue que el crecimiento demográfico de la capital creció en 5.7% (Aramburú, 1981).

Hacia el cierre de la década de los 60, en el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), se implementó la Reforma Agraria. Esta estableció una nueva estructura agraria local y del país, basándose en la expropiación y

distribución de las haciendas entre los campesinos que las trabajaban o peones (Hall, 2013). Sin embargo, la reforma fracasó, pero no se debió en sí a la propuesta, sino a las condiciones en las que se desarrolló: crisis mundial, la baja de los precios de los productos básicos, el atraso en la que se encontraban los latifundios serranos y las crisis de las empresas asociativas (Eguren, 2019), que no producían puestos de trabajo. Esto último provocó que las comunidades campesinas invadieran dichas empresas asociativas de la costa y las desmantelaran, generando su parcelación (Matos Mar, 1990). Todo esto enmarcó una nueva migración del campo a la capital.

Desde la década de los 80 hasta los 2000, el Perú vivió un periodo devastador, pues el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso<sup>13</sup> (en adelante PCP-SL) perpetró el conflicto armado, enfrentándose al Estado y la sociedad peruana<sup>14</sup>. Sus acciones subversivas se iniciaron en Ayacucho y Lima (Comisión de la Verdad y Reconciliación [CVR], 2020). Durante el segundo gobierno de Fernando Belaúnde (1980 - 1985), las medidas tomadas para controlar al PCP-SL solo lograron incrementar la violencia. Una de ellas fue que Belaúnde decidió dejar en manos de las Fuerzas Armadas del Perú<sup>15</sup> la lucha contra PCP-SL.

---

<sup>13</sup>Para entender sus orígenes ideológicos y partidarios, leer el capítulo I del tomo II del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

<sup>14</sup>Si bien sus acciones se evidenciaron con mayor fuerza en los 80, el PCP-SL se organizaba desde años anteriores. Sin embargo, en esta década, el PCP-SL estaba mejor organizado. Por ello, al Estado le fue complicado controlar sus acciones

<sup>15</sup>La violencia del conflicto armado interno no solo nos debe remitir a las acciones perpetradas por el PCP-SL, sino también por parte de las Fuerzas Armadas del Perú, quienes al reprimir a la población generaron un efecto contrario.

Sin embargo, ni el gobierno de Belaúnde ni las Fuerzas Armadas habían hecho un adecuado diagnóstico e ignoraban la gravedad de la situación. Parecían haber olvidado que el PCP-SL, desde mediados de los 70, practicaba un proselitismo activo en los colegios, centros de educación superiores y diversas organizaciones de Ayacucho con el objetivo de concretar la lucha armada (CVR, 2000).

Una prueba de dicho desconocimiento, en este periodo de gobierno, fue la desproporción del presupuesto solicitado al Legislativo para activar la defensa exterior (hipótesis de una guerra contra Chile o Ecuador que provenía de la dictadura militar anterior) y el dinero que debió destinarse a la campaña antisubversiva. Tenían otras prioridades, a pesar del avance de la amenaza y el conflicto. Otro factor, también heredado del anterior gobierno militar, fue que el Sistema de Defensa Nacional (SDN) al igual que sus leyes seguían enfocadas en la defensa externa. Esto determinó que las fuerzas del orden se ubicaran en las Regiones Militares I (norte) y III (sur), dejando de lado la II Región, que consideraba la sierra central (Ayacucho, Cusco, Apurímac, etc.), pues aquí se daba el enfrentamiento (CVR, 2020). Sin embargo, lo más grave del legado de la SDN fue su autonomía para asumir la defensa. Para sus integrantes solo era obligatorio sustentar sus acciones al presidente: “es una función del mismo rango que la función del Poder Ejecutivo o el Legislativo, sólo que es «no deliberante», precisión que resultó muy confusa” (CVR, 2020, p. 254).

Por ello, la intervención de las Fuerzas Armadas y creer que tenían la capacidad de hacer frente al conflicto impidió establecer una adecuada política antisubversiva hecha por los poderes ejecutivo y legislativo.

Durante los 80 continuaron diversos ataques del PCP-SL, enfocados en las

zonas del sur del país y fue a inicios de 1981 que el gobierno de Belaúnde los calificó de actos terroristas:

El 11 de octubre de 1981, unos 50 subversivos atacaron el puesto policial de Tambo, en la provincia de La Mar, Ayacucho, de donde se llevaron armas de fuego. El gobierno puso al día siguiente en estado de emergencia a cinco de las siete provincias de Ayacucho - Huamanga, Huanta, Cangallo, La Mar y Víctor Fajardo -, suspendiendo también allí por 60 días las garantías (CVR, 2003).

El suceso provocó que se anunciara “en estado de emergencia a cinco de las siete provincias de Ayacucho (Huamanga, Huanta, Cangallo, La Mar y Víctor Fajardo)” (CVR, 2003, p. 35), lo que implicó suspender por 60 días el derecho a la libertad individual de los pobladores de las mencionadas zonas. Pero esto no significó aún el ingreso de las Fuerzas Armadas. Los ataques del PCP-SL siguieron y Belaúnde advirtió que debía entregar las armas, pero no tuvo efecto. Por ello, “el 31 diciembre de 1981, alrededor de 2000 efectivos del Ejército entraron en acción en la zona de emergencia” (CVR, 2003, p. 258).

Una de las primeras acciones de las Fuerzas Armadas fue evaluar la estrategia del PCP-SL. Sin embargo, erraron al señalar que el PCP-SL se trataba de una guerrilla, afiliada al movimiento comunista internacional y que sobrevivía únicamente del apoyo externo cuando era evidente su organización militar y política. No identificaron que la táctica del PCP-SL era clara: “involucrar en el conflicto a la población, practicando sistemáticamente el terror y el asesinato, el reclutamiento forzado y el uso de las poblaciones como escudos humanos, violando las más elementales leyes de la guerra” (CVR, 2003, p. 261). El PCP-SL buscaba paralizar a la población para que esté a su servicio y así obtener el poder

político totalitario. Otro error fue que las Fuerzas Armadas suponían “que la población la población se dividía en poblados subversivos y poblados leales al Estado Peruano” (CVR, 2003, p. 262). No comprendían que el PCP-SL fraccionaba las comunidades rurales y se daba soporte en una parte de ellos, pero las Fuerzas Armadas respondían contra todas aquellas. De esta manera, se explica las grandes cifras de víctimas inocentes en el país.

Las Fuerzas Armadas y el PCP-SL crean un escenario devastador en diversas zonas del país como en Ayacucho<sup>16</sup>: el PCP-SL realizó exterminios selectivos, en las provincias de Víctor Fajardo, Cangallo y Vilcashuamán, en 1981 (CVR, 2003). Entre 1983 y 1984, el número de crímenes en Ayacucho creció, ya que casi el 47% de todas las autoridades y dirigentes fue asesinado. De acuerdo a la CVR (2003), el 50% de asesinatos provocados por el PCP-SL se ejecutó en Ayacucho<sup>17</sup>. Además del PCP-SL, las Fuerzas Armadas del Perú, en el mismo periodo de tiempo, realizaron ejecuciones arbitrarias, violando los derechos humanos en las provincias de Víctor Fajardo, LaMar, Huanta y Huamanga<sup>18</sup> (CVR, 2003). Todo lo anterior configuró la migración de Ayacucho y demás departamentos del país con el fin de reubicarse en lugares donde se sintieran más protegidos. Uno de estos espacios fue Lima, como otras ciudades de la costa, específicamente, sus barriadas o asentamientos humanos [Fig. 1].

---

<sup>16</sup>Nos detendremos aquí para dedicar unas líneas de lo sucedido en Ayacucho porque configura un punto importante en la producción de arte sarhuino en Lima. Fueron parte del concepto de las creaciones artísticas, y en base a las cuales se realizaron importantes exposiciones públicas, brindando mayor difusión de este arte en la capital.

<sup>17</sup> “En el año 1984, el de mayor intensidad en términos de víctimas fatales del todo el conflicto armado interno, la desaparición forzada de personas fue utilizada como método de eliminación de las víctimas en cerca de la mitad de los casos reportados a la CVR” (CVR, 2003, p. 69).

<sup>18</sup> “La zona comprendida por las actuales provincias de Cangallo, Víctor Fajardo y Vilcashuamán en el departamento de Ayacucho fue donde el PCP-Sendero Luminoso implantó su Comité Principal, y donde sus militantes habían desarrollado un importante trabajo de proselitismo político desde la década de 1970” (CVR, 2003, p. 129).



Figura 1: Invasiones en Lima en 1985. Fotografía extraída de la galería de Lima Antigua (memoria visual digitalizada).

Este breve recorrido histórico, por las décadas de los 60 y 80, nos permite analizar las razones que han influido a que se den las migraciones internas, principalmente, las de Ayacucho hacia la capital. Se pueden identificar diversos patrones, pero el que más resalta es la poca preocupación de parte del Estado por incluir o realizar reformas y acciones que tengan un impacto positivo y que impulse el desarrollo y protección de todas las poblaciones que conforman el país. Enfatizamos el departamento de Ayacucho porque parte de los migrantes fueron artesanos sarhuinos conocedores de la elaboración de vigas. Para los migrantes, el proceso de dejar sus lugares de orígenes y rehacer sus vidas en Lima fue un evento complicado, pero al que se adaptaron para sobrevivir. Este proceso implicó ver las posibilidades para generar ingresos, el cual lo encontraron en la producción y venta de vigas de Sarhua<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup>Este punto se desarrollará en el 1.3.1. Adaptaciones: de vigas a tablas, promotores y primeras exposiciones públicas.

## 1.2. Migraciones internas del siglo XX: discriminación, aculturación y resistencia cultural andina

Durante el siglo XX, en el Perú, cada gobierno tomó decisiones que fueron, en su mayoría, desafortunadas para los pueblos rurales del país<sup>20</sup>. Todo esto provocó que se diluyera la promesa e intención de la cohesión como país. El resultado fue que las provincias rurales se sintieran cada vez más excluidas, discriminadas e ignoradas. Ante un marco tan desolador como este, muchos sintieron la necesidad de salir de sus territorios e intentar iniciar una vida en la capital (como sucedió con las décadas 60 y 80), lugar escogido por su evidente centralismo, donde sí encontraban una posibilidad de desarrollo<sup>21</sup> y avance.

Las migraciones impactaron de formas distintas a cada sujeto, por su raza, sexo, edad, nivel educativo, estatus ocupacional, estado civil, etc. (Martínez, 1968). Los migrantes asentados en las grandes ciudades, como Lima, afrontaron diversas dificultades. Una de ellas fue invadir espacios no acondicionados para vivir, tales como las barriadas o pueblos jóvenes que venían emergiendo desde los años 30 (Martínez, 1968). Estos se consolidaron como el principal escenario del proceso de cambio, modernización y adaptación cultural, siendo el espacio donde se articuló la cultura serrana con la criolla costeña (Matos Mar, 1991) [Fig. 2]. Los migrantes no fueron bien recibidos. Se encontraron sujetos a la discriminación y vistos con recelo por los limeños (Rodríguez, 1997). En la capital se reprodujeron fuertes discursos racistas, cargados de prejuicios y estereotipos, que marcaban lo propio / lo ajeno, lo superior / lo inferior, etc. De esta manera, se legitimaba la desigualdad social y la imposibilidad del ejercicio de sus derechos

---

<sup>20</sup>No solo rurales, sino también amazónicos, pero es interés de esta investigación enfatizar los primeros.

<sup>21</sup>El desarrollo entendido como mejores condiciones económicas, laborales, de salud, educación, etc.

en igualdad de condiciones.



Figura 2: Barriada de El Agustino (1986), donde se observan a varones haciendo trabajo comunitario (o *ayni*). Fotografía por Gloria Calderón. Extraída de la galería de Talleres de Fotografía Social de la Pontificia Universidad Católica del Perú (TAFOS PUCP).

Otro proceso que deviene de la migración fue la aculturación, que significa que los pobladores de provincia se adaptaron a ciertas normas y valores “mestizos”, como dejar el quechua por el castellano<sup>22</sup>, usar otras vestimentas ajenas a las propias por otras que ofrecían las grandes ciudades, etc. (Martínez, 1968). Este proceso de aculturación se dio de forma desigual: se presenta una cultura dominante; y, la otra, dominada. Esta tiene una implicancia en la identidad cultural, pues puede sumergir a una determinada cultura en una crisis, pero todo dependerá de cómo se inserte esta y cómo se adapte o enfrente el migrante a su nuevo contexto:

(...) cuando se producen las migraciones y uno lleva consigo su marco referencial, sus experiencias, sus costumbres perceptuales,

---

<sup>22</sup>Esto considerando porque los migrantes que llegaban a Lima tenían como lengua originaria el quechua.

sobreviene necesariamente una crisis de identidad cultural, que puede conmover en mayor o menor medida al migrante. Ello dependerá del grado de inserción que logre en el medio ambiente [...] de la situación económica-política por la que atreviese la sociedad en general y la ciudad a la que se llega en especial (Pietro, 1984, p. 43).

Considerando que la aculturación significó un fuerte intento de dominación (asimilación) de una cultura a otra, en este caso, de la cultura urbana sobre la cultura andina, también es importante analizar qué respuesta existe ante ella: la resistencia criolla o la resistencia a no desaparecer, sino a encontrar caminos para manifestarse (Mujica, 2001)<sup>23</sup>:

La aculturación no se reduce, en efecto, a una profesión única, a un simple paso de la cultura indígena a la cultura [urbana]; existe un proceso inverso, por lo que la cultura indígena integra los elementos europeos sin perder sus caracteres originales (Wachtel, 1974, p. 136)<sup>24</sup>.

Un signo de resistencia fue la creación de asociaciones y clubes de provincianos en las zonas urbanas, desde 1920, cuando empezaron a incrementarse las migraciones del campo a las ciudades (Altamirano, 2000). Estas asociaciones y clubes de provincianos representan los pueblos de orígenes de los migrantes, quienes las vieron como “un canal de emergencia social” (Olivera, 2016,

---

<sup>23</sup>Los artistas sarhuinos en Lima fusionaron su técnica pictórica e incluyeron elementos que les brinda la ciudad; incluso, su experiencia como migrantes se convirtió en tema central (reflejan las complejidades de la ciudad, sus elementos, sus ciudadanos, sus construcciones, etc.). Pasaron de ser resistencia y soporte de techos a ser resistencia de la aculturación, pues no todo lo urbano se sobrepuso a lo andino.

<sup>24</sup>En lugar de “europeo”, para efectos de la presente investigación, lo llamaría “de la capital”.

p. 169). Las asociaciones se dividen en departamentales, provinciales, distritales y nexales (Ríos, 2003) y en ellos se intentaban preservar las tradiciones (música, gastronomía, fiestas religiosas, entre otros) de los pueblos originarios. También, se cultivan valores comunitarios como la unión y encuentro entre coterráneos y solidaridad; además de realizar diferentes actividades culturales, de recreación, entre otras (Olivera, 2016). De acuerdo a Ríos (2003), la creación de asociaciones y clubes es un mecanismo de defensa de los migrantes, el cual les ayuda a adaptarse a su nuevo contexto, pero con la consigna de mantener vivas sus tradiciones.

En el periodo de la violencia armada interna (década de los 80) llegó a la capital hasta un 40% de toda la población desplazada (aproximadamente, 80 0000 personas), que provenían mayoritariamente de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac (Altamirano, 2000). A diferencia de otros años, este en particular representa una movilidad de personas "(...) expulsadas y, con este espíritu, forman parte de estas asociaciones" (Ríos, 2003, p. 22). Esto evidencia que las asociaciones y clubes de provincianos han sobrevivido en el tiempo a diferentes regímenes políticos y han acompañado a las diversas migraciones. Además, Altamirano (2000) enfatiza que este es un espacio donde participan tanto la primera generación de migrantes como sus hijos nacidos en provincia y en la capital.

Entonces, los clubes y asociaciones de provincianos configuran un espacio de encuentro de valores urbanos y rurales, y de adaptación y resistencia. En esa misma línea, los sarhuinos también formaron parte de ellos y replicaron ese mismo espíritu de trabajo en comunidad o de forma colectiva (Nolte, 1991, p. 22) en otros espacios como lo fue ADAPS (1982, en Lima). Este fue un lugar donde un grupo de artesanos y no artesanos de Sarhua se organizaron para crear tablas y, posteriormente, venderlas. Además, al igual que las asociaciones y clubes de

provincianos, se intentó fortalecer los vínculos de parentesco y la memoria colectiva<sup>25</sup>.

### 1.3. Las tablas de Sarhua en Lima

Ha sido indispensable precisar datos de las migraciones de los 60 y 80, enfocándonos en aquellos que se trasladaron desde Ayacucho, porque es el departamento donde nace la original viga sarhuina<sup>26</sup>. La ola migratoria de los años 60 muestra un momento importante porque fue con ella que arribaron artesanos de Sarhua<sup>27</sup> (Víctor Fajardo, Ayacucho). Esto marcó el inicio, aunque sin saberlo, de la difusión, la producción, la comercialización y el consumo de las vigas adaptadas a tablas en la capital (de la mano de otros fenómenos sociales como las consecuencias de la aculturación y la resistencia). En las siguientes líneas, se tratará sobre los cambios y permanencias de las vigas que fueron fundamentales para su adaptación a tablas, de acuerdo a las exigencias del mercado de la capital; su comercialización; sus promotores y primeras exposiciones; y, la variedad de temáticas que reflejaban las vigas y las tablas, las cuales entrarán en constante diálogo con el contexto social del siglo XX y XXI.

---

<sup>25</sup>Al día de hoy, ADAPS no funciona en colectividad. Los artistas que lo conformaron, por diversas razones, empezaron a realizar trabajos de forma independiente. Hoy, la administra solo la familia Evanán.

<sup>26</sup>Sarhua se encuentra al sur de Ayacucho y es una comunidad quechuahablante, ubicada, aproximadamente, a 3250 metros sobre el nivel del mar, y cuenta con una población de 2692 habitantes (González, 2015).

<sup>27</sup>Sarhua ha sido un pueblo de agricultores, ganaderos, pintores y artesanos. Para mayor información, revisar *Las tablas de Sarhua (catálogo de exposición)* (1975) de Pablo Macera.

### 1.3.1. Adaptaciones: de vigas a tablas, promotores y primeras exposiciones públicas

De acuerdo a Nolte (1991), en la migración de los 60, parte de las personas que llegaron a la capital provenían de Sarhua, distrito ubicado en la provincia de Víctor Fajardo (Ayacucho). Entre ellas, destacamos a los sarhuinos Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices (ContentLab del Grupo El Comercio, 2019), quienes fueron pioneros en difundir las tablas (vigas adaptadas) de Sarhua, en Lima<sup>28</sup>. Pero, ¿qué son las tablas de Sarhua?, ¿cómo los promotores la difundieron? y ¿cuáles han sido sus transformaciones y permanencias?

Iniciemos con la premisa de que las tablas de Sarhua son resultado de una adaptación, ya que las originales, las vigas<sup>29</sup> (o alza techos), que se creaban y regalaban en el ritual *Tabla Apaykuy* del distrito de Sarhua (Víctor Fajardo, Ayacucho), no podían ser reproducidas con exactitud en la capital. Entonces, antes de abordar detalles sobre las tablas, es importante detallar su precedente, es decir, las vigas de Sarhua. Durante el siglo XIX y parte del siglo XX, las vigas<sup>30</sup> se elaboraban por pedido de los padrinos de un nuevo matrimonio y se las entregaban cuando terminaban de construir su casa. Estas eran colocadas en la parte superior de la habitación principal de la vivienda como soporte de techo (Nolte, 1991), lo que también permitía que las imágenes y letras que en ellas se imprimían fueran visibles [Fig. 3 y Fig. 4].

---

<sup>28</sup>Enfatizamos que este apartado trata del surgimiento del arte de Sarhua en Lima porque su nacimiento en el país data de tiempos prehispánicos. Para ampliar lo referido, véase Nolte (1991).

<sup>29</sup>De acuerdo a Nolte (1991), las iglesias de Sarhua, al igual que otras que existen en pueblos andinos, contaban con esta decoración. Los sarhuinos no solo querían que este tipo de acabado se encuentre en las iglesias, por lo que las replicaron en sus casas. Así, nacen las vigas. El único elemento que era parte de la estética de las iglesias y que permaneció en las vigas (y la mayoría de tablas del siglo XX) fue la imagen de su patrona, la Virgen de la Asunción

<sup>30</sup>De acuerdo a Nolte (1991), se tiene referencia que la viga más antigua en Sarhua data de 1876.



Figura 3: Posición original de vigas o alza techos. Registro fotográfico propio hecho en la casa del maestro Primitivo Evanán, en Sarhua (19 de agosto de 2023).

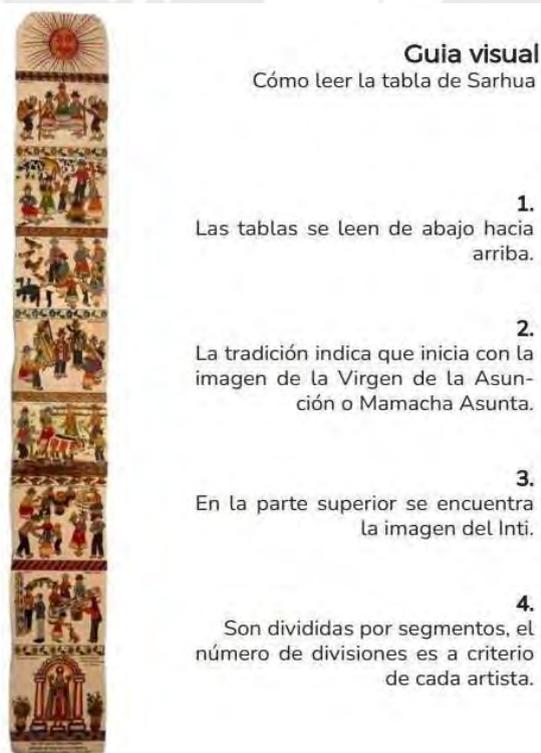


Figura 4: Guía visual y de lectura de una tabla de Sarhua (julio 2023)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup>Imagen extraída del libro de memorias *Voces de Sarhua a la orilla del mar*, elaborado por estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Las vigas se elaboraban con troncos de madera de árboles de pati, aliso o molle (Andazábal y Macera, 1999), cortados verticalmente por la mitad y trabajados por separado. Les echaban una tierra blanca o *pachas* (tipo yeso), que era propia de Sarhua, y, después, se colocaba como aglutinante la savia de maguey (Nolte, 1991). En esta superficie se pintaban las siluetas o líneas con pintura negra que provenían de las cenizas del *ichu* y carbón de *chilca*. Se usaban las plumas de aves (técnica que continua hasta hoy) como pinceles finos o varitas de retama [Fig. 5] para resaltar el contorno (Nakamura, 1977). Posteriormente, se aplicaban colores planos sin sombras.



Figura 5: Uso de plumas para trazar figuras en las tablas de Sarhua. Registro fotográfico propio elaborado en el taller de Venuca Evanán en Chorrillos (04 de julio de 2023).

Las pinturas de colores provenían del *muqui* (tierras naturales), mezcladas con un elemento similar a la sal llamado *qullpa* (una especie de fijador), que se extraían de plantas y árboles como el *chachas*, las hojas del *molle*, entre otros (Andazábal y Macera, 1999). Las imágenes pintadas en los extremos de las superficies lisas de las vigas eran elementos religiosos de carácter sincrético [Fig.

6]:

en la zona superior, las deidades andinas del sol y la luna; en la zona inferior, por lo general la Virgen de la Asunción, patrona de Sarhua, o un santo católico. La composición se completa con un texto, en la zona más baja de la tabla, que indica los nombres de los padrinos que ofrendaron la pieza, de los esposos que la recibieron y la fecha del evento (Germaná, 2015, p. 244).



Figura 6: Viga de techo tradicional. Regalo hecho por Marceleno H. P. a Eloy Alarcón y Odelia Baldión Pertenece a la colección de Vivian y Jaime Liébana (1975). Fotografía de Gabriela Germaná (2020).

En el cuerpo de las vigas se pintaban únicamente a las personas (amigos y familiares de los esposos, diferenciados por sexos y edades) de la comunidad que colaboraron (a nivel económico, material o laboral) con la construcción de la casa de los recién casados, pero representando las actividades / oficios que ejercían (con precisión de las anatomías de los personajes) y señadían sus

nombres (Nolte, 1991; Germaná, 2015). Todos los detalles de la composición hasta aquí descritos se distribuían en rectángulos (el mínimo requerido eran siete) a lo largo de la viga (que era en promedio 2.30 m de largo y el ancho era de tamaño diverso). Las imágenes plasmadas estaban hechas con trazos sencillos, pero lo esencial eran las vestimentas y actividades de los personajes [Fig. 7]. Otro aspecto importante de esta representación artística era que se trataba de lo siguiente:

una plástica normativa, relacionada a la transmisión de un orden social, aspecto reforzado también por el texto de la zona inferior de la viga, donde queda instituido el nuevo lazo creado entre los padrinos y la pareja de esposos. Imagen y texto se constituyen no solo en representación de, sino en un ritual integrado a sistemas estructurales de intercambio, reciprocidad y cohesión social (Germaná, 2015, p. 246).



Figura 7: Viga original de 1950, perteneciente a los abuelos del maestro Porfirio Ramos. Registro fotográfico propio hecho en el taller de Porfirio Ramos en Sarhua (19 de agosto de 2023).

Esta práctica del pintado y la colocación de las vigas duró desde el siglo XIX hasta finales de 1970, una década después de que artesanos de Sarhua decidieran migrar a diversas ciudades, como Lima, intentando buscar mejores oportunidades porque su comunidad estaba afectada por la crisis económica, provocada porque los mayores beneficios de la industrialización se centraban en la capital y otras ciudades que exportaban sus productos<sup>32</sup>. Entonces, las vigas estaban por extinguirse en Sarhua, pero sus pobladores instalados en la capital, en los albores de los 70, las rescataron (Andazábal y Mendoza, 1999). En 1973, para la fiesta de su comunidad<sup>33</sup>, que se celebraría en Lima, los migrantes sarhuinos, Primitivo Evanán y Víctor Yucra, decidieron recrear una viga. Después, ambos artistas fueron impulsados por los antropólogos Salvador Palomino Flores y Víctor Cárdenas Navarro, quienes asistieron a dicha festividad, para continuar produciéndolas [Fig. 8].



Figura 8: Entrevista a Víctor Yucra y Primitivo Evanán, promotores de las tablas de Sarhua en Lima, hecha por el periodista Nilo Espinoza para *La Prensa*, Lima (23 de agosto de 1975).

<sup>32</sup> Todo el detalle de este contexto ha sido abordado en el apartado anterior.

<sup>33</sup> Como se trató, las asociaciones y clubes de provincianos, con la intención de replicar ciertos valores y costumbres de su lugar de origen, propiciaban actividades como las fiestas patronales.

Fue el mismo Víctor Cárdenas, quien propició el contacto con Raúl Apesteguía, quien se dedicaba a coleccionar arte popular y era el dueño de la Galería Huamanqaqa. Esta comunicación tuvo como resultado la organización de la inauguración de la primera exposición de la recreación de las vigas pintadas de Sarhua, en la mencionada galería (ubicada en Jr. Unión 1043, Lima), en el año 1975<sup>34</sup> [Fig. 9]. Cuando señalamos la recreación de vigas, estamos refiriéndonos a una primera transformación: los “alza techos” o vigas pasaron a ser “tablas”, pues el contexto no propiciaba que se elaboren réplicas exactas con las mismas medidas y materiales tal cual se reproducían en Ayacucho.

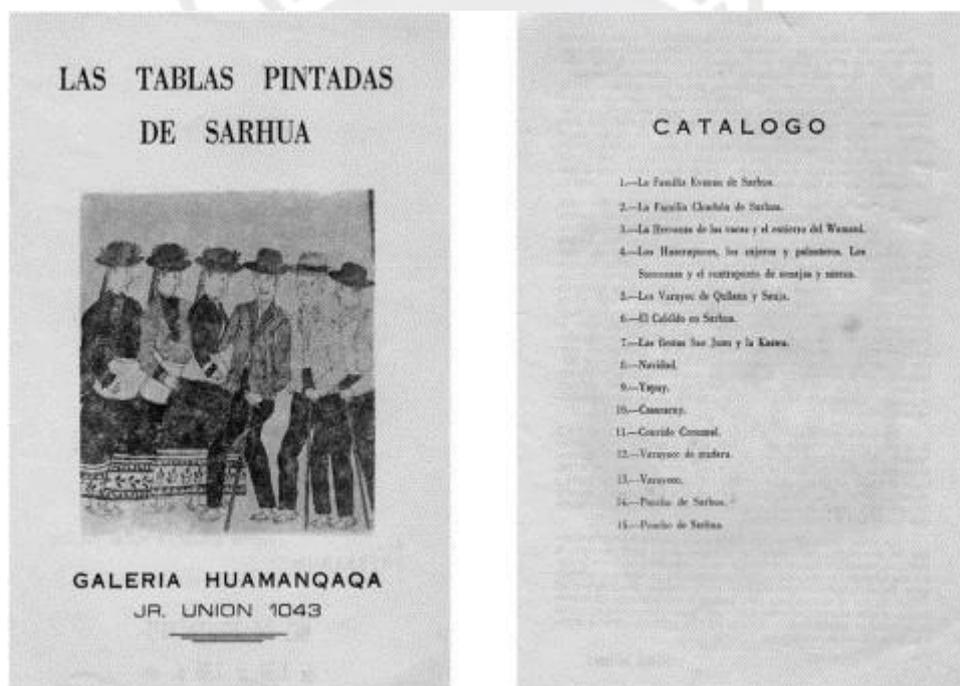


Figura 9: Folleto de la primera exposición pública de las vigas de Sarhua en la Galería Huamanqaqa (agosto de 1975).

<sup>34</sup>Las tablas de Sarhua aparecieron en Lima en 1975 y, ese mismo año, en el contexto artístico y cultural del país, emergió un debate alrededor de Joaquín López de Antay, proveniente también de Ayacucho, ya que recibió el Premio Nacional de Cultura, otorgado por el Instituto Nacional de Cultural, por su trabajo como maestro retablista (Munive, 2016). La discusión giraba en torno a que no era considerado arte por un grupo.

A esta nueva recreación o adaptación, es decir, las tablas, se pueden calificar como “hijas libres migrantes e informales, salidas de su pueblo para probar fortuna en Lima en donde la tuvieron para bien y para mal de sí mismas” (Nolte, 1991, p. 15). En efecto, la adaptación de vigas a tablas fue una apuesta estratégica para obtener ingresos económicos en Lima. Los artesanos sarhuinos lograron convertirlas en objetos decorativos y comercializables. Se intentó mantener el estilo del trazo, el uso de pinturas, el reflejo de costumbres del pueblo de Sarhua. Sin embargo, el costo fue dejar su esencia como objeto ritual de *Tabla Apaykuy*. Consideramos que a esto se refería Nolte con lo de “para bien y para mal de sí misma”.

Para empezar a comercializar las tablas, debieron capturar y llamar la atención de su nuevo público urbano. Por ello, los artesanos sarhuinos, reconfiguraron los aspectos visuales, como la forma, haciéndolas rectangulares, más cercanas a los cuadros de tradición occidental y portátiles. Asimismo, se trata de “un arte mobiliario de tamaño pequeño suficiente para decorar departamentos modernos de cualquier país del mundo” (Nolte, 1991, p. 16). Se incluyeron pinturas industriales: el *muqui* se reemplazó por el lápiz de color, plumones o marcadores, anilinas y témperas, aunque también siguió utilizando plumas (Andazábal y Macera, 1999). En las imágenes se dejaron de pintar a pobladores provenientes de Sarhua. Se empezaron a narrar temas diversos como rituales, mitos, actividades agrícolas y ganaderas, personas cantando y tocando instrumentos musicales propios de la zona e, incluso, contaban situaciones relacionadas a la vida en pareja y el matrimonio (Nolte, 1991) [Fig. 10].



Figura 10: Viga de Sarhua (siglo XX). Fotografía por Roberto Villegas.

En gran parte, usaron el castellano en lugar del quechua en las descripciones de sus tablas. Así, nació el quechuañol, como resultado de la heterogloxia conflictiva en el Perú, es decir, la convivencia de dos lenguas (quechua y castellano), que tienen vínculos variados, pero no necesariamente de forma equitativa (Macera, 2009). Por un lado, se evidencia una subordinación lingüística porque predominaba más el castellano que el quechua; por otro lado, la posibilidad de hacerse comprensible a su nuevo público.

Germaná (2020) explica cómo los artesanos de Sarhua transformaron la estética propia de las pinturas que se elaboraban desde décadas anteriores y su necesidad de adaptar elementos visuales y narrativos característicos de la vida urbana en Lima. Además de apropiarse de estas convenciones visuales propias del mercado de la capital, insertaron elementos del arte original como flores y

figuras geométricas, los personajes “de formas planas y colores planos, delineados con negro sobre una superficie blanca<sup>2</sup> (González, 2011, p. 118) [Fig. 11]. Para Macera (2009), otros factores que también se mantuvieron fueron “la organización espacial y el recuerdo iconográfico de su vida diaria” (como se citó en Nolte, 1991, p. 16).



Figura 11: Venuca Evanán preparando pinturas con tierras naturales. Registro fotográfico propio elaborado en taller de Venuca en Chorrillos (04 de julio de 2023).

Todo lo anterior devino en la decisión de Primitivo Evanán de aperturar el taller de elaboración de tablas de Sarhua, en 1976<sup>35</sup>, al cual llamó *Q'ori Taqe* o Almacén de Oro (Nolte, 1991). Aquí, los siguientes migrantes sarhuinos en la capital de la década de los 80, quienes llegaron a raíz del conflicto armado interno y afrontaron las mismas necesidades económicas de aquellos que arribaron en los 60, se sumaron al trabajo en dicho taller porque vieron en la creación y venta de tablas una forma de obtener ingresos económicos y subsistir. Para 1982<sup>36</sup>, *Q'ori*

---

<sup>35</sup>Primitivo Evanán logra obtener un terreno en Las Delicias de Villa (Chorrillos, Lima), el cual era un arenal rodeado de pantanos, sin servicios básicos. Con esfuerzo, se levantaron las primeras esteras para convertirlo en un taller llamado *Q'ori Taqe* (Almacén de Oro). Después, tanto él como otros artistas y sus familias también se trasladaron a Las Delicias.

<sup>36</sup>En 1982 se forma la ADAPS, la que consiguió su reconocimiento recién en 1989. Se obtuvo financiamiento para construir un taller, un pequeño almacén y una oficina; y, les brindaron asesoría de organizaciones que les enseñaron a contabilizar y racionalizar sus ventas. Desde 1984 hasta 1988, se unieron Carmelón Berrocal, Valeriana Vivanco,

*Taqe* cambió a Asociación de Artistas Populares de Sarhua, también denominada ADAPS (Nolte, 1991) [Fig. 12]. Desde mediados de la década de los 80, los artesanos de ADAPS empezaron a representar ciertos problemas que vivían los migrantes en la ciudad. Los artesanos plasmaban en las tablas, por un lado, una comunidad rural sarhuina enaltecida; y, por otro lado, los problemas ocasionados por los modos de vida modernos occidentales.



Figura 12: Fachada de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), ubicada en Chorrillos. Registro fotográfico propio (04 de julio de 2023).

Entre la diversidad de tablas que crearon los artesanos de ADAPS, destacan dos importantes series: *Pirqa Kausa Kaykunap* (1980-1992)<sup>37</sup> (Diez y Ulfe, 2022) y *Éxodo* (1994-1995). La primera serie está compuesta por 24 cuadros que cuentan el periodo 1980-1982, en Sarhua, los que son considerados los años más difíciles de la guerra armada interna en dicho lugar. Se convirtió en una

---

Gaudencia Yupari Quispe, Reneé Evanán Vivanco, Irene Gómez Serna, Norma Quispe, Julián Quispe y María Evanán.

<sup>37</sup>A pesar de que esta serie denunciaba lo sucedido durante el conflicto armado, entre los años 1980-1992, en Sarhua, en el año 2018, las piezas fueron retenidas por la Dirección contra el Terrorismo de la Policía (Dircote), para desestimar se trate de apología al terrorismo (Redacción RPP, 2018). Sin embargo, esta noticia fue difundida por el diario *Correo*, haciéndose público y tergiversando el verdadero concepto de la serie. Se destaca este suceso porque el arte tiene el poder de construir reflexión y memoria, lo que a muchos no les puede convenir.

expresión de denuncia. Algunas de las pinturas de esta mencionada serie son *Onqoy* [Fig. 13], *Sinchis* [Fig. 14] y *Maldecidos* [Fig. 15], que narran el terror vivido por los sarhuinos fusilados, golpeados, apresados, testigos que suplican no perder la vida, etc.



Figura 13: *Onqoy* (1986) refleja al PCP-SL, portando metralletas, cuchillos y bandera roja. Ingresan a la comunidad y sacan de sus casas a los comuneros. Ellos confundidos piden protección a los *apus* dioses.

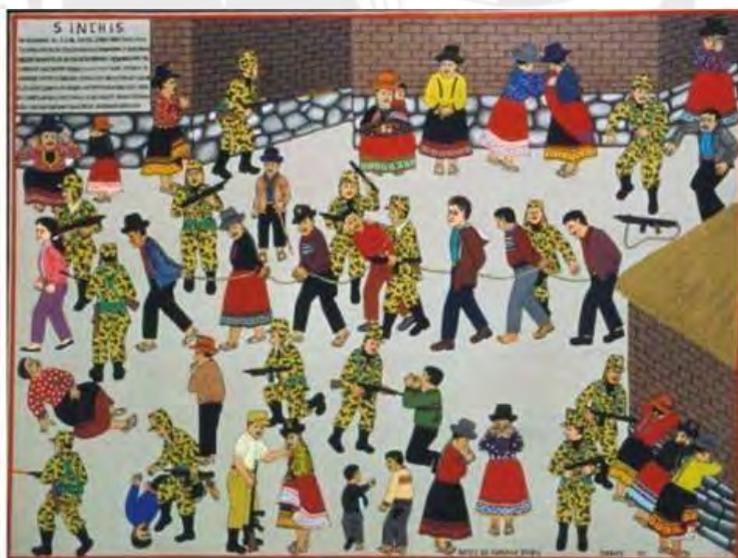


Figura 14: *Sinchis* (1986). El 30 de septiembre de 1981, a las 2 p.m., trece *sinchis* armados con metralletas y bombas lacrimógenas, atacaron a mujeres y niñas de la comunidad de Sarhua. También, asesinaron a campesinos(as) con brutal agresión.

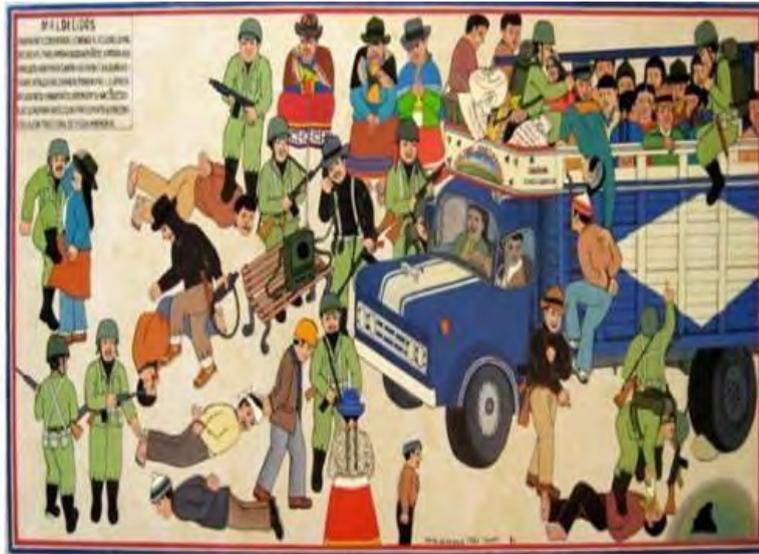


Figura 15: *Maldecidos* (1986). Pintura acrílica sobre tabla, colección de Marco Curátola Petrocchi, Lima.

En el caso de *Éxodo* [Fig, 16], cuya temática fue la migración de los sarhuinos a la capital durante el siglo XX, (puntualizada en la migración de los 80, debido al conflicto armado interno), está compuesto por 15 pinturas que recrean su traslado a Lima y las difíciles vivencias de los pobladores de Sarhua al verse obligados a rehacer sus vidas en un entorno muchas veces hostil para ellos.

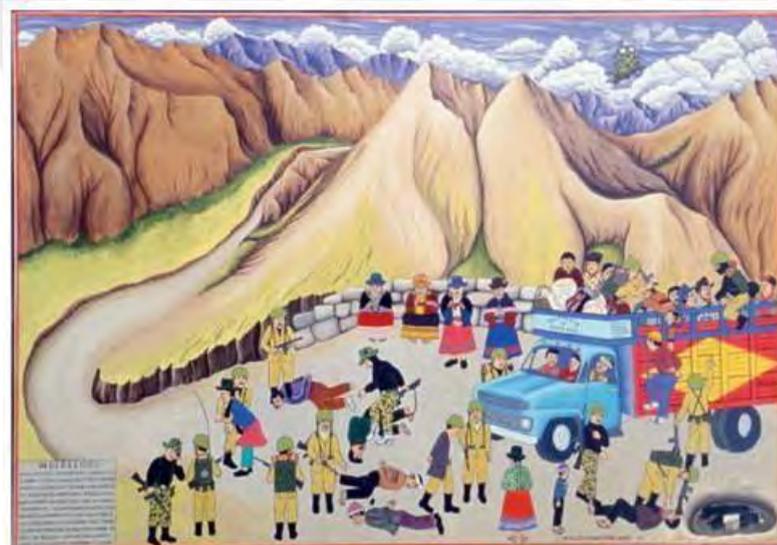


Figura 16: *Éxodo Fiesta patronal en Lima* (nueva versión). La original tabla, elaborada por la ADAPS, es del año 1994. Fotografía por Gabriela Germaná.

## Capítulo II: Las tablas de Sarhua de Venuca Evanán y Violeta Quispe: entre el arte popular y el arte contemporáneo

Otro aspecto determinante, vinculado al *soporte material* de las tablas de Sarhua de Violeta y Venuca, está compuesto por la emergencia del arte popular y arte contemporáneo en nuestro país. Conocer qué es cada uno y cómo se posicionan en la historia del arte nacional permitirán entender cómo y por qué las obras de las artistas transitaron de un tipo de arte a otro, para lo cual también se describe la trayectoria artística de cada una de ellas. Esto es lo que se detallará en las siguientes líneas.

### 2.1. Sobre el arte popular en el Perú

En el siglo XX nace una corriente política que intenta revertir los efectos de una nación dividida, causada por aquella clase dominante que siempre veía a Europa como referente, discriminando la diversidad de etnias, poblaciones y culturas. El movimiento revolucionario de México (1910) encuentra en lo indígena el centro para construir la identidad nacional de países latinoamericanos. De esta manera, intelectuales y artistas empezaron a trabajar con el mundo andino y popular (Nolte, 1991). De ahí, surge el movimiento artístico indigenista<sup>38</sup>, que ayudó a visibilizar “el mundo andino y los descendientes de las naciones nativas” (Stastny, 1993, p. 1).

En el Perú, los pintores indigenistas<sup>39</sup> que destacaron fueron José Sabogal Dieguez, Julia Codesido, Camilo Blas, Alicia Bustamante, Teresa Carvalho,

---

<sup>38</sup>Al considerar en el centro al indígena era un tema recurrente en el pensamiento y cultura literaria del Perú desde los inicios de la colonia (Stastny, 1993).

<sup>39</sup>La mayoría de este grupo se formó en el extranjero y ha expuesto sus obras también fuera del país.

Enrique Camino Brent, entre otros. Ellos escogieron como eje temático al hombre peruano, su vida, gestos y entornos (Colección del Banco de Crédito, 1989). Del grupo anterior, destacamos el trabajo de José Sabogal que, antes que indigenista, prefirió denominarse peruanista<sup>40</sup> porque encontraba en las diversas razas la verdadera identidad nacional. Desde 1919, Sabogal difundió una idea nueva de pintura en Perú, en la que nuestra identidad se construía a través del mestizaje y esto se evidenciaba en sus cuadros por la mezcla de colores, razas y culturas (El Comercio, 2010) [Fig. 17].



Figura 17: *La mujer de varayuc* (1926) y *El varayuc de Chincheros* (1925), pinturas de José Sabogal. Imágenes extraídas de la galería de fotos del MALI.

Su trabajo provocó nuevos aportes y análisis alrededor del arte en el Perú porque, para esa época, lo que predominaba era el estilo académico europeo y la burguesía limeña no estaba acostumbrada a ver diversas realidades en los

<sup>40</sup>Hubo detractores de la corriente indigenista, quienes le atribuían adjetivos peyorativos: “tales obras, ejecutadas con pobreza de imaginación y de estilo (...) semejantes atributos negativos son comunes a todos los pintores cuya preparación técnica no ha alcanzado, todavía, un nivel superior” (Ríos, 1946, p. 40). Nunca se resolvió el debate sobre su denominación.

cuadros [Fig. 18]. Lauer (2010) señala que en las pinturas de José Sabogal todos nos podemos reconocer, es decir, son las que mejor nos definen como observadores y protagonistas. El autor añade que Sabogal propició una “valoración de la forma andina contemporánea” (Lauer, 2010, p. 47) con carga social porque, además de sus pinturas, posterior a que dejara el cargo de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1943), se sumergió a estudiar y difundir el arte popular en el que visualizaba la identidad del arte peruano. Él visitó talleres, ferias y mercados con el fin de buscar a los maestros del arte popular que trabajaban creando obras para un público que tenía necesidades religiosas y estéticas<sup>41</sup> (Nolte, 1991): “Sabogal buscaba una idea que abarcara la complejidad del Perú, una nación llena tanto de sobrecogedoras fracturas como de inspiradora y riqueza cultural” (El Comercio, 2010, p. 28).

Retratar a los peruanos y no solo a los indios fue el eje de su pintura durante los años siguientes, en los cuales hizo retratos y paisajes en diversas partes del país. Más adelante y hasta su muerte, su interés se vio atraído hacia el rescate y registro de arte popular -la llamada artesanía-, en el que él veía encarnada la mezcla de culturas característica del Perú y el punto de partida del arte del presente (El Comercio, 2010, p. 28).

---

<sup>41</sup>Sabogal y otros indigenistas fueron los responsables de evidenciar y reconocer el trabajo de Joaquín López Antay (pintor ayacuchano), los esposos Georgina Dueñas e Hilario Mendivil (escultores cusqueños), Leoncio Tineo (alfarero ayacuchano), Julio Villalobos (pintor ayacuchano), etc. (Colección del Banco de Crédito, 1989).



Figura 18: *India huanca* (1930). Obra de José Sabogal. Imagen extraída de las redes sociales de Art Museum of the Americas.

Aquí, se identifica que el arte popular ha sido catalogado como un tipo de arte diferente al arte de academias y de las galerías (Mendizabal, 1957). Está conformado por las artesanías que son producidas por el campesinado, las clases medias provincianas, estratos populares capitalinos, artesanos de aldeas y tribus amazónicas, alejado del arte de la élite de los grandes centros urbanos (Stastny, 1980 y Mendizabal, 1957) o por aquellos grupos de interés de Sabogal. Pero estas artesanías tienen una fuerte carga social por lo que no deben ser consideradas como simples objetos decorativos comerciables. Sabogal señala que la autenticidad del arte popular se entiende solo en el contexto en el que es producido, que si bien existen turistas o miembros de otra cultura que les den usos diferentes o inesperados (decorativos), esto no altera su valor artístico. Por ello, se destaca que sobre la labor del artesano: “es *el que esencialmente crea y se recrea en la elaboración de su obra y no el que simplemente produce*” (como se citó en Rengifo, 1989, p. 89). Sabogal señala que los artesanos no solo tienen habilidad técnica, sino también un trasfondo ritual y hacen un gran aporte cultural

con la producción de artesanías que son comerciables (Rengifo, 1989).

## **2.2. Sobre el arte contemporáneo en el Perú**

De acuerdo al Museo de Arte de Lima, el arte contemporáneo “se establece a partir de mediados de la década de 1960- límite que marca la aparición de algunos grupos de vanguardia, asociados con el Pop, las primeras incursiones en el experimentalismo y el arte no-objetual” (Mitrovic, 2016, p. 59). Sin embargo, hasta fines de la década de los 70, se observa un cambio en el paradigma en Lima. Surgió una nueva forma concebir de artes visuales como expresión de cambios y rupturas sociales de los que destacamos, principalmente, las migraciones del campo a la ciudad: migraciones, explosión demográfica, crecimiento de las barriadas, malestar social y político, etc.<sup>42</sup>, en sí, sobre el “desborde popular” (o cultura emergente) del cual nos habla Matos Mar (1984). Todo ello dio como resultado la convivencia de culturas e idiosincrasias diferentes y la aparición de una modernidad diferente. Es en esa modernidad diferente de los 80 donde nace el arte contemporáneo (aunque no en su totalidad) y que puede ser considerado como “una práctica que está orientada a cumplir una función crítica eminentemente social” (Mitrovic, 2016, p. 62). Así, el contexto se configuró como un motor de pensamiento y creación artística, que se caracterizó por su intervención visual y conceptual diferente.

Para esclarecer lo antes señalado, debemos remitirnos al trabajo del taller Estética de Proyección Social “Huayco”<sup>43</sup> (en adelante E.P.S. Huayco) porque

---

<sup>42</sup>Las consecuencias de las migraciones del campo a la urbe, se detallaron en el capítulo I, apartado 1.2. Migraciones internas del siglo XX: discriminación, aculturación y resistencia cultural andina.

<sup>43</sup>Conformado por Francisco Mariotti, María Luy, Charo Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar. Tuvo una corta permanencia: 1980-1981.

marca el desplazamiento del arte hacia la política e inaugura la historia del arte contemporáneo local<sup>44</sup>, en un contexto caracterizado por la agitación social y política. E.P.S. Huayco nació en 1980, año que coincide con el cierre del régimen militar de Juan Velasco Alvarado, la insurgencia del PCP-SL y una débil democracia (detalles históricos descritos en el capítulo I). En el caso de Lima, esta fue impactada por migrantes campesinos (iniciada desde las primeras décadas del siglo XX), lo que originó la transformación de la capital criolla.

El colectivo E.P.S. Huayco supo captar en sus propuestas artísticas este espíritu de cambios, y fracturas étnicas y sociales en la capital (producto de las migraciones internas). En palabras de Majluf (2001), E.P.S. Huayco identificó el nuevo paradigma de lo popular en lo urbano, desestabilizando la institucionalidad artística convencional (Buntinx, 2005). Así, E.P.S. Huayco rearticuló la idea de modernidad desde el concepto de lo popular: “En el Perú, hoy, solo lo popular es moderno” (Mitrovic, 2016, p. 59), cuya frase pertenece a Mirko Lauer (1980), la cual quiere decir, que una modernidad andina intentaba imponerse en el arte como sucedía con ciertos aspectos de la Reforma Agraria que intentaban reconfigurar la economía (Buntinx, 2005).

En síntesis, configuró la búsqueda de la identidad nacional vinculada a lo andino, y renovó el quehacer artístico peruano que iba más allá de una simple transgresión de contenidos, lenguajes y técnicas. Se implantaba una (pos)modernidad propia, desde la experiencia popular de la nueva Lima (salido de las masas y del quehacer colectivo), traspasando lo impuesto por los cánones

---

<sup>44</sup>Previo a la aparición de E.P.S. Huayco, se destacan otras iniciativas, grupos y propuestas de la década de los 70. Por ejemplo, Del Valle (2011) señala la relevancia del proyecto Coquito (1979) de Francisco Bedoya. En su propuesta, las páginas del libro *Coquito* se transforman en un escenario de la agitación política y de huelga. Con este ejemplo Del Valle sostiene que hay que mirar a los 70 para entender el nacimiento del arte contemporáneo en Perú.

internacionales y locales ciudadanos del arte. Así, demostró que la realidad del arte es más complicada de lo que definían los límites del significado y formación artística que se imponían.

Todo lo antes explicado sobre el trabajo de E.P.S. Huayco nos hace pensar en el significado del término contemporáneo. Lo contemporáneo no puede entenderse como un fragmento determinado de tiempo, sino como un tipo de experiencia que entrelaza historias de diferentes tiempos. En palabras de Smith (2012): “significa múltiples modos de ser con, en y fuera del tiempo, por separado y, a la vez con otros y sin ellos” (p. 21). Entonces, tratar sobre el arte contemporáneo, es decir, un arte vinculado con lo contemporáneo es hablar de expresiones artísticas, en sus diversas formas y contenidos, que reflexiona, critica e intenta representar el mundo, en el cual se dan interacciones/relaciones entre seres humanos y con su contexto (social, político, económico, etc.), y desean mantenerse en este, intentando mostrar y sustentar sus posturas e ideas de quienes la crean<sup>45</sup>.

### **2.3. Trayectorias de las artistas sarhuinas Venuca Evanán y Violeta Quispe**

Como ya hemos visto, las tablas producidas en la capital cambiaron de forma y contenido. Al día de hoy, siguen naciendo nuevas propuestas que son interesantes de analizar porque intentan posicionar ciertas posturas sobre eventos sociales y políticos. Esto es lo que sucede con la obra artística de Venuca y

---

<sup>45</sup>Los artistas contemporáneos toman una postura y lo transmiten en sus obras. Los artistas interrogan la fricción entre las múltiples temporalidades, las fisuras internas de la sociedad y los vínculos colectivos. “Se muestras alertas a las condiciones de la contemporaneidad, inhóspitas, pero buscan posicionarse en ellas, al menos de forma transitoria. Estas preocupaciones dan cuenta de los ámbitos en los que puede posicionarse política y éticamente o al menos los artistas buscan forjar esto” (Smith, 2012, p. 279).

Violeta. En las siguientes líneas, se brindará un resumen de las biografías de ambas, sus inicios en el arte popular y su tránsito al arte contemporáneo.

En primer lugar, no hay que perder de vista que ambas nacieron en Lima y son hijas de migrantes sarhuinos. Ellas no solo adquirieron sus costumbres y tradiciones en el entorno familiar, sino también en su participación en las actividades que realizaban, principalmente, en ADAPS, y, después, en menor medida, de la Sociedad Fraternal de Sarhuinos de Lima (Sofrasarel)<sup>46</sup>. Este vínculo con sus tradiciones, costumbres y raíces (además de la posibilidad de viajar a Sarhua cuando eran niñas y adolescentes) determinó parte de su producción artística.

En la actualidad, ambas pasaron de representar netamente tradiciones sarhuinas a mezclar ciertos elementos de este con una perspectiva nueva: personajes e historias que cuestionan los roles de género asignados por la sociedad como resultado del sistema patriarcal en el Perú. Además, como veremos en las siguientes líneas, Venuca y Violeta, además de artistas, tienen un rol de activistas. Sus historias y producción artísticas nos recuerdan a un importante hito del feminismo en América Latina que es el surgimiento del feminismo comunitario, que nace a fines del siglo XX en Bolivia como un movimiento político y teórico que se expande por otros países de la región. Por un lado, se plantea lo siguiente:

Como movimiento político reclama un cambio radical del orden patriarcal-capitalista-racista-colonial que ha sojuzgado históricamente no sólo a las mujeres sino también a los hombres y la naturaleza, reproduciendo un sistema de discriminaciones,

---

<sup>46</sup>Sofrasarel fue constituida formalmente el 6 de junio de 1997. Cabe resaltar que las artistas tuvieron mayor vínculo e influencia de ADAPS que de Sofrasarel.

opresiones y violencias construido sobre los cuerpos de las mujeres (Martínez, 2019, p. 21).

Este señala la urgencia de crear “un nuevo orden basado en la igualdad, complementariedad y reciprocidad entre los hombres, las mujeres y la naturaleza” (Martínez, 2019, p. 21). Como propuesta teórica “intenta construir una nueva teoría social que interprete la historia, la memoria, los valores y la forma de vida comunitaria no capitalista de los pueblos latinoamericanos y caribeños” (Martínez, 2019, p. 21). Pero dicha propuesta tiene un objetivo: “no sólo con el fin de conocer las causas de la opresión sino también para proponer acciones de transformación del orden patriarcal, colonial, capitalista y también para plantear una propuesta de vida en este nuevo orden” (Martínez, 2019, p. 27).

Este feminismo propone rescatar el cuerpo como si fuera un territorio, con el fin de protegerlo de la sociedad patriarcal, pues:

El cuerpo de las mujeres ha sido históricamente el territorio en disputa de los patriarcados para asegurar su perpetuación. Recuperar el cuerpo significa sentir, pensar, decidir, actuar y disfrutar de la sexualidad en libertad, el placer, el arte, la palabra, el ocio, el descanso, la sanación interior, la rebeldía y la alegría, entre otros aspectos (Martínez, 2019, p. 30).

El cuerpo se presenta como el espacio de representación donde se reflejan los mandatos sociales, pero que al mismo tiempo es un espacio de transformación de lo social. Esta postura es a lo que se acerca la propuesta de Venuca y Violeta, pues intentan recuperar el cuerpo de las mujeres y las representan en sus pinturas, no solo reflejando los problemas sociales, sino formulando cambios a través de la deconstrucción de roles y subjetividades asignados históricamente para diferenciar

a hombres y mujeres. De acuerdo a Butler (1990) y su teoría de la performatividad, la diferencia de género y la dicotomía de hombre y mujer son construcciones culturales a los cuales se les ha atribuido ciertas características como si fueran naturales. Para que este discurso haya sobrevivido en el tiempo y sea transmitido, afirmando la existencia de cuerpos sexuados que asignan ciertas características a hombres y mujeres, es porque “el género es el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie neutral *sobre la cual* actúa lo cultural” (Butler, 1990, p. 56).

En este apartado sustentamos que el análisis de la obra de Venuca y Violeta se puede comprender bajo la teoría de género, la cual entiende al género como resultado de una construcción social o performativo. El género es considerado una categoría de análisis de las relaciones y roles asignados a hombres y mujeres (Scott, 1989), que funcionan como “construcciones ontológicas” (Butler, 1990, p. 52), de carácter performativo, que se construyen y deconstruyen constantemente en el tiempo (Butler, 1990).

### **2.3.1. Sobre Venuca Evanán Vivanco**

Venuca Evanán Vivanco (36 años) [Fig. 19] nació en Lima, y es hija de Primitivo Evanán Poma y Valeriana Vivanco Espinoza, sarhuinos y maestros promotores de las tablas de Sarhua en Lima, desde los años 70. Al lado de su actual casa en Las Delicias de Villa Chorrillos, se encuentra ADAPS, lugar donde sus padres y otros artistas sarhuinos trabajaban en la producción de tablas para su venta. Desde niña, al igual que sus hermanos y su prima Violeta Quispe, se sentaban en una de las mesas de ADAPS y les encargaban hacer los rellenos de

las tablas [Fig. 20].



Figura 19: Venuca Evanán (2022). Fotografía por Víctor Idrogo.

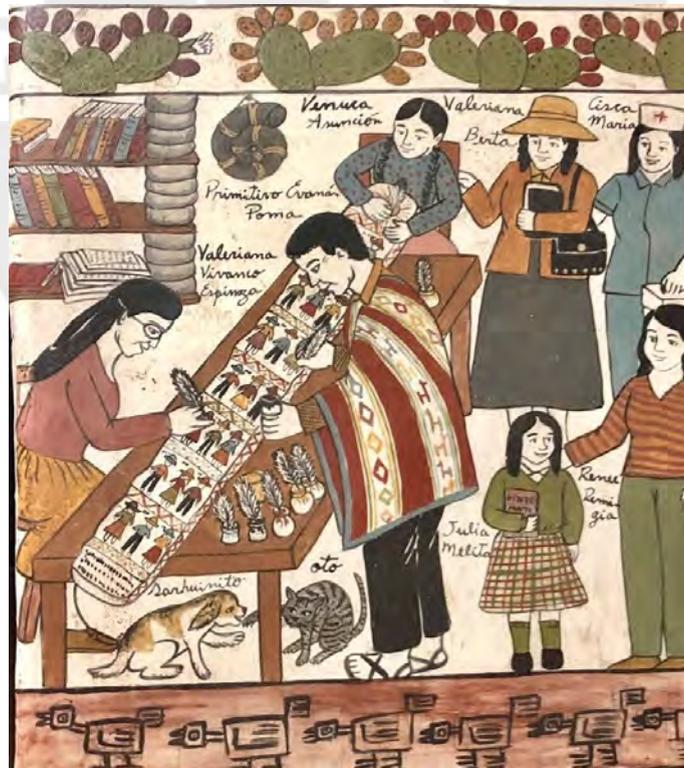


Figura 20: Genealogía de la familia Evanán Vivanco (aprox. 2010-2013), tabla elaborada por Primitivo y Venuca Evanán, quien le ayudó a rellenarla. Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2024)

Observó a sus padres cómo elaboraban las tablas y lo memorizó rápidamente. De su padre aprendió el concepto (ideas y temas que eran tradicionales en las tablas de Sarhua); y, su madre le enseñó a combinar los colores, las formas de las figuras, la disposición de estas en la tabla, etc. Venucase inició elaborando tablas tradicionales, tal como le enseñó su padre y madre, en ADAPS, desde temprana edad y, así, se vinculó estrechamente con el arte popular sarhuino. Cuando tenía 18 años, por decisión propia y guiada por su curiosidad, llevó cursos particulares de Dibujo, Teoría del color e Historia del Arte con una profesora egresada en Bellas Artes. También, a sus 20 años, tomó un curso de pintura en el MALI. Por otro lado, en el 2010, Venuca culminó la carrera de Técnica en Administración de Empresas, en Instituto SISE, cuando tenía 23 años, lo cual le brindó herramientas de gestión, las cuales las supo incluir en la comercialización de sus tablas.



Figura 21: Venuca mostrando sus tablas tradicionales, antes de que se enrumbara por crear otros conceptos. Fotografía por TV Perú (2019).

En el 2018<sup>47</sup>, decidió dar un giro al concepto de sus obras, ya que se vio influenciada por grupo ASPEm, con el cual se involucró, y otras ONG que abordaban temas como el feminismo, historias de mujeres emprendedoras y sindicatos liderados por mujeres. Así, conoció testimonios de mujeres fuertes que luchaban por hacer valer sus voces. Una situación diferente a la que veía en su entorno y lo que observaba cada vez que iba a Sarhua: “allá, las mujeres suelen ser tímidas y siempre dedicadas a la labor del hogar, de sus esposos e hijos”<sup>48</sup>. Estaba convencida de que esta realidad podía ser diferente y, para lograrlo, era indispensable no normalizar de los hombres son superiores a las mujeres.

Una situación que Venuca analizó fue cuando el antropólogo Ramón Mujica decide escribir un libro que recoge memorias<sup>49</sup> sobre la exposición “Piraq Kausa Kaykunap”<sup>50</sup> (Agencia Peruana de Noticias Andina, 2019), que gestionó ADAPS. Al entrevistar a Primitivo Evanán, presidente de ADAPS, este enfatizó el trabajo que hicieron los varones, dejando de lado a las mujeres que también se involucraron en el proyecto (su madre, tía y otras familiares mujeres). Esta invisibilización de las mujeres más cercanas de su familia impulsó, desde el 2018, a usar las tablas de Sarhua para reflexionar y posicionar, principalmente, la vida de las mujeres migrantes andinas, como las sarhuinas.

Sin perder el estilo tradicional de trazo y pintura de las tablas de Sarhua, Venuca puso un sello propio en la elaboración de sus creaciones, haciendo protagonista a las mujeres e incluyendo temas relacionados a sus conflictos

---

<sup>47</sup>En este mismo año, se dio el escándalo alrededor de la exposición de obras Piraq Kausa Kaykunapaq. Más detalles de esta serie en el apartado 3.3.1. Creaciones que denuncian la violencia basada en género y raza.

<sup>48</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

<sup>49</sup>El libro se llama proyecto *Piraq Kausa Kaykunapaq. ¿Quién será el culpable? Memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua, Ayacucho* (2019).

<sup>50</sup>Los detalles de esta exposición se brindan en el Capítulo I.

personales. Encontró en el arte una fuente de sanación y expresión. Ella se inscribió en cursos durante el 2020, en el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [MINCETUR] (Innovación Artesanal) y el MALI (Gestión cultural)<sup>51</sup>, los cuales le ayudaron a perfilar su trabajo como artista contemporánea. Así, ella logra hacer un trabajo que la ha hecho acreedora de diversos reconocimientos y premios. Quedó dos veces en el tercer puesto (2013 y 2016), en el Concurso Nacional de Nacimientos “Navidad es Jesús”, realizada por el Instituto Cultural Teatral y Social (ICTYS); obtuvo el premio Kuna Expression de ArtLima, en 2019 [Fig. 22]; fue finalista del concurso de pintura del Museo del Banco Central de Reserva del Perú (BCR), en 2019; y, ganó el premio de Arte Contemporáneo de Lima del IPCNA, en 2020 [Fig. 23]. Junto a Violeta Quispe y Gaudencia Yupari, en 2019, fueron parte del encuentro internacional "Diálogo en línea ResiliArt de la Unesco: Experiencias relativas al patrimonio vivo en el contexto de la pandemia de covid-19", que se realizó en el marco de la 8va reunión de la Asamblea General de los Estados Partes de la Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, organizada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), gracias a su proyecto de mascarillas, las cuales incorporan diseños y patrones tradicionales para promover el arte de Sarhua con mensajes de lucha y empoderamiento de mujeres.

---

<sup>51</sup>Este curso fue cubierto con el dinero que obtuvo como premio al ganar en el concurso de Arte Contemporáneo de Lima del IPCNA, en 2020.



Figura 22: Venuca Evanán recibiendo el premio de Kuna Expression de ArtLima (2019). Fotografía por diario Perú 21 (04 de abril de 2019).



Figura 23: *Rikchary Warmi* o *Despierta mujer* (2020). Venuca trabaja con varas, originalmente utilizadas por varones, de acuerdo a la tradición sarhuina. La artista enfatiza la capacidad de las mujeres de Sarhua de sentirse dueñas de sí mismas. Fotografía por Daniel Giononni.

Sus creaciones se han presentado en países como Brasil, Canadá, Chile [Fig. 24], Colombia, Dubai, Estados Unidos, entre otros. En Perú, sus tablas se han expuesto en la Casa Museo O'Higgins, Galería de Arte Municipal "Pancho

Fierro”, Centro Cultural de la Beneficencia de Lima, en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (IPCNA) [Fig. 25]. También, ha sido rostro de la campaña “Mujeres para inspirarte” (2021) [Fig. 26], realizada en conmemoración por el Bicentenario del Perú, de Saga Falabella y la Agencia Agarracamote.



Figura 24: Venuca ha sido considerada la artista del año 2023 por el X Festival Arica Barroco en Chile. Imagen extraída de las redes sociales del mismo evento (14 de mayo de 2023).

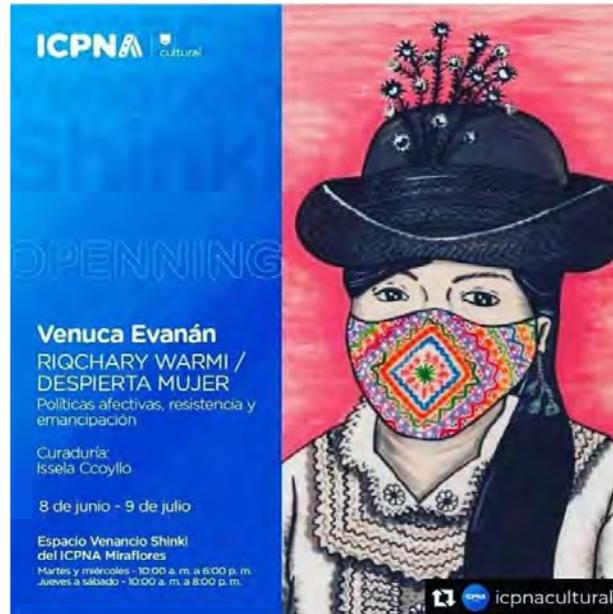


Figura 25: Muestra *Riqchary Warmi (Despierta mujer)* en Instituto Cultural Peruano Norteamericano (IPCNA), que se realizó del 8 de junio al 9 de julio de 2022. Imagen extraída de las redes sociales de IPCNA Cultural (10 de junio de 2022).



Figura 26: Venuca fue parte de la campaña publicitaria *Mujeres para inspirarte* (2021). Imagen extraída del video oficial de la campaña que se encuentra en el canal YouTube de Saga Falabella (07 de mayo de 2021).

Entre octubre de 2023 y mayo de 2024<sup>52</sup>, Venuca ha tenido una gran participación en eventos de arte contemporáneo internacional. Participó de la Feria de Arte Contemporáneo Swabartfair, en Barcelona (España). Ella representó en varas silvestres las protestas contra el régimen de Dina Boluarte. Venuca. Visibilizó a las mujeres del sur del Perú en la lucha por la defensa de sus derechos y en reclamo de justicia [Fig. 27]; esta exposición la hizo acreedora a “Mejor pieza de la sección latinoamericana de Swab” y las varas pasaron a ser parte de la colección de José Luis Lorenzo, considerado el artista más importante de Argentina. Del 20 de octubre de 2023 hasta el 25 de febrero de 2024, fue parte de la exposición “Historias indígenas”, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MASP) [Fig. 28]; en este espacio muestra cómo el término indio ha aparecido en el imaginario occidental; aquí, participó con las siguientes obras: *Las varayuq* (la que se quedó como parte de la colección del museo), *Lesiones leves* (también se quedó como parte de la colección) y *Rikchari Warmi* (obra ganadora del premio IPCNA de Arte Contemporáneo, en el año 2020). Desde el 7 de diciembre de 2023, sus creaciones fueron parte de la XVI Bienal de Cuenca (Ecuador), titulada, “Quizá mañana” [Fig. 29]. Del 8 al 11 de febrero de 2024, sus obras con temática erótica fueron presentadas en la feria de Arte Material (México) [Fig. 30]. De abril a mayo de 2024, Venuca fue una de las artistas residentes por seis semanas en la tercera edición de Residencia FAARA, organizada por Fundación Ama Amoedo (Montevideo, Uruguay) [Fig. 31].

---

<sup>52</sup>Desde octubre de 2023 hasta lo que ha transcurrido de 2024, Venuca Evanán ha tenido una gran participación en eventos de arte contemporáneo en el extranjero. Sin embargo, precisamente, esta investigación dio como cierre el mes de septiembre de 2023. Por ello, se ha incluido un breve párrafo de su trabajo de los últimos meses, pero sin dar grandes detalles. Esto significa que es importante darle continuidad de estudio a su carrera.



Figura 27: Varas elaboradas por Venuca Evanán. Exposición en feria de arte contemporáneo Swabartfair, del 5 al 8 de octubre de 2023. Fotografía extraída de cuenta de Facebook de Enhorabuena.plantas (8 de octubre de 2023).



Figura 28: Venuca Evanán participando de “Historias indígenas”, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MASP), en octubre de 2023. Fotografía facilitada por la misma artista(20 de octubre de 2023).



Figura 29: Acercamiento de una tabla expuesta en la XVI Bienal de Cuenca (Ecuador). Fotografía facilitada por la misma artista (9 de diciembre de 2023).



Figura 30: Tablas creadas por Venuca Evanán y expuestas en la feria de Arte Material (México). Fotografía facilitada por la misma artista (8 de febrero de 2024).



Figura 31: Venuca Evanán participando en la SBTE #08 de FAARA. Fotografía extraída del Instagram de Fundación Ama Amoedo (10 de mayo de 2024).

Venuca se considera una activista feminista y ha decidido ser parte de marchas y protestas en Lima, en las cuales se manifiesta por la lucha por la visibilización de mujeres y la coyuntura nacional. Asimismo, este activismo se refuerza en la realización de talleres educativos, en los cuales enseña sobre la cultura pictórica de Sarhua y comparte con su diverso público los conceptos de sus obras recientes<sup>53</sup>. Ha dirigido talleres ilustrativos en el Lugar de la Memoria (LUM), el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el Museo de Arte de Lima (MALI) [Fig. 32], el Galpón Espacio, Fundación Euroidiomas, Municipalidad de Sarhua (Ayacucho)<sup>54</sup> [Fig. 33], centros culturales [Fig. 34] y educativos escolares/universitarios nacionales e internacionales [Fig. 35].

<sup>53</sup>Desde fines de 2023 y lo que va transcurriendo el 2024, Venuca Evanán ha desarrollado más talleres, principalmente, en el extranjero (en los países donde ha sido invitada a presentar sus obras).

<sup>54</sup>Este trabajo le permitió contactar con la Organización de Mujeres Indígenas de Sarhua (OMIS) porque se encuentran planificando realizar diversos talleres, en un futuro próximo, con mujeres de la zona.



Figura 32: Venuca dictando un taller en Museo de Arte de Lima [MALI] (2019). Fotografía facilitada por la artista.



Figura 33: Venuca Evanán junto a los niños sarhuinos que fueron parte de sus talleres de verano, organizado por la Municipalidad de Sarhua (2022). Fotografía extraída de las redes sociales de la artista (12 de enero de 2022).



Figura 34: Venuca Evanán en el cierre del taller dictado a los escolares de la Institución Educativa “Mateo Pumacahua 6097”, en el distrito de San Martín de Porres (Lima). Fotografía extraída de una publicación de las redes sociales de la artista (19 de mayo de 2023).



Figura 35: Venuca Evanán dictando talleres a los asistentes del X Festival de Arica Barroca, que se realizó en Chile del 22 al 28 de mayo de 2023. Fotografía extraída de una publicación de las redes sociales de Arica Barroca (01 de junio de 2023).

Ha sido parte de documentales [Fig. 36] e innumerables entrevistas nacionales e internacionales. Tiene planificado retornar a Sarhua y acondicionar la casa de su padre para convertirlo en un museo-taller. Aquí, piensa establecer un espacio donde se reconozca el trabajo de su padre y de mujeres, como ella y las de su familia, que aportan a la preservación de su tradición. Además, le permitirá tener un mayor contacto con la población (niños y mujeres) para enseñarles el poder de la expresión de la pintura de tablas de Sarhua, ya que con esto se logra expresar ideas, posturas y liberar emociones.



Figura 36: Venuca siendo parte de un documental realizado por Red de Microcines Ayacucho. Fotografía extraída de una publicación en redes sociales hecha por la Red (26 de marzo de 2019).

### 2.3.2. Sobre Violeta Quispe Yupari

Violeta Quispe Yupari (34 años) [Fig. 37] nació en Lima y es hija de los sarhuinos Juan Walberto Quispe Miche, quien fue maestro artesano y uno de los miembros fundadores de ADAPS; y de Gaudencia Aquilina Yupari Quispe, maestra textil, cantante y pintora de tablas. Su padre la involucró, desde pequeña, en la realización de ciertas tareas de la producción de tablas costumbristas (como el sellado de maderas), pero no pintándolas porque era una práctica, principalmente, de hombres. De acuerdo a declaraciones de Violeta, su padre no deseaba involucrarla en el arte porque quería que estudiara una carrera universitaria. Violeta observó, desde temprana edad, la técnica artística de su padre y la aprendió. Si bien no vivió nunca en Sarhua, desde los 11 años, visitaba su comunidad para ser parte de diferentes festividades, las que la ayudaron a establecer un estrecho vínculo con esta cultura. Un evento que marcó la vida de Violeta fue la muerte de su padre en 2017. A partir de aquí, se dieron eventos que la impulsaron a enrumbarse al mundo del arte. Entre el año 2018 y 2019, Violeta estudió en Instituto Cepeban para trabajar como cajera y promotora. Pero esta decisión la tomó su hermana porque no creía en sus habilidades como artista. Incluso, llegó a trabajar por un año en un banco, pero era algo que le disgustaba hacer. Violeta deseaba vincularse más con la producción artística, a la cual estuvo vinculada desde niña por medio de ADAPS. Su madre fue la única que la comprendió y la animó con las siguientes palabras a dedicarse a la producción de tablas: "No tendrás fortuna, ni dinero, pero comida no te faltará". Violeta nunca imaginó escuchar esas palabras de su madre que, como mujer, en su familia no tenía voz, sino que, con la muerte de su padre, en 2017, Gaudencia se convirtió en la responsable de ella y sus hermanos. Un día, su madre le pide apoyo para

pintar tablas que eran vendidas en la galería de artesanía “Las Pallas” de Mari Solari, que fue quien más las ayudó cuando murió su padre y creyó en el arte de Gaudencia. Sin pensarlo se sumergió en el mundo que ella anhelaba. Así como su madre fue gran inspiración, se suman otras mujeres con las que se encontró en el camino. Gaudencia la hacía participar y visitar espacios de exposición de arte, como lo fue el organizado por el colectivo “Trenzando fuerzas”, en el Centro Cultural del Rímac. En este espacio participaron varias mujeres artesanas que usaban el arte para denunciar. Aprendió de ellas y, en el 2019, si bien siguió narrando historias costumbristas, también creaba otros conceptos.



Figura 37: Violeta Quispe dictando un taller Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) sobre las tablas de Sarhua (02 de septiembre de 2023). Registro fotográfico propio.

Gaudencia, su madre, influyó positivamente en su decisión de dedicarse al arte. Fue ella quien le solicitaba apoyo para producir diseños, pues, ante la muerte de su esposo, se propuso continuar el legado y generar ingresos económicos con

la venta de tablas de sarhua costumbristas. Gracias a su madre, a quien considera su mentora, tomó la decisión de pintar tablas con un estilo propio de trazos, la aplicación de pinturas, el uso de diversos soportes, y transmitiendo otras ideas y problemáticas presentes en su cotidianidad. Ella veía en su entorno, al igual que Venuca, que el trabajo de las mujeres en la producción de tablas de Sarhua no era valorado. Se sumaba a ello sus experiencias personales y empatía con otras mujeres que habían sido víctimas de violencia basada en género, discriminación, entre otros. Estos factores fueron indispensables porque configuraron los nuevos conceptos de sus tablas: la reivindicación de las mujeres y la lucha por intentar lograr la equidad de género.

La primera tabla con estos conceptos la llamó *Warmi Quejakuy* y la acompañó a la marcha *Un violador en tu camino* (2019)<sup>55</sup> [Fig. 38]. Entre diferentes artistas, colectivos, activistas feministas y sociedad civil sintió la aceptación y admiración que causó su obra [Fig. 39]. Fue esta experiencia que animó a Violeta a continuar en esta línea de trabajo, en la elaboración de tablas de Sarhua.

---

<sup>55</sup>Más detalles sobre esta obra se darán en el capítulo III.



Figura 38: Violeta Quispe mostrando su obra *Warmi Quejakuy* en la marcha *Un violador en tu camino*, realizada en el Parque Kennedy (Miraflores) el 07 de diciembre de 2019. Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2014).



Figura 39: Violeta Quispe explicando a medios de comunicación su obra *Warmi Quejakuy*, con la que se hizo presente en la marcha *Un violador en tu camino*, realizada en el Parque Kennedy (Miraflores) el 07 de diciembre de 2019. Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2014).

Como parte de su nueva propuesta, Violeta tiene un gran interés por resaltar el nombre de su madre porque, al igual que esta, otras mujeres de Sarhua no han podido posicionarse en el ámbito artístico. Por ejemplo, ella se percató que nunca había visto una viga o tabla firmada por una mujer por más de que siempre estuvieran involucradas en su elaboración. Por ello, Violeta decide impulsar a su madre a realizar un trabajo conjunto con el fin de ir posicionando sus nombres. En 2019, decidieron fundar el Taller VIGA (parte de la Ruta del Arte Sarhuino en Chorrillos) [Fig. 12]. Su meta es promover la cultura tradicional-contemporánea más allá de Chorrillos y Sarhua.

Su producción la ha llevado a exponer sus obras, en el 2019, de forma colectiva en el Museo Pensacola (Florida, Estados Unidos). También, lo ha hecho en dos exposiciones organizadas por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) [Fig. 40]. Sus creaciones han sido presentadas en la Galería de Arte Contemporáneo Vigil Gonzáles [Fig. 41], Museo de Arte de São Paulo (MASP) [Fig. 42], InstitutoGoethe Perú, Museo Casa O'Higgins [Fig. 43], Museo de Arte de Lima (MALI), Museo del Grabado IPCNA [Fig. 44], Lugar de la Memoria, la tolerancia y la inclusión social (LUM) [Fig. 45], Casa Cultural Trenzando Fuerzas, Feria Art Limayetc.



Figura 40: Exposición de pinturas de Violeta Quispe en la Galería Contemporánea Vigil Gonzáles (Cusco, Perú) en 2023. Fotografía extraída de página Revista de Arte Contemporáneo Artishock (27 de noviembre de 2023).

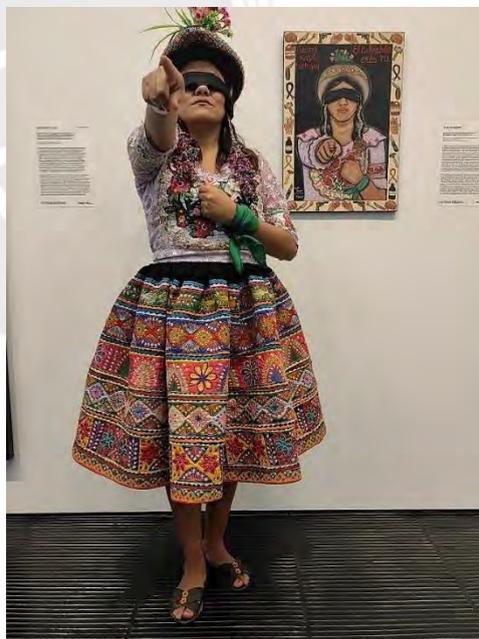


Figura 41: Exposición de Violeta Quispe y su pintura titulada *Qanmi Kanki huchayuk* en el Museo de Arte de São Paulo (MASP). Fotografía facilitada por la artista (2023).

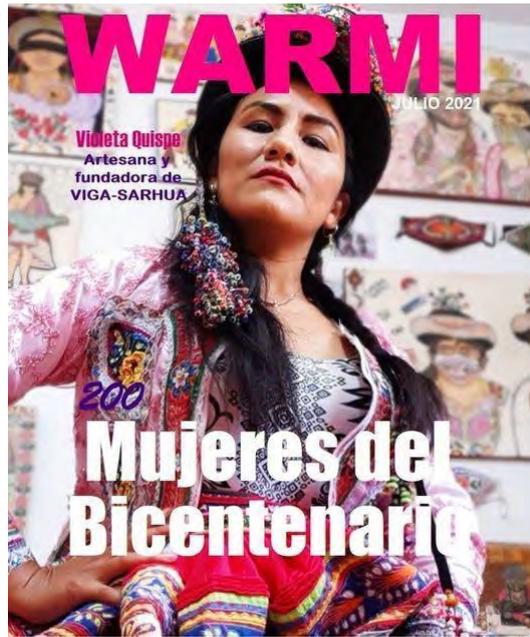


Figura 42: En el 2021, el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo incluyó a Violeta dentro de las *Top100 Mujeres Líderes del Perú*, a raíz de la conmemoración del Bicentenario del Perú.



Figura 43: *Partir a la siguiente vida en tiempos de COVID-19*, pintura que fue parte de la exposición “Crisis y creación: Experiencias y obras de cinco artistas ante la coyuntura”, organizada por el Grupo de Investigación en Antropología Visual (GIAV PUCP). Registro fotográfico propio (noviembre, 2022).



Figura 44: *María Parado de Bellido*, tabla de Sarhua que fue parte de la exposición “Al colegio no voy más” del 08 de junio al 26 de agosto de 2023, realizado en el Museo del Grabado del IPCNA. Registro fotográfico propio.



Figura 45: *Warmi Qorilazo* fue una de las obras de la exposición artística “Las independencias regionales. Guerra, mujeres y participación popular” realizada por el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), por el Bicentenario del Perú (julio, 2021).

En 2019, gracias al apoyo de la ONG Asociación Solidaridad Países Emergentes (ASPEm Perú) fue parte de un programa para empoderar mujeres artesanas y lograr solvencia económica. Tanto ASPEm Perú como la Unión

Europea le brindan un mercado para ofrecer sus productos. En 2020, participó de la 8va asamblea general de la convención como representantes de las comunidades originarias de la región Latinoamérica y el Caribe, promovida por la UNESCO y la ONU, por su aporte y resiliencia en tiempos de pandemia, con su proyecto de mascarillas con arte (Presidencia del Consejo de Ministros, 2020) [Fig. 46]. El 2021, su labor artística, junto a la de su madre, fue reconocida por la Presidencia del Consejo de Ministros en Perú y las hicieron parte de la campaña #LUCHAPERÚ [Fig. 47], donde busca destacar el espíritu de lucha ante la COVID-19 y la fortaleza de las mujeres peruanas. Este 2023 ha sido finalista en el XIII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú [BCRP] (Artishock, 2023) [Fig. 48]. También, participó de los Premios Ayni (2023), que es una propuesta que tiene respaldo de la Embajada, la Cooperación y el Fondo Cultural suizos en el Perú, y busca posicionar el trabajo de artistas peruanos.



Figura 46: Violeta Quispe en su taller produciendo mascarillas, las que representan su reinención en tiempos de COVID-19 (26 de febrero de 2021). Fotografía por Víctor Idrogo.



Figura 47: Violeta es reconocida por el Gobierno del Perú por evidenciar su lucha contra la pandemia, haciendo uso de su arte (06 de noviembre de 2020). Fotografía extraída de las redes sociales de la Presidencia del Consejo de Ministros (PCM).



Figura 48: *El matrimonio de la chola*, obra de Violeta Quispe que la hizo finalista en el XIII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú [BCRP] (2022). Fotografía extraída de página *Revista de Arte Contemporáneo Artishock* (27 de noviembre de 2023).

Violeta ha demostrado ser versátil porque ha adoptado las tablas a otros tamaños y formatos. Violeta, hasta hace poco, ha seguido elaborando artesanías como separadores de libros, artesanías, entre otros. [Fig. 49]. Pero, posiblemente, sobre este tipo de producción es posible que la esté dejando, ya ahora tiene una mayor presencia en el mercado de arte contemporáneo. Entre octubre de 2023 y mayo de 2024<sup>56</sup>, Violeta ha participado en espacios de arte contemporáneo fuera de Lima. Del 20 de octubre de 2023 hasta el 25 de febrero de 2024, fue parte de la exposición “Historias indígenas”, con su obra *Qanmi Kanki Uchayuq*, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo (MASP) [Fig. 50]. En noviembre de 2023, diversas obras de Violeta fueron parte de una exhibición individual en la galería Vigil Gonzales (Cusco, Perú) [Fig. 51]. Su obra *Saminchasqa: Mamawan, churiy chanin política nisqapaq maqanakunku* (*Bienaventuradas: Madre e hija luchando por política justa*) presentada en la 43° de ARCOmadrid fue integrada a su colección, en marzo de 2024 [Fig. 52]. En abril de 2024, participó de la 60° Bienal de Venecia (Italia), cuya temática es “extranjeros en todo el mundo” [Fig. 53].

---

<sup>56</sup>Desde octubre de 2023 hasta lo que ha transcurrido de 2024, Violeta Quispe ha tenido una gran participación en eventos de arte contemporáneo en el extranjero. Sin embargo, precisamente, esta investigación dio como cierre el mes de septiembre de 2023. Por ello, se ha incluido un breve párrafo de su trabajo de los últimos meses, pero sin dar grandes detalles. Esto significa que es importante darle continuidad de estudio a su carrera.



Figura 49: Separadores de libros similar a una tabla de Sarhua. Fotografía facilitada por la artista.



Figura 50: Violeta Quispe participando de "Historias Indígenas", realizado en octubre de 2023 en el Museo de São Paulo (MASP). Imagen facilitada por la artista (15 de octubre de 2023).



Figura 51: Afiche de exposición individual de las obras de Violeta Quispe en la galería Vigil Gonzales (Cusco, Perú). Imagen extraída del Instagram de Vigil Gonzales (1 de noviembre de 2023).



Figura 52: Obra *Saminchasqa: Mamawan, churiy chanin política nisqapaq maqanukunku* de Violeta Quispe siendo parte de la 43ª de ARCOmadrid. Consta de un tríptico elaborado por tres hojas de cabuya secas, cuyas imágenes refieren a los problemas políticos de Sarhua y Lima, en relación a problemáticas vinculadas al género. Fotografía facilitada por la artista (9 de marzo de 2024).



Figura 53: Violeta Quispe participando de la Bienal de Venecia. Fotografía facilitada por la artista (19 de abril de 2014).

Constantemente, es reconocida por su trabajo [Fig. 54] y la invitan a ferias [Fig. 55], encuentros, entrevistas, etc. Violeta se considera activista y participa de marchas e intervenciones donde expresa, a través de sus pinturas, su postura política y lucha por la igualdad de derechos tanto para hombres como mujeres, entre otros grupos vulnerables. También, ha incursionado en la realización de talleres, junto a su madre, donde enseña, a diversos públicos cómo se elaboran las tablas de Sarhua, promueve la cultura sarhuina y comparte los nuevos conceptos de sus obras [Fig. 56]. Planifica adaptar su casa, donde actualmente tiene su taller en Las Delicias de Chorrillos, como un museo-taller. Aquí, ella se proyecta recibir a todos los interesados en su arte, comunidad y, así, seguir difundiendo en el tiempo.



Figura 54: La Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) reconoció a Violeta Quispe, Venuca Evanán y otros artistas sarhuinos, compartiendo la publicación “Voces de Sarhua a la orilla del mar”, donde se relatan las memorias de dichos artistas (03 de julio de 2023). Registro fotográfico propio.



Figura 55: Violeta siendo parte del conversatorio "Activistas. Ellas construyen poder. Las ideas de Rebecca Solnit, Rachel Khan y Virgie Tovar", que fue parte de la 27° Feria Internacional del Libro (FIL Lima), el 02 de agosto de 2023. Fotografía facilitada por la artista.



Figura 56: Violeta Quispe y su madre Gaudencia Yupari, dictando un taller en la PUCP (02 de septiembre de 2023). Registro fotográfico propio.



### Capítulo III: Venuca Evanán y Violeta Quispe: nuevas representaciones en el arte sarhuino

De acuerdo a la teoría social del arte, el *objeto plástico* está compuesto por dos categorías: *representaciones* y *soporte material*. Los factores que determinan al soporte material de las tablas de Sarua han sido descritos en los capítulos I y II. En el presente capítulo se analizarán las *representaciones* de las tablas de Sarhua de las artistas en cuestión. En este sentido, se profundizará en los contenidos e imágenes susceptibles a nuestra vista, los cuales demostrarán ser síntomas del sistema ideológico de la época. Este análisis se ha elaborado en base a percepciones propias que nacen del contacto visual con las obras; los testimonios de las artistas, recogidos en entrevistas y diversas conversaciones; y, teoría de género y teoría postcolonial, que ayudan a ahondar la explicación de los fenómenos sociales que en las obras se muestran.

La nueva propuesta de las artistas, es decir, representar a mujeres en su obra, nació a partir de reflexiones personales. Tomar la decisión de dar este giro no fue sencilla porque sabían que se enfrentarían a toda una tradición establecida, aplaudida y posicionada: la elaboración de tablas costumbristas. Sin embargo, el contexto actual las respaldaba: las razones personales que promovieron esta propuesta, las creaciones donde se vinculan a las mujeres (prioritariamente andinas) con problemáticas basadas en género y el activismo feminista que ellas practican dialogan con demandas realizadas por otras mujeres, organizaciones e iniciativas feministas peruanas que han resurgido en los últimos años, pero tienen sus orígenes en el siglo XIX. Estas demandas sociales se trasladaron al campo artístico y se convirtieron en el centro de expresiones artísticas visuales de aquella época y las obras de Venuca y Violeta son muestra de esta continuidad. Para

brindar un mayor soporte a la descripción de las obras, se ha incluido a la teoría de género y teoría poscolonial / subalternidad, pues nos ayuda a entender la operatividad y diálogo de las obras con determinados fenómenos sociales.

### **3.1. Cuestionamiento sobre la invisibilidad de las mujeres en la producción de las tablas contemporáneas y el giro liderado por las artistas**

Tanto Venuca como Violeta afirman que se sienten parte y se reconocen con el legado artístico de la comunidad de Sarhua. De ahí que decidieran continuar con la tradición de producción de tablas. Sin embargo, sus propias experiencias de vida hicieron que los temas que abordarían como centrales en sus tablas traspasen lo costumbrista. Durante su infancia y adolescencia, Venuca y Violeta observaron, y sus padres les confirmaron que, en Sarhua, los que más se dedicaban a la elaboración de vigas eran los hombres. Las mujeres podían conocer la técnica, dado que observaban a sus esposos, hermanos, entre otros realizarlo. Algunas mujeres, a veces, realizaban la actividad de pintura, pero al estar prohibida, jamás las exhibían o hacían públicas. Esta diferencia también se observaba en las vigas elaboradas o mandadas a hacer por los padrinos (hombre y mujer), pues solo figuraba la firma, en sí, nombre completo del hombre y no de la mujer. A ella solo se hacía referencia como “la esposa”. Nunca se colocaban los nombres de las mujeres [Fig. 57]: “Mira esta obra. El nombre del hombre estaba claro y el de la mujer no se ve. Solo se mencionaba ‘y su esposa’ como si fuera un anexo [objeto]”<sup>57</sup>.

Para las artistas esto era un reflejo de lo que acontecía (y acontece aún)

---

<sup>57</sup>Entrevista a Violeta Quispe (04 de julio de 2023).

en la comunidad de Sarhua. Las mujeres se encontraban invisibilizadas. En estos grandes detalles se evidenciaba la posición que ocupaban ellas: objetos, anexos, dependientes de los hombres, sin la capacidad de ser identificadas, desaparecidas de la historia, entre otras. Esta es la construcción de una representación basada en la lógica patriarcal que es sostenida fuertemente por la institución arte<sup>58</sup>. Para Pateman (1995), la sociedad patriarcal está dividida en dos (mujeres y hombres), pero solo uno es quien dirige la vida social (hombres). En este caso, las tablas de Sarhua, como expresión artística, configuraban un espacio donde los discursos en favor de un género y detrimento de otro se reproducían y reafirmaban.

Si una firma significa autoría y reconocer, en este caso, a ciertos individuos y sus aportes en un proceso tan importante y relevante para la comunidad como el matrimonio, al no figurar los nombres de las mujeres, no solo no se las identifica, sino que se les niega aparecer en la historia de la comunidad en igual de condiciones que los hombres.

“En una tabla tradicional se plasma la genealogía de una familia, la familia más lejana, más cercana y pasan como herencia para las familias que van a habitar esa casa como parte de una herencia. Si pasan dos, tres, cuatro generaciones, te vas a dar cuenta que hay nombres de hombres con nombre y apellido, y conoces a tu ancestro con nombre y apellido masculino, pero la parte de tu descendencia femenina, se han ido desapareciendo y no se sabe quiénes han sido

---

<sup>58</sup>Por medio del arte se pueden reproducir o deconstruir estereotipos. Es una institución con poder.

tus antepasados”<sup>59</sup>.



Figura 57: Primeras tablas de Sarhua en Lima que replicaban el contenido de las vigas, es decir, solo aparecía el nombre completo de los hombres y no de las mujeres. Registro fotográfico propio realizado en taller de Violeta Quispe, en Chorrillos (04 de julio de 2023).

A mediados de los 70, las vigas dejaban de elaborarse en Sarhua, mientras que, en Lima, nacían las tablas. Estas tablas, como ya se señaló, empezaron a tener, paulatinamente, un mercado más amplio. Sin embargo, algunas características de la misma comunidad no cambiaron como, por ejemplo, quiénes eran los que producían las tablas (hombres). En el caso de Violeta Quispe, a pesar de que su padre la involucraba desde muy pequeña en algunas tareas puntuales como el empastado de las maderas con las que se elaborarían las tablas, no fue motivada a hacer las suyas propias. Fue su madre, Gaudencia Yupari [Fig. 58], quien la impulsó a elaborarlas, pero en su etapa adulta. Desde pequeña, viendo a su padre en el taller, Violeta aprendió el paso a paso de cómo se creaba una tabla.

<sup>59</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

Posterior a la muerte de su padre, y con la guía de su madre, decidió hacer sus propias tablas y vivir de la venta de ellas en la capital. Aunque no necesariamente logró depender de ellas, pues tuvieron que dedicarse a otros oficios a fin de cubrir sus gastos. De los cuatro hermanos de su familia, fue la única que continuó con el legado pictórico junto a su madre que, como veremos más adelante, empezó a crear sus tablas, incluyendo su firma, solo hace algunos pocos años porque, antes, Gaudencia [Fig. 59] se dedicaba a ser maestra textil (elaboraba prendas de vestir para hombres y mujeres).

“Y bueno desde ahí surge. Empiezo a mejorar mi técnica y empiezo la visibilización de la mujer en cuanto a la elaboración de las tablas de Sarhua porque empiezo a descubrir que, en la propia comunidad, en conversaciones con mi madre que eran con súper confianza, ella me decía que, en la propia comunidad, las mujeres y los niños eran prohibidos de hacer las pinturas de las tablas de Sarhua”<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).



Figura 58: Violeta Quispe y Gaudencia Yupari (2022). Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2024).



Figura 59: Gaudencia Yupari (2022). Fotografía facilitada por Violeta Quispe (agosto 2023).

Si bien hombres y mujeres pertenecen a una misma comunidad, unos intentan imponerse sobre otros porque el sistema, basado en la dualidad de géneros, enseña que las mujeres no pueden hacer determinadas actividades que los hombres, así como la elaboración de tablas. Esa imposibilidad o límite que existe para las mujeres de ingresar a ciertos espacios como el arte es un reflejo de cómo la sociedad patriarcal intenta subordinar a ciertos grupos: “La mujer siempre ha sido la esclava del hombre, al menos su vasalla; los dos sexos nunca han compartido el mundo en pie de igualdad; incluso en nuestros días, aunque su condición esté evolucionando, la mujer sufre grandes desventajas” (Beauvoir, 1962, p. 55).

En el caso de Venuca, al igual que Violeta, también desde pequeña vio como sus padres elaboraban tablas de Sarhua. No fue hasta la adultez que decidió dedicarse a su producción, ya que sintió ese reconocimiento con su cultura. Ella veía cómo las tablas eran conocidas y reconocidas en Lima. Sin embargo, encontró que, a pesar de que ambos padres, promotores de las tablas de Sarhua en Lima desde el siglo XX, solo su padre, Don Primitivo Evanán, era el que más se encontraba posicionado en los medios de comunicación e incluso fue reconocido por el Estado peruano. Por ejemplo, en el 2021, Don Primitivo Evanán fue nombrado por el Ministerio de Cultura como “Personalidad Meritoria de la Cultura”, en reconocimiento a su labor como salvaguarda y trascendencia de la expresión pictórica denominadas tablas de Sarhua (Ministerio de Cultura del Perú, 2021).

Venuca se preguntaba dónde se encontraban los nombres de aquellas

mujeres que también habían sacado adelante las tablas de Sarhua en Lima (y con ello el arte de su comunidad) y que, al igual que los hombres, trabajaron en la producción y venta, como lo fueron su madre y sus tías (por ejemplo, Gaudencia Yupari, madre de Violeta). Entonces, Venuca se cuestionó por qué sucedía esta diferencia entre sus padres. Quizá, ese sistema patriarcal y las diferencias basadas en género de su comunidad también se reflejaban ahora en la capital. En esta misma línea, dado que la tradición pictórica sarhuina se hizo más conocida en el siglo XXI, hubo investigadores que decidieron acercarse a su cultura, pero esta se hizo de forma sesgada. Estos estudios tampoco reflejaban el aporte de las mujeres, pero sí remarcaban el protagonismo de los hombres [Fig. 60]. Esto también se replicaba en los medios de comunicación [Fig. 61]. Por su lado, Violeta reconoce que su madre, en Lima, tenía un poco más de visibilidad, pero esto fue posterior a la muerte de su padre; antes de este suceso, no. Violeta se percató que, en textos, periódicos, entre otros, donde se hablaba sobre las tablas de Sarhua, su madre no figuraba. Su nombre no estaba plasmado al igual que el de su tío Primitivo Evanán, a pesar de que ambos promovieron la difusión de las tablas en la capital.

Es una situación similar a lo que se explicó párrafos más arriba sobre la invisibilización de las firmas de las mujeres en las originales vigas.

“Ver en los libros es la interpretación de quien lo está escribiendo mas no que sea lo genuino de la historia. Entonces, yo miraba eso. Entonces, yo decía, pero ¿por qué? Yo leía y veía que lo que más resaltaba era mi padre, mis tíos, pero no a mis tías a mi madre o a

mis hermanas. Ahí, encontré un vacío”<sup>61</sup>.

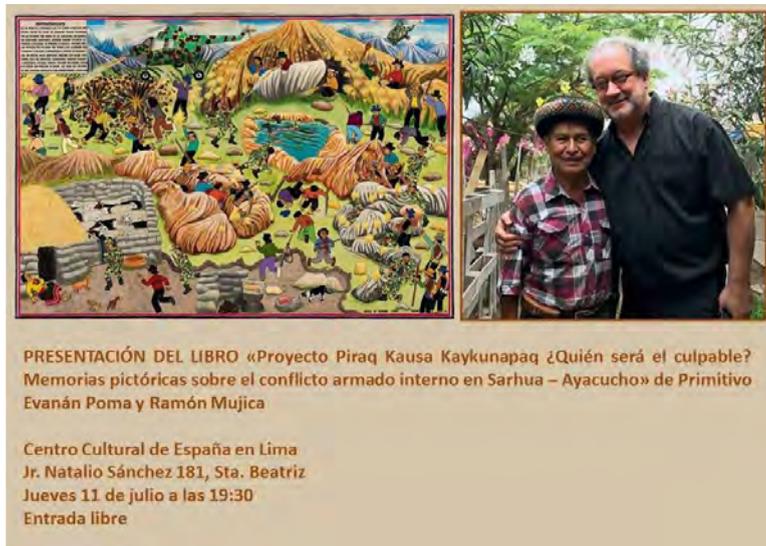


Figura 60: Imagen extraída de las redes sociales de la Embajada de España en Perú (11 de julio de 2019).



Figura 61: Imagen extraída de las redes sociales del *diario El Peruano* (16 de septiembre de 2019).

<sup>61</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

Chakrabarty (1992) señala que la reproducción de las ideas que sostienen que una cultura es superior, como si fuera verdadero, se da porque han tenido un fuerte sustento de instituciones académicas como las universidades. Por ejemplo, los historiadores ven a Europa (cultura occidental) como el lugar original de lo moderno como matriz de lo superior. Esto ha producido que, inevitablemente, se difunda esta premisa en todo el mundo. Podemos hacer un símil con lo señalado por Venuca y Violeta. Las investigaciones realizadas no evidencian a personajes mujeres que han sido parte de difusión y posicionamiento de las tablas de Sarhua en Lima. Por ello, invita a la reflexión porque, al no mostrar a estas mujeres, se estaría negando sus aportes al arte sarhuino y únicamente serían atribuidos a hombres, que implicaría reproducir el discurso de la superioridad de hombres sobre mujeres.

Mostrar lo anterior, permite ver cómo, a lo largo del tiempo, hemos asimilado este sistema de género, que se nos ha sido impuesto y conviene a ciertos grupos, pero que tenemos la posibilidad de reflexionar y, a partir de esto, propiciar el cambio, como bien veremos en las siguientes líneas y la explicación de las obras de Venuca y Violeta.

Foucault (1973) menciona cómo el dispositivo de poder de dicho sistema patriarcal se instaura y dictamina cómo se relacionan hombres y mujeres en sociedad. Esto permitió que en Sarhua se asumiera y reprodujera la idea de que únicamente los hombres pueden dedicarse a la producción de vigas, mas no las mujeres. Sin embargo, gracias a las reflexiones y creaciones de las artistas Venuca y Violeta, esta perspectiva está cambiando. Se está creando otro discurso.

### 3.2. La decisión del cambio conceptual de las tablas

Por lo expuesto líneas arriba, desde el 2018, Venuca decidió analizar y atender a lo que ella denominó “vacío” que se interpreta como injusticia o invisibilización de las mujeres, principalmente, andinas, en la creación de las tablas. Empezó a cambiar el contenido de sus obras para posicionar la imagen de su madre y de las mujeres migrantes del campo a la ciudad que trabajan, día a día, en Lima para sacar adelante a sus familias [Fig. 62]. Esto sin dejar de lado el estilo de las tablas, es decir, la forma del trazo, sus colores característicos, uso de tierras naturales (aunque incluyó el acrílico), y el uso de títulos y frases en quechua y español. Era una forma de convivir entre la tradición artística, pero extirpándola de los estereotipos y reflejando otros temas que nunca se habían desarrollado en las tablas, buscando así no solo pintar sobre ellas, sino que se hablen de las mujeres invisibilizadas.

“Un análisis interno como individuo, como mujer, como persona. Vi el vacío y dije no, pues en qué tiempo estamos. Vi que ella era invisibilizada, siendo ella [su madre] una gran maestra. Y comencé a hablar sobre ella. Pinté sobre ella. También, hablé sobre las experiencias de las mujeres migrantes andinas. (...) Yo siempre vi lo difícil de la forma de vida de un migrante, más que todo para una mujer migrante”<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).



Figura 62: *Sarhuinas emprendedoras en la ciudad de Lima* (2019). Registro fotográfico propio realizado en casa de Venuca Evanán (04 de julio de 2023).

Se puede considerar que este cambio de concepto implicó que, a través del arte, Violeta y Venuca sean una voz que represente a las mujeres que no podían expresar ciertas demandas o que, al hacerlo, no eran escuchadas. Venuca relata que, las veces que recurría a la comisaría a poner denuncias a su ex pareja por abandono de hogar, la policía la ignoraba. Se burlaban de ella, atribuyéndole que, ante la situación de violencia, seguro ella “no cumplía su rol como mujer y esposa”<sup>63</sup>, “seguro se buscó otra mejor que tú”<sup>64</sup> y demás calificativos que la destruyeron internamente.

Cuando se señala que las artistas se configuran como “la voz que represente” significa que hablan en favor del otro (Spivak, 1994). En la presente

---

<sup>63</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

<sup>64</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

investigación, se ha evidenciado cómo, en diversas situaciones, las mujeres se encuentran sin agencia y esto se refleja en sus manifestaciones culturales como en la producción de vigas, la cual solo eran realizadas por hombres y prohibida para mujeres en Sarhua. La razón por la cual se daba esto era porque las manifestaciones culturales se establecían en el ámbito de lo público, y lo público estaba asignado a lo masculino, mientras que las mujeres se relacionaban con el ámbito privado, es decir, el cuidado de la familia, los hijos y actividades vinculadas al hogar.

Esta dicotomía entre lo público y privado, femenino y masculino respectivamente, es lo que nos habla Pateman (1995): en las sociedades occidentales, el carácter heterosexual y (hetero) patriarcal (derecho político sobre las mujeres) del contrato sexual del trabajo, nos ayuda a entender cómo se está produciendo la condición femenina y masculina, asignándole que una es privada y otra pública, lo cual, a su vez, establece las formas de cómo nos relacionamos en sociedad. En cuanto al caso de la producción de las vigas, por ejemplo, unos podían producirlas, mientras otras no; unos podían plasmar sus firmas y otras no.

El cambio de conceptos de las tablas y la colocación de sus nombres/firmas, aplicados por Venuca y Violeta, son importantes porque es una forma de dar voz a quienes no se les ha permitido tenerla o se las ha evitado escuchar. Spivak (1994) menciona la necesidad de construir canales para escuchar la voz del otro, del subalterno, en este caso, las mujeres, principalmente, de Sarhua y las migrantes andinas. En el caso de las artistas, acercarnos a sus obras e interpretaciones es escuchar la voz de aquellas mujeres a las que el poder patriarcal obliga a no escuchar sus demandas. Entonces, las artistas a través de

la “re-presentación”, en el sentido estético, toman esta voz y la hace pública. Además, es una voz no lejana o que decide hablar en nombre de ellas por ser cercana a sus realidades. Todo lo contrario, como se ha enfatizado, ellas están vinculadas a la comunidad de Sarhua desde muy pequeñas y, a pesar de que no nacieron propiamente ahí, su familia directa, que sí proviene de dicha comunidad, ha sido el nexo para comprender las relaciones y formas de vida que se han establecido.

Enfatizar que Venuca y Violeta deciden representar a las mujeres migrantes andinas [Fig. 63] en sus obras nos remite al concepto de interseccionalidad: cruce de raza, clase, género y sexualidad, la cual es importante analizarla en su conjunto y no cada una de ellas de forma independiente. Estamos hablando de que las artistas denuncian, expresan y reflexionan sobre la violencia ejercida no a las mujeres en general, sino a un grupo específico, es decir, a las mujeres pobres de los andes. Lugones (2008) sostiene que los sujetos estamos atravesados por lo que ella denomina el sistema de género colonial/moderno. En cuanto al término “colonial”, este nos remite a la colonialidad del poder, que se ha caracterizado por la imposición de las diferencias, por ejemplo, entre razas (blancos / negros o andino/urbano, en este caso) o género (hombres / mujeres), catalogando que unas eran mejores que otras y ha sido insertado como “verdad”. Por su lado, el término “moderno”, nos remite a otra imposición y naturalización de diferencias: la dicotomía de género (hombres y mujeres), cada uno de ellos relacionado con lo público y privado (antes ya mencionado), los que determinan su participación en la sociedad.



Figura 63: *Grandes amistades* elaborada por Violeta Quispe (2019). Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2024)

### 3.3. Resultados del giro conceptual de las tablas de Sarhua

Después de tomar la decisión del cambio de concepto de sus tablas, la producción se caracterizó por abordar temáticas vinculadas a los problemas que emergen alrededor de las mujeres andinas migrantes, la denuncia de la violencia basada en género, la propuesta artística de la deconstrucción de lo que hemos normalizado en nuestra sociedad en prejuicio de las mujeres, el activismo, entre otros más. Como bien se ha mencionado, los *objetos plásticos* están estrechamente vinculados a los fenómenos sociales. En este caso, los temas de las obras de Venuca y Violeta nos remiten a las luchas y denuncias realizadas por organizaciones de mujeres durante el siglo pasado y el presente, los que también han sido abordados por otras artistas. Podemos citar algunos de los momentos más importantes de la historia de las mencionadas luchas en el país. Entre 1970 y 1973, en Lima, se dieron los primeros reclamos de mujeres, las cuales colocaron su cuerpo como centro de reflexión sobre hombres y mujeres: “En esta nueva

forma de hacer política, la configuración de la categoría de ‘género’ – construida en diálogo entre la academia y el movimiento feminista – constituyó un nuevo capítulo en la historia del movimiento” (Barrientos y Muñoz, 2014, p. 639).

En 1973, Acción para la Liberación de la Mujer Peruana (ALIMUPER), se pronunció a favor de la maternidad voluntaria, el aborto, y en contra de la comercialización del día de la madre y la cosificación femenina. En 1986, las organizaciones feministas Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, el Movimiento Manuela Ramos, la organización Mujeres en Lucha y el Frente Socialista de Mujeres, creadas entre 1978-1979, fundaron el Movimiento Feminista Peruano (Vargas, 1985) con el fin de aparecer en la escena política, abarcando temas como la igualdad, libertad y participación femenina. Para 1998, nacieron nuevos colectivos feministas como el Movimiento Amplio de Mujeres [MAM]<sup>65</sup> (1998), que trabajaron por la eliminación de la discriminación hacia la mujer y luchó, principalmente, por el respeto de sus derechos sexuales y reproductivos (Pinares, García y Mogollón, 2008); y, Mujeres por la Democracia [MUDE] (1998), cuya consigna era “lo que no es bueno para la democracia, no es bueno para el feminismo” (entrevista a Gina Vargas por Violeta Barrientos, 2021, p. 143).

El cierre del siglo XX se caracterizó por la presencia de un feminismo cuya lucha apuntaba al Estado y sus políticas públicas, en favor del desarrollo económico que disminuyera la pobreza, y la igualdad de derecho entre hombres y mujeres, dado que se “intentó romper los esquemas de la buena ama de casa y

---

<sup>65</sup>MAM integrado por mujeres de diversa procedencia, tiene alcance nacional, pues abarca Piura, Cusco, Ica, Lima y trabaja con algunas redes nacionales e internacionales con las que comparten objetivos.

la esposa” (entrevista a Maruja Barrig por Violeta Barrientos, 2021, p. 149). Se da el paso al siglo XXI, donde las feministas enfocan su lucha en la denuncia contra la violencia basada en género. Violencia que se presenta en lo doméstico, laboral y otros ámbitos de la sociedad. Una consecuencia de este fenómeno es que, en América Latina, los índices de feminicidios han ido en aumento. Ante ello, el 3 de junio 2015, en Argentina, se desarrolló una multitudinaria movilización en las calles, cuya organización y difusión inició por redes sociales “Ni una menos”. Esta se replicó en distintos países como el Perú, pero en agosto de 2016. Así, se dejaron instalados colectivos de mujeres que enfrentan la violencia patriarcal. Para el 2017, surgió un fenómeno similar: Argentina organizó el Primer Paro Internacional de Mujeres, al cual se unieron treinta países, entre ellos el Perú (Barrientos, 2021).

Este breve recorrido histórico sobre el feminismo en el Perú nos ayuda a identificar que el trabajo artístico y activista de Venuca y Violeta coincide con varios de los pensamientos y consignas de las mujeres que conformaron e impulsaron la organización de movimientos que luchaban y luchan por los derechos de igualdad de género y, con ello, apuntar a construir una sociedad democrática. Esto nos indica que los sucesos sociales y políticos traspasan estas barreras y configuran los contenidos de obras artísticas con el fin de manifestar una postura y reflexionar ante ellos. Esto sucede con las obras de Venuca y Violeta que se suman a las agendas y pensamientos, a través de su trabajo y activismo, de los mencionados grupos feministas. Aunque no son las únicas, podemos mencionar a otras destacadas artistas peruanas como Natalia Iguíñiz Boggio (Lima, 1973) y Claudia Coca Sánchez (Lima, 1970).

Iguñiz explora la construcción de discursos alrededor de lo femenino, demandas de derechos, acceso a la educación sexual, el trabajo doméstico, la maternidad idealizada, el cuerpo vinculado a la enfermedad, entre otros temas más (López, 2018). Sus creaciones abordan “los espacios expositivos de arte, la intervención en el espacio público y el activismo feminista” (Lima en escena, 2022). Esto último se evidencia porque es parte del colectivo de “Ni una menos” y “Retablos por la memoria”. De Claudia Coca destacan sus autorretratos y posturas sobre “temas políticos y culturales contemporáneos como el mestizaje, el racismo, el género y la ciudadanía” (Coca, 2020, párr. 1). En parte de su obra, la artista realiza una analogía entre misoginia y Estado. Reflexiona sobre la responsabilidad de este y sus instituciones ante la impunidad de los agresores, la desvalorización de las víctimas y la muerte de miles de mujeres en nuestro país. Coca también analiza en su obra el conflicto racial y de clase que se encarnan en mujeres explotadas como las empleadas del hogar. También, la artista trabaja temas relacionados al cuerpo y la belleza a partir de la raza, y la clase social de nuestro país.

Retomando el trabajo de Venuca y Violeta, a continuación, se presentan por subtemáticas las principales obras de ambas artistas, con el objetivo de analizarlas haciendo un cruce entre una perspectiva propia, la información brindada por Venuca y Violeta (por medio de entrevistas y conversaciones), y la teoría sobre género y poscolonial/subalternidad que ayuda a profundizar en el análisis y comprensión de sus propuestas artísticas y vincularlas con los fenómenos sociales.

### 3.3.1. Creaciones que denuncian la violencia basada en género y raza

Venuca comparte que, cuando se casó, evento que decidió hacerlo de forma tradicional en la comunidad de Sarhua, una adulta mayor, considerada sabia, le aconsejó lo siguiente: “Uy, si tu esposo te pega, tu déjate nomás”<sup>66</sup>. Le pareció increíble como una mujer podía normalizar la violencia contra otra mujer. A Violeta también le hacían comentarios similares. Motivadas por este sentimiento de injusticia, pensaron que las tablas podían ser, además de un soporte artístico, un vehículo de reflexión sobre los problemas en los que han sumergido a las mujeres.

Así, en el 2019, Violeta creó una obra llamada *Warmi Quejakuy* [Fig. 64] que significa “Queja de mujer”, la que llevó consigo a la marcha *Un violador en tu camino* (El Comercio, 2019), realizada en el Parque Kennedy (Miraflores), el 07 de diciembre de ese mismo año. Esta marcha tenía como fin juntar a diversos grupos feministas y sociedad civil (entre ellas artistas) para evidenciar que un gran porcentaje de mujeres, en el país había sido víctima de violaciones y desapariciones<sup>67</sup>. Para Violeta fue la primera vez que participaba de un espacio así y decidió hacerlo junto a una creación propia [Fig. 64]: *Warmi Quejakuy* es un cuadro que cuenta con elementos similares a las tablas de Sarhua (trazos, colores, bordes, uso del quechua y castellano). En ella se refleja a una mujer andina con las ropas rasgadas, producto de una violación, los ojos vendados y una pañoleta verde (símbolo de aborto legal y seguro).

---

<sup>66</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

<sup>67</sup>La performance es una adaptación de una marcha que se hizo en Chile.

Cuatro mensajes se inscriben en el cuadro: tres alrededores de la imagen de la mujer andina víctima de violación y uno en el pañuelo verde. Los tres primeros mencionados indican que en Víctor Fajardo (donde nacen las originales vigas), las violaciones contra mujeres son comunes y no hay acciones concretas para dar fin a esta situación. Son niñas o menores de edad las principales afectadas. Es una realidad que se sabe y el Estado es indiferente:

“Fuimos tres mujeres [al Parque Kenny, lugar donde se desarrolló la performance *Un violador en tu camino*] con nuestro traje típico a visibilizar que en las comunidades hay abusos y violencia de género, y que prácticamente es como una tradición algo normal el tema de la agresión contra la mujer en esos espacios”<sup>68</sup>.

En efecto, el Estado y su sistema judicial son instituciones que han dado soporte para que el sistema patriarcal se instaure. Al no tomar acciones estrictas contra los violadores y permitir que la cifra de víctimas crezca es porque no existe la intención de cambiar esta realidad o las medidas no han sido suficientes. Violeta nos cuenta que el arte puede ser una institución, diferente al Estado, en la cual se permite hacer denuncias, llamar la atención sobre el tema y posicionarlo para intentar cambiar nuestra sociedad a partir de la reflexión:

“Y fue maravilloso porque a partir de esa obra recibí solicitudes de artistas más conocidos, más contemporáneos, personajes que tenían otro acceso al mundo del arte. Y desde ahí empezó mi

---

<sup>68</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

cambio de tema, mis cuestionamientos, mi sanación, cosas que me pasaron también muy fuertes y el arte ha servido como una forma de desahogo de ciertos acontecimientos que he vivido en mi infancia y así ha ocurrido hasta el día de hoy. Elaboro mis cuadros con esa temática feminista con esa demanda. (...) Es que les tengo mucho amor a las obras que tienen ciertas demandas”<sup>69</sup>.

Los *hashtags* (signos usados en las redes sociales para resaltar palabras o frases) #LaCulpaNoFueMia y #Sarhua nos remiten a las arengas que se suelen usar en marchas similares, ya que, muchas veces, a las mujeres se les responsabiliza de los ataques de las cuales son víctimas, como, por ejemplo, el uso de prendas cortas o que salgan solas de noche, entre otros. Además, cuando se precisa “Sarhua”, se señala que ella intenta ser la voz de esas niñas y mujeres que, en su comunidad, no tienen cómo expresarse. *Warmi Quejakuy* es una obra de denuncia que promueve resistencia. Nos habla que las mujeres no van a callar más y que no nos olvidemos de aquellas mujeres violentadas, sobre todo, de la sierra. Su primera obra revolucionaria, como ella la denomina, tuvo mucha aceptación del público y le abrió las puertas al mundo del arte contemporáneo. Se sentía satisfecha por haber generado una nueva propuesta temática de las tradicionales tablas de Sarhua que coincidía con sus sentimientos. En 2021, Violeta crea una *Warmi Quejakuy II*, la cual va en la misma línea que la ya explicada [Fig. 65].

---

<sup>69</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

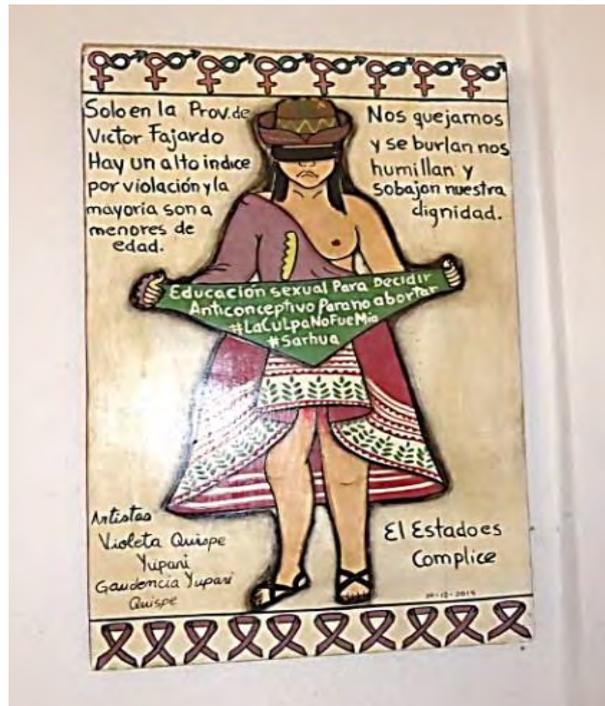


Figura 64: *Warmi Quejakuy* (2019) obra que fue parte de la marcha *Un violador en tu camino*. Registro fotográfico propio realizado en el taller de Violeta Quispe (04 de julio de 2023).



Figura 65: *Warmi Quejakuy II* (2021). Fotografía facilitada por Josefa Nolte (10 de mayo de 2014).

En cuanto a Venuca tenemos la pintura *Lesiones leves* (2019), compuesta por dos cuadros, similares a las tablas de Sarhua, pues incluyen los bordes y colores propios de las tablas. Previo a la elaboración de esta pintura, Venuca menciona que decidió investigar un poco más sobre cómo se atendían los casos de violencia contra la mujer en las comisarías en Lima, dado que ella pasó por experiencias nada agradables cuando solicitaba apoyo de las autoridades. Ambos cuadros reflejan dos imágenes de mujeres, que se diferencian por sus prendas de vestir (una nos remite a las mujeres de la sierra o descendientes de ellas; y, la otra, una mujer de la ciudad), pero lo que las vincula es que ambas tienen marcas de violencia física. Una no tiene ningún mensaje; pero la mujer andina, sí. En ella se circunscribe un mensaje en castellano y su versión en quechua: *No más violencia y Ama Maqawaychu*. Con ello, la artista reclama no solo que se castiguen a los agresores, sino también es llamar la atención a quienes deberían defendernos, el Estado, la policía, el sistema de justicia, entre otros que, en muchas ocasiones, en lugar de ser nuestros aliados y soportes, nos abandonan o ignoran.

Venuca tituló la obra *Lesiones leves* [Fig. 66] porque, dentro de sus averiguaciones, ella encontró que, para nuestro sistema de justicia, una mujer puede ser víctima de violencia física y que, a pesar de los golpes y marcas, al poner una denuncia, son consideradas lesiones leves si, al pasar 30 días, estas desaparecen. Venuca, para profundizar en su análisis, nos recuerda lo que sucedió este 2023 con una enfermera en Puno, cuyo violador le insertó un vidrio en su vagina (Infobae, 2023), y por las razones expuestas, el médico legista lo declaró como lesión leve. Sin embargo, días después, la enfermera murió.



Figura 66: *Lesiones leves* (2019). Registro fotográfico propio realizado en el taller de Venuca Evanán (04 de julio de 2023).

*Rikchari Warmi* (2019) [Fig. 67 y Fig. 68] está compuesta por ocho varas de *pichus* (planta de los andes), cuyas medidas son de 90 cm a 1m. Están pintadas de colores negros, rojo, amarillo y azul. Al igual que las tablas, estas varas nos cuentan diversas historias. La artista plasma sus creaciones en una especie de varas que, originalmente, eran usadas como objetos ceremoniales<sup>70</sup>, de acuerdo a la tradición de la comunidad de sarhuina. Primero, en las varas negras (izquierda), Venuca representa una mujer con cuerpo de una mítica sirena, que convive armoniosamente con la naturaleza. Estas sirenas aparecen llevando consigo objetos e instrumentos que solo lo suelen usar hombres (como las varas y en *Las varayuq*), es decir, es un reclamo por la igualdad. En cuanto a las varas rojas, estas cuentan las experiencias de las mujeres sarhuinas y sus enamorados, novios o esposos. Varias historias relatan que estas mujeres son

<sup>70</sup>Como vimos en el mismo capítulo III, los *varayuq* (cargo público otorgado solo a hombres de la comunidad de Sarhua) son los que llevan consigo varas que simbolizan autoridad y poder.

víctimas de violencia física y psicológica, las cuales suelen ser ignoradas por las autoridades y sociedad. Las varas amarillas narran historias sobre mujeres sarhuinas que han obtenido cargos políticos lo que les permite dar soporte a otras mujeres. Finalmente, las varas azules son símbolo de curar las heridas de las mujeres, no del cuerpo sino del alma. Por ello, se visualiza a una mujer que ha logrado liberarse y se mantiene conectada con la naturaleza.

La obra reclama y evidencia que las mujeres de Sarhua (y se extiende a las mujeres andinas) tienen el derecho de sentirse dueñas de sí mismas, lo que implica decidir sobre sus propios cuerpos y su sexualidad, los cuales han sido reprimidos, e incluso anulados, por nuestra sociedad, en gran medida, conservadora y machista. Además, al igual que *Las varayuq*, pueden ocupar cargos públicos y ser representantes de su comunidad. Quizá, al llegar a esta posición las mujeres *varayuq* pueden hacer justicia a aquellas que, ahora, se mantienen ocultas, violentadas e ignoradas.



Figura 67: *Rikchari Warmi* (2019). Fotografía por Natalia Iguñiz (24 de agosto de 2020), publicada en *Artishock* (2020).



Figura 68: *Rikchari Warmi* (2019). Fotografía por Natalia Iguñiz (24 de agosto de 2020), publicada en Artishock (2020).

*Manchay Puncha: 24 de enero* (2018) [Fig. 69] significa *Día de la tembladera: 24 de enero*. Fue pintado por Venuca en respuesta a la difamación de la cual fue víctima la serie “Piraq Kausa Kaykunap”<sup>71</sup>. Ella cuenta que, después del escándalo desatado por los medios de comunicación, el 24 de enero de 2018, ADAPS recibió llamadas constantemente. Venuca, como secretaria de la asociación, aquel año, contestaba las llamadas y le resultaba muy incómodo escuchar mensajes como los siguientes: “Ya, digan, ¿ustedes son terroristas o no?”<sup>72</sup>. Añadió que esa misma fecha, por la noche, en un programa de televisión de señal abierta, conducido por el periodista Beto Ortiz, se reunieron personalidades del ámbito político a enfatizar que los cuadros de “Piraq Kausa Kaykunap” representaban

<sup>71</sup>El detalle de la serie ha sido explicado en el capítulo I.

<sup>72</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

apología al terrorismo. Todos los integrantes de ADAPS y sus respectivas familias se encontraban indignados y, al mismo tiempo, atemorizados por las declaraciones: “Que tú vengas a decirles que ellos son terroristas es abrirles las heridas. Están locos esos medios”<sup>73</sup>.

Por esta razón, Venuca decide representar una tabla que narre el suceso y cómo receptionaron los sarhuinos en Lima esta acusación. Leyendo la tabla de abajo hacia arriba, la primera imagen está dividida en dos. En la primera parte se ve un puesto de diarios y una persona que los vende. Este simula ser el periodista Glademir Anaya del diario *El Correo* que difundió por este medio, señalando que la serie de cuadros y el MALI estaban involucrados en la elaboración de la propaganda terrorista. Venuca menciona lo siguiente:

“Este periodista investigó después de lanzar la noticia. ¡Muy irresponsable! Entiendo que solo le importaba vender noticias, así sean falsas. Por eso, lo pinté con su quiosco, vendiendo el diario, mientras, frente a él, sin importarle, están los sarhuinos que fuimos afectados por sus falsedades”<sup>74</sup>.

En el otro apartado, se muestra un televisor donde aparece el programa de Beto Ortíz y los sarhuinos mirándolo. Se resaltan parte de los diálogos en la que se evidencia que, tanto el conductor como sus invitados, aseguraban que se trataba de apología al terrorismo. Los sarhuinos aparecen asustados y preocupados. Esta primera imagen de la tabla está pintada de color negro con trazos no tan definidos (a comparación de las demás imágenes de la tabla) de

---

<sup>73</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

<sup>74</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

color amarillo porque, de acuerdo a Venuca: “Fue un día realmente oscuro y de preocupación. Nosotros mirábamos con miedo y temblábamos el programa de Ortiz, de ahí también el nombre de la obra *tembladera*. Intenté reflejar este miedo e indignación en el trazo no definido ni perfecto”<sup>75</sup>.

También, se visibiliza una especie de monstruo que simboliza la discriminación de la cual fueron víctimas y son víctimas las personas de la sierra, pues algunos medios de comunicación enfatizaron que no podía tratarse de producción artística y, si bien la DIRCOTE fue la que tuvo el error, aquellos lo agrandaron, lo difundieron e, incluso, no mostraron todas las obras ni las descripciones, donde quedaba claro la intención de la serie:

“Los medios de comunicación no mostraron las descripciones de cada cuadro. Solo mostrando las imágenes, les daba lugar a manipular la información. Por eso, yo hice al revés. En la imagen del medio de la tabla, coloqué los cuadros en pequeño y las descripciones en grande para que sean leídas”<sup>76</sup>.

La última imagen es una familia. Los padres y una niña elaborando una tabla: recuerda que la tradición se puede pasar de generación en generación, así como Venuca aprendió de niña con sus padres. A pesar de la controversia y el mal momento generado por la difamación, la tradición del pintado de tablas continuará. Esta tabla es una protesta ante la mentira y, al mismo tiempo, la capacidad de resiliencia de los artistas que, a pesar de la tristeza, en familia o colectividad, continuarán con la producción artística.

---

<sup>75</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

<sup>76</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).



Figura 69: *Manchay Puncha 24 de enero* (2018). Fotografías por Víctor Idrogo, publicada en Vist Projects (2022)

### 3.3.2. Reflexiones sobre discursos normalizados

#### 3.3.2.1. Deconstrucción de roles asignados a mujeres y hombres

Violeta creó la serie “Las ekekas” (2020) [Fig. 70], también elaboradas en un formato de cuadro, que nos remite a las tablas por el uso del trazo, colores, bordes, elementos como el sol, la luna, las estrellas, entre otros, y palabras en quechua y castellano. También, el título se encuentra en la parte inferior, lo que indica que, al igual que las tablas y vigas, puede leerse de abajo hacia arriba. Para Violeta, *ekeka* es el femenino de *ekeko*, personaje masculino de los andes que simboliza abundancia y prosperidad a quienes lo veneran. Violeta cuenta que un día al ir a comprar sus amuletos para el fin de año, le consultó al vendedor por

quéno existían *eekas*. El vendedor le respondió “porque las mujeres dan mala suerte”<sup>77</sup>. La respuesta la impactó y, al mismo tiempo, la motivó a realizar otra creación que cambiará lo que muchos creen que existe: la dualidad hombres y mujeres, relacionado respectivamente con lo positivo y negativo, la suerte y el infortunio del contrato sexual explicado por Pateman (1995)<sup>78</sup>: “Soy mujer, soy artista y puedo crear mi propia buena suerte desde la igualdad y así lo hice”<sup>79</sup>.

Cada una de las *eekas* [Fig. 56] que compone la serie tiene un significado particular, pero sí apuntan a intentar deconstruir y reflexionar sobre estereotipos, discursos y prácticas culturales donde se vincula a las mujeres con aspectos negativos. Así, por ejemplo, *La ekeka sarhuina* [Fig. 71] es una mujer que lleva consigo la ropa y accesorios típicos de Sarhua (sombrero, el cuerno que es usado para ciertas ceremonias, entre otros). Es una mujer de los andes que, al igual que su versión masculina (el *ekeko*), representa todo lo positivo: amor, dinero, abundancia, felicidad, entre otros. Esto se ve reflejado en los objetos que lleva consigo y algunas palabras en castellano y quechua que la acompañan (*kuyay* / amar, abundancia del pan, beca de estudio, entre otros). También, lleva una mascarilla. Tiene sentido porque esta obra se creó en el 2020, fecha en la que se inició la pandemia (COVID-19). Lo que llama la atención es la frase “Ni una menos” [Fig. 58]. Esto nos remite a la protesta contra la violencia hacia las mujeres y las marchas que se realizan desde agosto de 2016. Debido a la pandemia, no protestó en las calles, pero, a través de su pintura, Violeta nos recuerda que aún seguimos en pie de lucha.

---

<sup>77</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

<sup>78</sup>Revisar la explicación en base a lo señalado por Pateman (1995), en la página 79.

<sup>79</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

En la parte superior del cuadro se visualiza la frase *Tukuy sonqowank kusukuy 2021* que significa *Disfruta de todo corazón 2021*. Es un deseo que manifiesta la artista para el año 2021. Los *ekekos* suelen tomar protagonismo en los fines de año. Se regalan o compran como amuleto. Violeta retoma también esta idea en sus *ekekas*, añadiéndoles un mensaje de buen augurio o deseo para el año nuevo. En la parte inferior hay dos palabras en quechua: *munay* y *kusikuy* 2021 [Fig. 72], significan el poder del amor (refiriéndose a un amor incondicional) que permite seguir creciendo; el amor del creador por su creación y placer, respectivamente. Estas están colocadas en prendas íntimas de mujeres, es decir, que las capacidades de sentir, desear y amar son humanas, y las comparten tanto de hombres como de mujeres. Una razón más para mirar y tratar a las mujeres en igualdad.



Figura 70: Serie “Las ekekas” (2021-2023). Registro fotográfico facilitado por la artista.



Figura 71: *La ekeka sarhuina* (2020), parte de la serie “Las eekas”. Registro de foto personal realizado en el taller de Violeta Quispe (04 de julio de 2023).



Figura 72: Frase “Ni una menos” en *La ekeka sarhuina* (2020).

Otra obra de Violeta es *Las morochucas* (2021) [Fig. 73]. Está compuesta por siete piezas, tres donde hay imágenes (la que se encuentra en el medio hay descripciones en los extremos) y cuatro donde se visualizan palabras. Todas las piezas tienen elementos similares a las tablas porque usan la misma técnica de pintura, colores, elementos de la naturaleza y bordes superiores e inferiores. La disposición de todas las partes nos recuerda a una *chacana* (cruz andina). Primero, recordemos qué son los *morochucos*. En nuestra historia, los *morochucos* eran jinetes (Ministerio de Cultura del Perú, 2021), en su mayoría de origen indígena y afroperuano, que se unieron a la corriente libertadora de José de San Martín, con el fin de enfrentarse la dominación colonial (realistas).

Violeta intenta reflejar los diferentes aportes de las mujeres ayacuchanas a la lucha por la Independencia del Perú y, en la actualidad, las diversas luchas de mujeres por un país democrático. Así, en la tabla del medio, que se encuentra de forma horizontal, por un lado, evidencia la lucha de los *morochucos* y el rol de las mujeres, realizando actividades como la preparación de alimentos en el campo de batalla, curando a los heridos, entre otros; la artista describe que, a pesar de que son tareas básicas, fueron fundamentales: “Han sido las madres las que dieron luz a esos jóvenes, esposos, hijos, etc. que se enfrentaban a muerte”<sup>80</sup>; por el otro, se ve a las *morochucas* en batalla y, de la misma manera, a otras mujeres tomando las armas para ser parte del enfrentamiento; la artista narra que el logro de la independencia también ha sido gracias a las mujeres (hijas, madres, esposas, entre otros. de los *morochucos*) y es necesario incluirlas en la historia y valorarlas.

---

<sup>80</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

La artista termina describiendo que, hoy, las mujeres están reivindicando y haciendo más visible su presencia.

Sobre la imagen superior se lee la frase *Warmi Qorilazo* que significa mujer dorada o mujer fuerte. Debajo de ella, se muestra a una mujer montando un caballo en un campo [Fig. 74], dando a entender que es la *morochuca* o jinete mujer que Violeta reivindica. Esta representación, Violeta la acompaña con dos frases que son el reflejo de los sentimientos/motivaciones de la jinete: “No estoy aquí para informarles a ustedes, sino para sacrificarme por la causa de la libertad” y “Por la libertad de mi pueblo he renunciado a todo. No veré florecer a mis hijos” [Fig. 75], correspondientes a dos heroínas ayacuchanas de la Independencia del Perú, María Parado de Bellido y Micaela Bastidas, respectivamente.

En la parte inferior, se observa a cinco mujeres [Fig. 76]. Las dos primeras son mujeres de la historia, cuyos nombres son Buenaventura Ccalamaqui y María Parado de Bellido, ambas heroínas ayacuchanas que lucharon por nuestra Independencia en el siglo XIX. Al medio, se encuentra la misma Violeta Quispe, vestida con el tradicional traje de Sarhua, llevando una bandera del Perú con franjas negras, símbolo de un país en luto, con la frase en quechua *rikchari rumi*, que significa el despertar de la piedra. Esta alude al despertar de las mujeres. Violeta comparte lo siguiente: “al igual que hoy salgo a las marchas, si hubiese estado en aquella época [de la lucha por la Independencia], yo también hubiese luchado por el mismo propósito”<sup>81</sup>.

Al lado de la imagen de Violeta, se observan a otras dos mujeres

---

<sup>81</sup>Entrevista a Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).

contemporáneas a la artista. Ellas son María Rojas, que es parte del colectivo de activistas feministas de las marchas pro aborto legal, por lo que lleva puesta su pañoleta distintiva y carga un cartel que señala que es posible luchar por los derechos de las mujeres y se debe ser valiente para continuar; y, la última, se llama Esperanza, fundadora de la Brigada de Mujeres Desactivadoras de Bombas Lacrimógenas, iniciativa que nació junto a las últimas marchas contra el gobierno de Dina Boluarte. Violeta, al igual que las mujeres que aportaron a la Independencia del país en siglos pasados, también rinde homenaje a estas mujeres jóvenes porque, muchas veces, arriesgan sus vidas ante las fuerzas policiales que, como hemos visto en los últimos meses, han servido al gobierno de turno<sup>82</sup>.

Estas cinco mujeres son las que no deberían ser olvidadas cuando hablamos de la Independencia por su labor con la sociedad, más aún en el marco del bicentenario que acabamos de cumplir. Por ello, las acompaña la frase en quechua *makanakuy marmipas kay bicentenario*, que significa “mujeres luchadoras presentes en el bicentenario”. En sus extremos se observan dos frases de autoría de Violeta [Fig. 77]: “Hasta que la igualdad se nos haga costumbre” y “Por no más desaparecidas, vulneradas e invisibilizadas ¡¡Vivas y libres nos queremos!!”. Estas poderosas palabras nos recuerdan que la igualdad de condiciones y la libertad de las mujeres, a pesar de que son derechos reconocidos, no todas la obtienen. Por ello, la necesidad de seguir luchando para obtenerlas.

---

<sup>82</sup>Entrevista a Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).



Figura 73: *Las morochucas* (2021). Registro fotográfico facilitado por Violeta Quispe (14 de agosto de 2023).



Figura 74: Parte superior de la obra *Las morochucas* (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023)



Figura 75: Parte inferior de la obra *Las morochucas* (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).



Figura 76: Primera parte central de la obra *Las morochucas* (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).

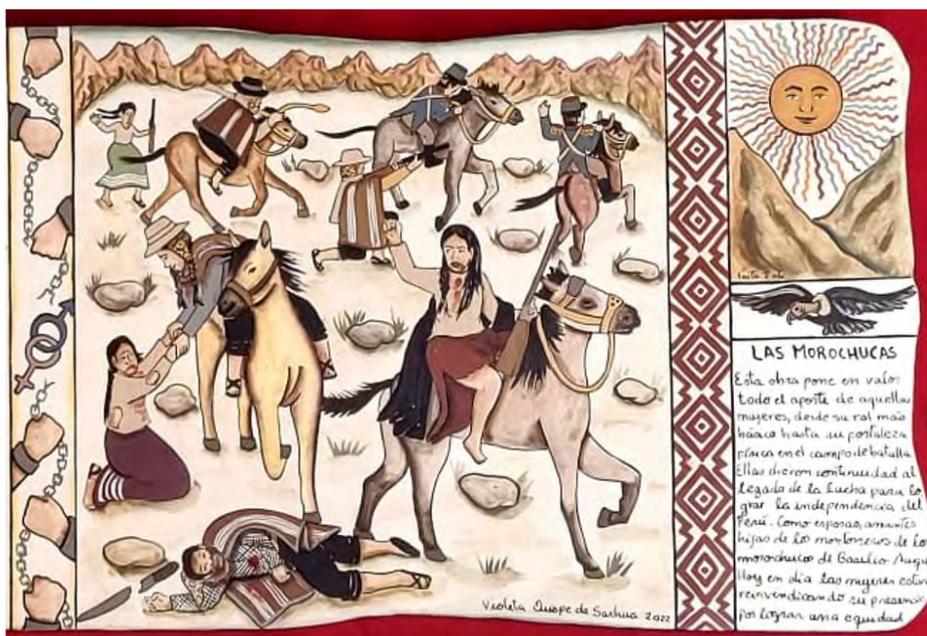


Figura 77: Segunda parte central de la obra *Las morochucas* (2021). Acercamiento de fotografía facilitada por Violeta Quispe (28 de agosto de 2023).

Con la intención de darles no solo voz, sino empoderarlas y mostrarles que las diferencias de género no se configuran como base de un orden, ya que tanto hombres como mujeres pueden ocupar diversos cargos públicos, luchar por hacerse escuchar y tomar decisiones, Venuca pintó a las mujeres ocupando el cargo de *varayuq* [Fig. 78]. Los *varayuq* son sujetos con cargos públicos en diversas comunidades andinas, a los que, únicamente, los hombres pueden acceder [Fig. 79]. Ellos se reúnen y toman las decisiones más importantes para toda su comunidad, lo que implica tener poder tanto sobre otros hombres como las mujeres.

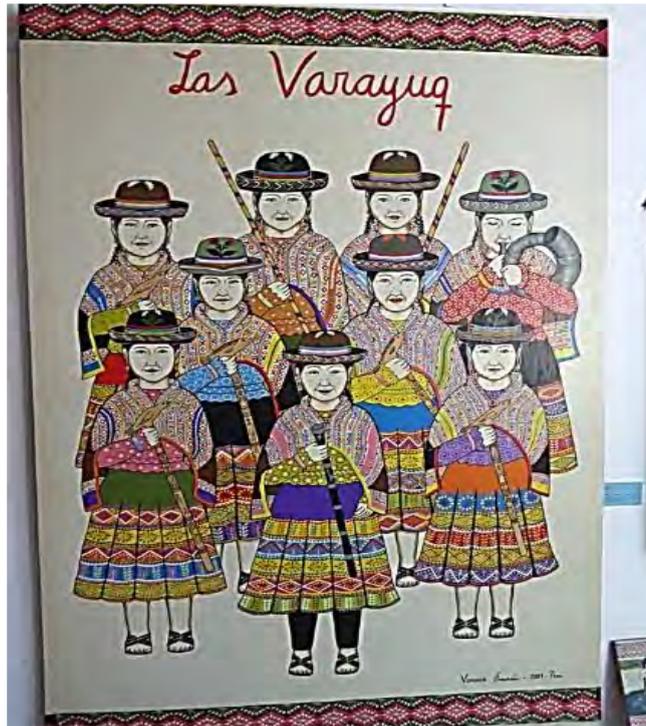


Figura 78: *Las varayuq* (2020). Registro fotográfico propio realizado en el taller de Venuca Evanán (04 de julio de 2023).



Figura 79: Los *varayuq* en Sarhua actualmente siguen siendo parte de la organización de la comunidad. No existen aún mujeres *varayuq*. Registro fotográfico propio (14 de agosto de 2023).

En la propuesta de Venuca vemos a mujeres tomando ese rol. Mujeres andinas sarhuinas posicionándose como autoridades. Las varas son el símbolo del cargo. En la pintura se ven a nueve mujeres de las cuales seis llevan estas varas de autoridad comunal; dos cargan otras varas alargadas; y una lleva un cuerno. Estos últimos elementos son usados en las festividades más importantes de Sarhua como su aniversario, en donde veneran a la Virgen de la Asunción y San José. También, solo los hombres *varayuq* las portan y tocan [Fig. 80].



Figura 80: Hombres *varayuq* con varas largas y cuernos en la celebración a la Virgen de la Asunción y a San José (Sarhua). Registro fotográfico propio (16 de agosto de 2023).

En *Las varayuq*, Venuca demuestra cómo romper, por medio del arte, con diversos estereotipos. Muchas veces, se atribuyen diversos roles basados en género como, por ejemplo, que las mujeres se deben encargar de las tareas domésticas y demás actividades que se desarrollan en el espacio privado; y, los hombres, contrario a ello, tienen la oportunidad de ocupar cargos políticos (como ya mencionamos) y tomar decisiones. La artista nos hace reflexionar sobre ello:

“Viendo que se le delegan a los varones el cargo de *varayuq* y a las mujeres se les delega hacer la comida mas no tomar en cuenta su opinión en decisiones de la comunidad. Entonces, yo pinté esa obra porque pensé qué pasa si existen las *varayuq*. Deberían ser tomadas en cuenta. Yo creo que seríamos mejor como comunidad y sociedad si nos tomaran en cuenta [a las mujeres]. Sí, somos, claro, personas que queremos aportar para el bien común”<sup>83</sup>.

Tanto las obras de *Las ekekas*, *Las morochucas* y *Las varayuq* nos muestran cómo es necesaria la “deconstrucción” de estereotipos basados en género, propios de una sociedad patriarcal. Podemos identificar ciertas ideas erróneas que las asumimos como responsabilidades naturales (Ortner citado por Moore, 1991) como “las mujeres deben dedicarse a la reproducción” y “las mujeres deben encargarse del cuidado de los hijos y del hogar”. La deconstrucción como estrategia se interpreta como resistencia, es decir, la posibilidad de cambiar o reorientar un poder que ha instaurado una supuesta verdad sobre mujeres y hombres. Dicha verdad perjudica la autonomía de las mujeres, la cual ha sido normalizada en nuestra sociedad y ha tomado fuerza porque el Estado se ha convertido en un aliado (Foucault, 1977). *Las ekekas*, *Las morochucas* y *Las varayuq* se enfrentan a estos estereotipos sobre la dicotomía mujeres vs. hombres. El arte permite o abre camino a dicha deconstrucción y resistencia: “La fuerza de los estereotipos sobre el género no es sencillamente psicológica, sino que están dotados de una realidad material perfecta, que contribuye a consolidar las condiciones sociales y económicas dentro de las cuales se generan”

---

<sup>83</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

(Moore, 1991, p. 53).

El análisis de las obras nos permite reflexionar sobre las asociaciones instauradas a las categorías mujeres y hombres: son construcciones sociales reforzadas por actividades que las determinan (Moore, 1991). Así, *Las ekekas*, *Las morochucas* y *Las varayuq* salen de ese ámbito privado, al cual se les asigna a las mujeres y asumen sus roles de sujetos políticos y libres, alejándose de las representaciones que las vinculan únicamente con el rol de cuidadoras de niños y hogares. Estas nuevas propuestas pictóricas nos ayudan a reflexionar sobre cómo las mujeres son consideradas en sociedades como la peruana. Esta perspectiva permitirá entender el problema de la diferencia con “el otro”, en este caso, con las mujeres (Bhabha, 2022). El arte, como institución, puede operar intentando reflexionar sobre el cambio de estas jerarquías de género que prevalecen, se reproducen y legitiman (Stolcke, 2000). *Las ekekas*, *Las morochucas* y *Las varayuq* proponen otros sentidos y representaciones, atribuyéndoles roles históricamente vinculados a los hombres.

Tenemos otra obra (pintura sobre tela) que reclama de forma directa la igualdad de condiciones. Esta es *Kalpa Warmi* (2021) [Fig.81] que significa *Fuerza mujer*, de Violeta Quispe. Cuenta con elementos característicos de las tablas como los bordes realizados con líneas y flores, y frases en quechua y castellano. También, el título se encuentra en la parte inferior como una tabla, es decir, que puede visualizarse de abajo hacia arriba. En la obra se ve a una mujer andina, mostrando su puño, símbolo de fuerza, junto a una poderosa frase “Hasta que la igualdad se haga costumbre”. Con ello, la artista, además de denunciar y evidenciar los problemas que se enfrentan las mujeres, nos recuerda la capacidad

que han tenido las mujeres para enfrentarse a diversas situaciones. Esta lucha aún sigue en pie y continuará hasta instaurarla como verdad.



Figura 81: *Kallpa Warmi* (2021). Imagen extraída de la cuenta de Facebook de Violeta Quispe (publicación de 19 de enero de 2021).

### 3.3.2.2. Libertad de elegir y decidir

Venuca está abordando otras propuestas como el erotismo sarhuino [Fig. 82]. Ella ha creado una obra que consta de dos tablas elaboradas de maguey), que unidas tienen una forma similar a la de un útero. De las doce imágenes que la componen, once imágenes muestran a una pareja heterosexual, teniendo relaciones sexuales. Las seis imágenes de la primera tabla exponen cómo el hombre tiene más dominio del acto sexual [Fig. 83]. De la otra tabla, cinco imágenes evidencian a la mujer con mayor dominio del acto sexual.

Que se muestre, en ciertas escenas, la dominación femenina se vincula con la importancia de la satisfacción sexual de las mujeres que, aun estando en el siglo

XXI, es considerada un tabú. Venuca señala lo siguiente:

“Muchas veces, se habla con libertad sobre la satisfacción sexual del hombre, pero no de la mujer. Yo lo he visto en Sarhua. Hay mucha vergüenza de parte de las mujeres el hablar sobre este tema y no tendría que ser así (...) La insatisfacción no nos hace felices”<sup>84</sup>.

Venuca intenta liberar esa represión de la cual son víctimas las mujeres ante la imposibilidad de hablar sin problemas sobre el sexo. Pero esto no es todo. En la escena doce, que está ubicada en la tabla donde las mujeres tienen dominio del acto sexual, se muestran a mujeres y hombres, recibiendo orientación sexual. Esto nos sugiere la necesidad de normalizar, dialogar entre hombres y mujeres sobre sexo. En palabras de Venuca: “Hablar de sexo, nos ayuda a crear parejas más sanas”<sup>85</sup>.

La propuesta tuvo detractores. Propio de una sociedad en la que existe un pensamiento machista, las voces de varios hombres se alzaron (aunque no solo de ellos), principalmente, en redes sociales: “¡Hay poses sexuales que satisfacían más a la mujer al varón! [con un tono de ofensa]”; “No deberían pintarse estas escenas. Hacen quedar mal a las mujeres”<sup>104</sup>. Incluso, varios varones le hicieron sugerencias: “Me llegaban muchos mensajes de hombres, creyendo que yo buscaba tener encuentros sexuales”<sup>86</sup>. Con ello, somos testigos de cómo el arte permite construir otras perspectivas, y diversas prácticas sociales, que enfrentan la idea errónea de que la dicotomía de mujeres y hombres implica características

---

<sup>84</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

<sup>85</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

<sup>86</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

que nos determinan. El arte aquí nos permite criticar a nuestra sociedad: si vivimos en una sociedad supuestamente democrática y libre, no deberíamos intentar prohibir estas expresiones. Pero, posiblemente, esta libertad está asignada solamente a lo masculino como indica Pateman (1995): “La libertad civil no es universal. La libertad civil es un atributo masculino y depende del derecho patriarcal” (p. 10).



Figura 82: *Erotismo sarhuino* (2020). Fotografía extraída del diario *La República* (17 de septiembre de 2020).



Figura 83: *Erotismo sarhuino* (2020). Magüey donde se evidencia el dominio de la mujer, de acuerdo a Venuca Evanán. Fotografía por Víctor Idrogo (04 de agosto de 2022).

En el 2022, Venuca creó un bordado sobre tela. Esta no tiene un título específico, a diferencia de sus demás obras, pero se la reconoce por el mensaje: “Aborto legal y seguro: niñas, no madres”. La elaboró para que la acompañara a la marcha nacional denominada “Maternidad por decisión y no por obligación” (Infobae, ), que tenía el objetivo de pedir la despenalización del aborto en el Perú. Esta acción se realizó el 28 de septiembre, fecha en la que varios grupos feministas de diversos países de Latinoamérica tomaron las calles con ese mismo propósito. La creación es un autorretrato de Venuca que lleva en su espalda a su pequeña hija. Venuca usa prendas típicas de las mujeres de Sarhua con el fin de que estas u otras mujeres andinas se reconozcan y puedan reclamar el derecho al aborto legal y seguro. Se visualiza el rostro de Venuca cubierto con una pañoleta verde, elemento distintivo que suelen colocarse las mujeres que son parte de esta marcha. Además, Venuca muestra uno de sus brazos levantados haciendo un puño como

signo de fuerza. La bebé está sin rostro. Lo anterior es apropiado y nos quiere decir que cualquier niña, adolescente o mujer puede ser víctima de violencia [Fig. 84]:

“Yo he ido con mi hija a las marchas y le enseñé que ella tiene que tener la capacidad de decidir. Al igual que mi hija, puede ser cualquier niña víctima de abuso y no me gustaría que la obliguen a llevar un embarazo no deseado”<sup>87</sup>.



Figura 84: *Aborto legal y seguro. Niñas, no madres* (2022). Fotografía facilitada por Venuca Evanán.

Dos frases acompañan la imagen de Venuca: “Aborto legal y seguro. Niñas no madres” y “Decidir nos hace libres. No a la maternidad forzada”. Ambas frases

<sup>87</sup>Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

reclaman la urgencia de generar políticas que respeten las decisiones de las mujeres (entre ellas, niñas) sobre sus cuerpos y, así, tomar la decisión de no ser madres si han sido víctimas de violación. Hoy, las leyes en el Perú nos obligan a mantener un embarazo no deseado por lo que existen casos de abortos ilegales, lo que pone en riesgo nuestras vidas.

### 3.3.3. Apoyo a la comunidad LGTBQI+

La obra *Ekeke sarhuinx* (2021) es parte de la serie “Las ekekas” de Violeta. Recordemos que esta se conforma por cuadros que contienen elementos de las vigas de Sarhua porque usa tierras naturales, dibujos elementos de la naturaleza, bordes, frases en castellano y quechua, y se puede leer de abajo hacia arriba. La artista une los rasgos y elementos del *ekeko* y la *ekeka*. *El ekeke* [Fig. 85] representa a toda la comunidad LGTBQI+ que, al igual que las mujeres, lucha también por el reconocimiento de sus derechos. En la pintura se visualizan los colores característicos de la bandera gay (incluso, este y los arco iris de la parte superior están pintados con colores más encendidos para llamar la atención) y mensajes que exigen respeto por la diversidad sexual, la libertad de elegir, entre otros.

También, se ven elementos andinos y de buen augurio porque *El ekeke*, al igual que el *ekeko* tradicional, es símbolo de buena suerte y buenos deseos ante la llegada del año nuevo (en sí, el género no es un determinante). En la parte inferior, se encuentra la frase en quechua *Kullaykusqay. Kullaykusqaymi* que significa “Amor es amor”. En la parte superior está el nombre de la obra *Ekeke sarhuinx* (2022). La “e” final de *ekeke* y la “x” de *sarhuino* hacen referencia al lenguaje inclusivo que, en los últimos años, la comunidad LGTBQI+ usar para referirse a la diversidad sexual.



Figura 85: *Ekeke sarhuinx* (2021). Fotografía facilitada por Violeta Quispe.

### 3.3.4. Más allá de la actividad artística

#### 3.3.4.1. Activismo político, marchas y colectivos

Venuca y Violeta participan activamente en marchas por la igualdad de los derechos de las mujeres, el aborto legal y seguro [Fig. 86], a favor de la no violencia contra la mujer, orgullo LGTBQ+, contra los gobiernos no democráticos [Fig. 87], entre otros. En la mayoría de los casos, portan vestimentas y/o accesorios tradicionales sarhuinos y obras o réplicas de estas con mensajes claros de sus posturas políticas.



Figura 86: *Aborto legal y seguro. Niñas, no madres.* Venuca y su pequeña hija portando la obra en la marcha por el Día de Acción Global por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito (28 de septiembre de 2022). Fotografía facilitada por Venuca Evanán.



Yo no defiendo ningún partido político, tampoco recibo un pago por alzar mi voz como los quieren hacer creer, me empujaron a sentirme cómoda con la palabra horrible "TERRORISTA", ¡PERO NO LO SOY!

¡Soy una mujer que siente pena, compasión y admiración por quienes creen en un país más justo!  
 ¡Y sin Justicia no habrá paz!  
 ni para las familias enlutadas ni para la población enfurecida e indignada.  
 No son nada mío pero lloro y me deprimó por ellos, no puedo trabajar con la mente intranquila, se siente en mi alma pesar y duelo.

#SinJusticiaNoHabraPaz  
 #DinaBoluarte  
 #injusticia  
 #peru #DolorYSangre #matanzasperu

Figura 87: Violeta Quispe siendo parte de la marcha contra el gobierno de Dina Boluarte. Al lado de la foto, un extracto de la publicación que hizo la artista en sus redes sociales (12 de enero de 2020).

Esta activa participación, sumada a su importante trabajo artístico, hizo que fueran convocadas por la artista visual argentina Gala Berger (Center for Art, Knowledge and society, s/a) para ser parte de la iniciativa *Retablos por la memoria* [Fig. 88], el cual surge en el marco de las protestas que se dieron después del fallido golpe de Estado liderado por el ex presidente del Perú Pedro Castillo en diciembre de 2022, y también como respuesta del gobierno de Dina Boluarte (2023). Su objetivo es crear conciencia sobre cómo el actual gobierno ha generado una crisis, que involucra la violación de los derechos humanos. Por ello, este colectivo desea recuperar la importancia de defender los derechos humanos y la necesidad de contar con espacios de encuentro. Para sus intervenciones o participación en marchas, se decidió que el símbolo representativo serían retablos<sup>88</sup>. Venuca fue quien propuso esta idea porque los retablos son similares a una pequeña casa, lo que, a su vez, simboliza protección, cuidado de los que están siendo víctimas de la represión del gobierno de Boluarte. Estos retablos, ahora, también, intervienen en diversas marchas en pro de la igualdad de género [Fig. 89].



Figura 88: Venuca y Violeta del colectivo *Retablos por la memoria*, en la marcha realizada el 28 de septiembre de 2023.

<sup>88</sup>Los retablos, al igual que las tablas, tienen orígenes ayacuchanos.



Figura 89: Réplica de la obra *Qanmi Kanki huchayuk* (2020) o “El culpable eres tú” [alusión a los violadores y agresores de mujeres] de Violeta Quispe que se incluyó dentro de un retablo para participar como parte del colectivo *Retablos por la memoria*, en la marcha del 28 realizada el septiembre de 2023. Fotografía extraída de la página web de Infobae (2023).

#### 3.3.4.2. Experiencias de enseñanza – aprendizaje: dictado de talleres

Las tablas contemporáneas de Venuca y Violeta no han sido las únicas formas de expresión y reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad peruana. Ambas se involucraron con el activismo.

“Y dije que no solo quiero que mis obras queden reflejadas en un trazo, sino también hacer activismo. ¿Cómo? Yo también con mi padre comencé a dar talleres”<sup>89</sup>.

A través, por ejemplo, de la realización de talleres [Fig. 90 y Fig. 91] existe la posibilidad de enseñarles a otras mujeres que el arte es un camino de expresión y que ellas mismas puedan tener voz y agencia<sup>90</sup>. Se les brinda la posibilidad de desarrollar capacidades en la pintura para que creen sus tablas y cuenten sus

<sup>89</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

<sup>90</sup>En esta pintura, “Venuca Evanán, la maestra sin título”, la artista refleja la dinámica de enseñanza que ejecuta en sus talleres. Se inspiró en la primera experiencia en el taller que dictó en el MALI (2019).

historias. Esta es una forma de que su propia voz pueda ser escuchada. Los talleres permiten influenciar y dar un significado más fuerte al trabajo de las artistas. Venuca está convencida de que, así como impactó a algunas mujeres en Lima [Fig. 92 y Fig. 93] y en el extranjero a través de sus talleres y obras, dado que comenta que muchas le han agradecido que refleje en sus pinturas situaciones que vivieron en el pasado y que las marcaron, desea hacer lo mismo en la comunidad con la cual se reconoce, es decir, Sarhua:

“Tú le preguntas a una jovencita cuál es su sueño y es conseguir marido y ya está. Entonces, hay bastante que trabajar. Una de mis metas es vivir allá un año. Para mí es trabajarlo con mucha pinza porque es muy delicado allá, muy delicado porque cada familia es diferente. Las mismas mujeres son machistas”<sup>91</sup>.



Figura 90: Publicidad del taller que dictó Venuca Evanán en el Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social (LUM). Imagen extraída de las redes sociales del LUM (noviembre, 2018).

<sup>91</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).


**3**  
**DOMINGO**  
**10:00 a.m.**  
**MUSEOS ABIERTOS - MUA**

TALLER: TÚ, YO Y NUESTROS DERECHOS  
**¿DE DÓNDE ES MI FAMILIA?**  
 con la artista Violeta Quispe  
*Para niños y niñas de 8 a 11 años*

**OCTUBRE**





Figura 91: Publicidad del taller que dictó Violeta Quispe en el LUM (octubre de 2021). Imagen extraída de las redes sociales del LUM (30 de septiembre, 2021).

**TALLER**

 **PRESENCIAL**

**CREAMOS UNA TABLA DE SARHUA**  
 → Con **Venuca Evanán**

DIRIGIDO A FAMILIAS CON NIÑOS DE 7 AÑOS A MÁS

**Sábado 17 de julio** | 10:00 a.m.

Sesión gratuita,  
 previa inscripción  
**Cupos limitados**




Figura 92: Publicidad del taller que dictó Venuca Evanán en el MAC LIMA (julio de 2022). Imagen extraída de las redes sociales del Museo de Arte Contemporáneo de Lima [MAC LIMA] (11 de julio de 2021).



Figura 93: Taller de elaboración de tablas de Sarhua a estudiantes de la PUCP (noviembre de 2022). Registro facilitado por Violeta Quispe.

Por su lado, Violeta, actualmente, está construyendo un nuevo espacio para realizar talleres [Fig. 94] y crear un punto de cultura en su casa. Ella desea impactar en todos los públicos. De esta manera, estaría asegurando no repetir ciertos patrones y estereotipos, principalmente, los atribuidos a las mujeres:

“El arte y la cultura generan memoria para la sociedad, un legado histórico para el tiempo en el que uno vive. Es importante poder guardar y no repetir cosas que han pasado. Esa es mi forma de ver el arte y no tengo límites al público al cual puedo brindar taller. Yo quiero activar un centro cultural desde donde puedo difundir mi arte, dar talleres desde mi propia perspectiva, cómo ha ido cambiando a través del tiempo”<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

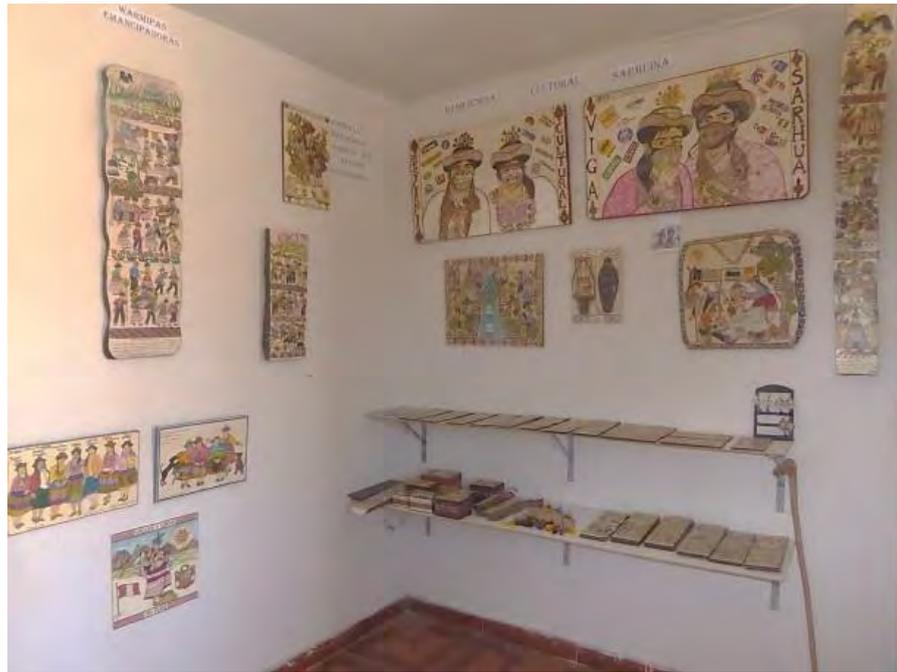


Figura 94: Nuevo espacio que está creando Violeta Quispe en su vivienda en Chorrillos. Registro fotográfico propio (04 de julio de 2023)<sup>93</sup>.

Así como la ejecución de talleres, otra forma de activismo es la participación de las artistas en las marchas pro igualdad derechos y contra la violencia que se han realizado en los últimos años en Lima. Las marchas les han permitido afianzarse como artistas sarhuinas y conocer más personas del entorno artístico, entre ellas, feministas con las que han logrado intercambiar ideas y encontrar coincidencias de luchas que no solo van por el respeto a la mujer, sino también de niños y personas LGTBIQ+. Un espacio reconocido por la sororidad. Ellas declaran que esas performances, las marchas, también son una forma de sanación, además de resistencia. Aunque, muchas veces, ese proceso de sanación es interpelado por la discriminación, más específicamente, por el racismo. No solo por ser mujeres, sino por ser descendientes o tener rasgos andinos:

“Entonces, un señor se acerca y me dice: ‘Tú de donde eres’. Dije,

---

<sup>93</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

vamos a probar: 'De Ayacucho'. Él: 'Ah, del lugar de los muertos'.  
Dije: '¿Ah? Muertos porque los militares nos paran matando'. Y  
para qué vienes a Lima'. 'Yo lo miraba nomás'"<sup>94</sup>.

Así, "la intersección entre la clase, la raza y el género produce experiencias comunes, pero también diferencias en el hecho de ser mujeres" (Stolcke, 2020, p. 28). Asimismo, los tres mencionados (el género, la clase y la raza) forman parte de nuestra sociedad, la cual es "una sociedad a la vez profundamente desigual y contradictoria" (Stolcke, 2020, p. 50). Esta desigualdad social configura "la opresión de las mujeres de modo general y de las diferencias específicas entre ellas en la sociedad de clases" (Stolcke, 2020, p. 28). Al igual que el género, la categoría raza también es una construcción social y pueden ser usadas para legitimar desigualdades.

Aquí, evidenciamos cómo el arte es capaz de impactar en la sociedad. Es la base para generar espacios de aprendizaje como son los talleres y propiciar la participación en marchas, provocando que estas acciones se complementen mutuamente, fortaleciendo un discurso que se enfrenta al sistema patriarcal con una nueva perspectiva de trabajo que une a grupos de la sociedad.

"Vamos porque estoy segura de que el arte canaliza. Hasta ahora en las protestas, me ha sanado mucho porque mucho nos ha afectado el tema político y ver cómo tratan a las mujeres de los andes. Y ser hija de mujer de una comunidad, y ver cómo en San Marcos, la policía ha azuzado es terrible. Me chocó horrible. El arte

---

<sup>94</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

me ayudó a canalizar todo ese dolor. Entonces, para mí, es una maravilla haber elegido ese camino. Y todas las vivencias que pasas [como mujer], entonces, lo voy reflejando en mi trabajo”<sup>95</sup>.

Venuca y Violeta mencionan lo siguiente sobre el feminismo, ya que sus obras y activismo nos remite a este:

“El feminismo es para mí como una lucha para reclamar la presencia o la importancia del rol de la mujer en la sociedad tanto la equidad en la participación en la construcción de la sociedad como en las luchas de la igualdad de sus derechos desde el hogar. Este rol del doble trabajo que tiene las mujeres en comparación de los hombres. Yo veo tantas cosas que veo que los hombres son tan unidos para defender su machismo, que les jode tanto que las mujeres nos unamos para defender nuestro feminismo que siento que es eso”<sup>96</sup>.

“[E]n mi caso sería un feminismo para el respeto a la mujer andina. A mí, el feminismo me ha ayudado a liberarme; a darme cuenta del respeto y el amor que una misma tiene que tener para poder vivir bien los demás”<sup>97</sup>.

Las artistas y su comprensión sobre el feminismo y activismo, me permiten realizar ciertas precisiones, a partir de lo propuesto por Mohanty (1994), sobre el feminismo occidental. Ella critica dos aspectos:

---

<sup>95</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

<sup>96</sup>Entrevista a Violeta Quispe (16 de junio de 2023).

<sup>97</sup>Entrevista a Venuca Evanán (14 de junio de 2023).

1) Es universalista: trata a la mujer o mujeres como si fuera un sujeto unitario. Esta unidad es la que supuestamente les permite hermandarse en lucha, solidaridad o sororidad, ante casos de discriminación, machismo, violencia, entre otros (Mohanty, 1994). El término “mujer” (sujeto unitario) es considerado como una esencia y no toma en cuenta factores étnicos, políticos, históricos, culturales, entre otros. Esto es lo que critica Mohanty (1994). Ella explica que no es posible que exista este sujeto con dicha “esencia natural” opre existente a las relaciones sociales que sí la constituyen. Este universalismo implica que “las mujeres” se configuren como un “otro”, es decir, diferente al “hombre” o “sujeto varón”. Así, se remarca la dualidad de varones y mujeres.

2) Crea la “mujer del tercer mundo”: se construye de forma arbitraria esta imagen de “mujer del tercer mundo”, diferente a la mujer occidental. Hay una homogenización estereotipada que caracteriza a estas mujeres. Son personas cuyas vidas han sido truncadas, son sexualmente sujetas, ignorantes, pobres, oprimidas por tradiciones, religión y víctimas de violencia masculina. Muestra a las mujeres no occidentales como sujetos sin agencia y siempre víctimas. Tienen la necesidad de que alguien las represente y las defienda. Mohanty (1994) critica esta postura porque es una forma de que el feminismo occidental se apodere y/o colonice la complejidad de las mujeres de diversos países. Señala a las mujeres del tercer mundo como un grupo singular y no considera, como se dijo en el punto uno, la heterogeneidad política, cultural, social, entre otros.

Sin embargo, contrariamente a esta postura podemos mencionar que las artistas siempre hablan de las mujeres, sobre todo de la necesidad de representar a la mujer andina migrante. Consideran los aspectos no solo de género y raza. No se da, en este caso, el universalismo. Sobre el segundo punto, al referirnos que

muchas mujeres son víctimas de violaciones sexuales y agresiones, no significa estereotiparlas. En efecto, son víctimas del sistema patriarcal. También, al mencionar que no tienen esencia, no significa que es una idea naturalizada, sino que se les ha arrebatado esta posibilidad, a causa del sistema patriarcal en la que vivimos. Sin embargo, las creaciones artísticas pueden configurar una nueva forma de canalizar su voz, demandas y darles agencia.

Finalmente, el análisis presentado nos ha invitado a reflexionar sobre los vínculos entre las relaciones de poder y el género, la cual ha partido de la naturalización de la dicotomía de mujeres y hombres, y como la voz de las primeras ha sido silenciada. Sin embargo, como hablamos de relaciones de poder no verticales, esta implica que se dé espacio para la resistencia / lucha. El arte aquí configura un rol importante, específicamente, las obras de Venuca Evanán y Violeta Quispe. Ahondar en varias de sus propuestas permite que comprendamos cómo es posible construir e insertar otros discursos y sentidos en nuestra sociedad.

Además, el arte no solo se vincula con la realización de piezas gráficas, sino también la posibilidad de generar otras acciones y estrategias, estableciendo así otras relaciones sociales que enfrentan al sistema patriarcal como lo son el dictado de talleres y la participación en marchas. Por último, tratar sobre el género no nos puede separar de los conceptos de raza y clase. Todos se encuentran relacionados y son indispensables de comprender para llegar a las razones por las cuales, en este caso, las mujeres de los andes son aún más discriminadas.

## Conclusiones

En la presente investigación, la teoría social del arte nos ha permitido evidenciar el circuito de producción, distribución y consumo (economía política del arte) del objeto plástico, en este caso, de las tablas de Sarhua. Este análisis evidencia que el arte no es únicamente un fenómeno estético. Nos ayuda a entender su papel y vínculo estrecho con los fenómenos sociales que caracterizan a determinados momentos históricos. Así, se estudia al objeto plástico no como resultado, sino como un proceso o productos donde se exponen relaciones sociales. Aplicar la teoría social del arte para estudiar las tablas de Sarhua contribuye a enriquecer el conocimiento sobre la vida social de nuestro país y brinda otras perspectivas de investigación que incluyen al arte.

La metodología de la teoría social del arte ha permitido hacer un análisis de las categorías que componen el *objeto plástico: soporte material y representaciones*. Para el primero se realizó un análisis que fue más allá de su superficialidad y sus contenidos. Para ello, se hizo un recorrido histórico del origen y desarrollo de las tablas que nos ayudó a comprender, primero, su lugar como parte de un ritual; después, su posición en el mercado de la artesanía para las tablas migrantes que se desarrollaron en Lima, y, finalmente, en el caso de la nueva producción de Venuca y Violeta, como parte del mercado del arte contemporáneo nacional e internacional. Abordar detalles sobre su procedencia, migración, adaptación e inclusión al mercado (como artesanía y arte) enfatiza que las tablas, como objetoplástico, se han vinculado y dialogan con el contexto social, económico y político del país. Se evidencia el sentido social (existencia) de una obra y el poder que puede tener esta. Así, por un lado, se concluye que las tablas

de Sarhua no fueron simplemente absorbidas por la hegemonía de un mercado, ya que las tablas tradicionales no desaparecieron y las nuevas (y sus productores) nacieron estratégicamente, como mercancía, como resultado del diálogo con el nuevo contexto. El sentido social es mostrar la trayectoria del *objeto social* que aborda desde su inscripción en lo tradicional y su encuentro con el capitalismo.

En esta misma línea, al analizar sus representaciones debemos considerar dos perspectivas: la primera es si evaluamos lo susceptible a nuestra mirada nos encontramos que las artistas abordan temáticas vinculadas a reclamos y agendas de mujeres que denuncia violencia y luchan por una sociedad igualitaria. Esta premisa ha sido y es un eje alrededor del cual se han conformado colectivos de mujeres y grupos feministas que, a lo largo de la historia, intentan cambiar el rumbo de una sociedad patriarcal. Pero, además de reconocer la continuidad de esta lucha, en este caso, por medio del arte, llega a tener un impacto en ciertos públicos porque dialoga con sucesos actuales que vivimos: han resurgido o profundizado las marchas, toma de calles, creado más colectivos, espacios de discusión, entre otros, porque se evidencian en los medios de comunicación, principalmente, cifras preocupantes de violencia basada en género. Nuevamente, analizamos al arte interactuando con el entorno.

Entonces, al considerar al arte como fenómeno social, estamos generando espacios y perspectivas para comprender su alcance en diferentes ámbitos. Un alcance que ayuda a la reflexión, expresión, crítica y movilización porque hay que recordar que las artistas tienen un rol como activistas. Su rol como activistas y ejecutoras de talleres (ellas, incluso, se denominan educadoras) acerca sus

trayectorias y obras a más grupos sociales. Logran trasladar sus creaciones al espacio público, donde posiblemente coincidan con otras personas que compartan su misma ideología y consigna de lucha. Es en estos encuentros donde nacen nuevas ideas, colectivos y acciones para seguir alzando la voz ante diversas problemáticas que emergen en nuestro país y de las cuales ellas no son ajenas.

La segunda perspectiva está vinculada con el mercado capitalista. Las tablas de Sarhua producidas por los migrantes de los 60 y 80 circulaban en el mercado de las artesanías y arte popular. Las tablas de Sarhua de Venuca y Violeta, por su giro conceptual, tienen otros consumidores como las galerías de arte contemporáneo, coleccionistas y con aquellos que comparten ciertas posturas ideológicas, es decir, grupos reducidos, y la mayoría con poder adquisitivo que les permite comprar piezas únicas. Sin embargo, si bien su principal contenido apunta a luchar por conseguir una equidad de género, negada por el sistema patriarcal, el cual está estrechamente vinculado al capitalismo, ambas artistas son parte de él y su subsistencia también depende del capitalismo. Si bien ambas decidieron crear nuevas propuestas no motivadas al inicio por el mercado capitalista, sino sobre todo para canalizar, liberar y difundir sus pensamientos, aportan al circuito del mercado capitalista. No se debe perder de vista esta lectura porque si bien su lucha feminista es significativa porque el arte es resultado de síntomas de nuestra sociedad, nos hace reflexionar cuál es el impacto real que genera su obra, ya que circula en espacios cerrados y de acceso no a la mayoría de personas. El mercado por el que sus obras circulan es sesgado y privilegiado para algunos pocos. Así, evidenciamos una incongruencia propia del sistema en el que vivimos. Aparentemente, es casi imposible desvincularnos del capitalismo porque es el sistema en el que vivimos y, de cierta manera, dependemos de él. Si bien se puede

considerar una respuesta contrahegemónica, de alguna manera se ve beneficiada por este. La intención aquí no es determinar lo dominante de lo dominado, sino los vínculos, encuentros y transformaciones entre los diferentes ámbitos que expone la investigación.

En cuanto al recorrido de la producción de tablas de Sarhua de Venuca y Violeta, se demuestra su trayecto entre el arte popular y el arte contemporáneo, lo que, a su vez, expone que la artesanía puede o tiene la capacidad de modificarse / transformarse en el tiempo. Los temas que trabajan en la actualidad han permitido que las artistas ingresen al mundo del arte contemporáneo, ya que gran parte de su obra dialoga con luchas y demandas sociales, específicamente, por la igualdad de género. Temas que nunca antes habían abordado por otros artesanos sarhuinos ni expuestos en tablas tradicionales. Esto es lo que justamente las hace diferentes entre otras propuestas de arte pictórico contemporáneo sarhuino: la transgresión de la producción de tablas tradicionales. Esta transgresión inició con el cambio de concepto (sobre el sistema patriarcal y la violencia basada en género), temas muy sensibles para la comunidad sarhuina. Después, pasaron a plasmar sus creaciones en diferentes soportes.

Como se ha observado, no siempre trabajan sobre soportes rectangulares. Ellas elaboran sus pinturas en cuadros, varas, telas, paredes, entre otros (formatos que ameritan una investigación propia). Sin embargo, las siguen denominando tablas de Sarhua. Posiblemente, sucede esto porque ya en el mercado las relacionan a ambas artistas con la producción de tablas o porque se valora el estilo de trazo que, de alguna manera, aunque ya perfeccionando,

se asemeja a lo tradicional y también por el uso de algunos instrumentos como la pluma y las pinturas naturales que han permanecido en el tiempo. Por ello, se considera cómo ciertos rasgos de lo tradicional pueden permanecer estratégicamente en el arte contemporáneo. Esto es una muestra de que el arte popular y el arte contemporáneo no son contradictorios ni antagónicos.

De esta manera, se da una lectura diferente a lo considerado hegemónico y subalterno. Al no ser opuestos estos dos tipos de arte, se comprende por qué las obras de Venuca y Violeta están cada vez más posicionadas en el mundo del arte contemporáneo. En los últimos meses han participado y expuesto en importantes galerías de arte del país y del extranjero, en las cuales sus obras han dialogado directamente con el posicionamiento a favor de las luchas sociales, dándole énfasis a las luchas feministas. Esto se evidencia en los medios de comunicación y las acciones de diversos movimientos de mujeres que han resurgido. Esto nos hace reflexionar que no existe una sola forma de producir, es decir, no hay una sola forma de elaborar tablas de Sarhua, sino que nacen propuestas se alejan de lo tradicional, sin que por ello estas últimas desaparezcan. Rompe con lo tradicional, en cuanto a su forma y contenido, o también se puede sostener que se trata de una tradición transformada y adaptada.

Las obras de Venuca y Violeta sin duda invitan a la reflexión. Por un lado, muestran sus experiencias personales o de mujeres cercanas. El arte aquí se manifiesta como una forma de expresión, liberación y denuncia de la violencia basada en género que recae, principalmente, en un grupo históricamente marginado como lo son las mujeres andinas. Por otro lado, el arte manifiesta su capacidad transformadora y reivindicadora. Las artistas, además de denunciar,

deconstruyen estereotipos y prejuicios sobre género para construir discursos que nos ayuden a reflexionar, manifestando lo íntimo, emocional, social y erótico de las mujeres. Es el reflejo del encuentro del arte y la lucha social que nos invita a no aceptar ni asimilar el sistema de género que se nos ha ido impuesto (una sociedad que dictamina cómo se relacionan hombres y mujeres). Esto último coincide con lo que la teoría social del arte nos trata de transmitir: el arte tiene la capacidad de cuestionar y transgredir las normas establecidas, apelando a que somos capaces de reflexionar y criticar los estereotipos o el *status quo*. Por ello, el arte debe comprenderse no como un fenómeno aislado, sino que está interconectado con la dinámica social en general.



## Bibliografía

Altamirano, T. (2000). *Liderazgo y organizaciones de provincianos en Lima Metropolitana. Culturas migrantes e imaginarios sobre el desarrollo* (Vol. 2). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Andazabal, R. y Macera, P. (1999). *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, ELF Hydrocarbures Pérou.

Andina Agencia de Noticias Peruana (2019, 16 de septiembre). Libro sobre tablas de Sarhua denuncian el impacto del terrorismo en su comunidad.  
<https://andina.pe/agencia/noticia-libro-sobre-tablas-sarhua-denuncian-impacto-del-terrorismo-su-%20comunidad-766722.aspx>

Aramburú, C. (1981). *Migración interna en el Perú. Perspectivas teóricas y metodológicas*. Instituto Andino de Estudios en Población y Desarrollo.

Barrientos, V. y Muñoz, F. (2014). Un bosquejo del feminismo/s peruano/s: los múltiples desafíos. *Revista de Estudios Feministas*, 22(2), 637-645.  
<https://www.scielo.br/j/ref/a/JSC8XQ5Bs5sjCsZn89cVqZK/#>

Barrientos, V. (2021). *Dos feministas del siglo pasado: Maruja Barrig y Gina Vargas. Conversaciones con Violeta Barrientos Silva*. Pesopluma.

Bhabha, H. K. (2022). Articular lo arcaico. Diferencia cultural y sinsentido colonial. En H. K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (pp. 155-173). Manantial.

Beauvoir, S. (1962). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.

Buntinx, G. (2005). *E.P.S. Huayco Documentos*. Centro Cultural de España en Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos; Museo de Arte de Lima.

Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.  
[https://www.lauragonzalez.com/TC/El\\_genero\\_en\\_disputa\\_Buttler.pdf](https://www.lauragonzalez.com/TC/El_genero_en_disputa_Buttler.pdf)

Center for Art, Knowledge and society. (s/a). *Gala Berger*.  
<http://www.rawmaterialcompany.org/2875?lang=en>

Chakrabarty, D. (1992). Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for "Indian" Pasts?, *Representations* (37), 1-26.

Coca, C. (2020). *Biografía Claudia Coca*.

<https://claudiacoca.com/bio>

Coca, V. (2023, 13 de abril). Murió enfermera víctima de violación sexual grupal en Puno. *Infobae*.

<https://www.infobae.com/peru/2023/04/12/murio-enfermera-victima-de-violacion-sexual-grupal-en-puno/>

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2003). *Informe Final*

<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). (2020). *Informe Final. Capítulo 1: Los actores armados* (t. II).

<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%201%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.1.%20PCP-SL/CAP%201%20SL%20ORIGEN.pdf>

Comisión del Bicentenario y más PUCP. (2022, 19 de noviembre). *Exposición "Crisis y Creación: experiencias y obras de cinco artistas ante la coyuntura"* [Grabación propia].

ContentLab Grupo El Comercio. (2019, 14 de junio). *Primitivo Evanán, el padre de las tablas de Sarhua* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7E2HF5R0uCo>

Eguren, F. (2019). Reforma Agraria y desarrollo rural en el Perú. *Centro Peruano de Estudios Sociales (CEPES)*, 11-31.

<https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/reforma-agraria-y-desarrollo-rural-en-el-per%C3%BA>

El Comercio. (2019, 7 de diciembre). "El violador eres tú": grupos feministas se manifestaron en rechazo a la violencia a la mujer [Fotos].

[https://elcomercio.pe/lima/sucesos/estamoshartas-el-violador-eres-tu-grupos-feministas-se-manifestaron-en-rechazo-a-la-violencia-a-la-mujer-fotos-noticia/#google\\_vignette](https://elcomercio.pe/lima/sucesos/estamoshartas-el-violador-eres-tu-grupos-feministas-se-manifestaron-en-rechazo-a-la-violencia-a-la-mujer-fotos-noticia/#google_vignette)

El Comercio. (2010). *Maestros de la Pintura Peruana. José Sabogal* [colección]. Punto y Coma Editores S.A.C.

El Peruano. (2019, 16 de septiembre). *Tablas de la memoria: Libro hecho entre el historiador Ramón Mujica y el maestro artesano Primitivo Evanán muestra el testimonio de una época en las tablas de Sarhua*. [Publicación]. Facebook.

<https://www.facebook.com/diariooficialperuano/photos/a.1500963250203450/2165123410454094/?type=3>

Embajada de España en Perú. (2019, 11 de julio). *Presentación del libro de Primitivo Evanán Poma y Ramón Mujica Pinilla: «Proyecto Piraq Kausa*

Kaykunapaq ¿Quién será el culpable? Memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua – Ayacucho». [Publicación]. Facebook.  
<https://www.facebook.com/EmbajadaEspPeru/photos/a.569206003257296/1322222301288992/?type=3>

Fairlie, A. (2019). ¿Por qué fracasó la Reforma Agraria? (entrevista a Carlos Aramburú).  
<https://www.youtube.com/watch?v=nfBcPV-1vW0>

FitzGerald, E. V. K. (1981). *La Economía Política del Perú: desarrollo económico y reestructuración del capital 1956-1978*. Instituto de Estudios Peruanos.

Foucault, M. (1973) *El poder psiquiátrico. Curso en el College de France (1973-1974)*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Siglo veintiuno editores.

Germaná, G. (2013). “Entornos reconfigurados”: Tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña. Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

Germaná, G. (2015). Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales. En C.

Germaná, G. (2020). “Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua”: reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú). En C. Quiñones, *Mundos de creación de los pueblos indígenas en América Latina* (pp. 242-272). Pontificia Universidad Javeriana.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637893>

Germaná, G. (2023, 27 de noviembre). *Violeta Quisoe Yupari: Artemanta historiata tapuspa*. Artishock. Revista de arte contemporáneo.  
<https://artishockrevista.com/2023/11/27/violeta-quispe-yupari-artemanta-historiata-tapuspa/>

Gonzales, M. (2023, 28 de septiembre). Marcha para garantizar el aborto legal: colectivos feministas en Lima y regiones salieron a las calles. *Infobae*.  
<https://www.infobae.com/peru/2023/09/28/28s-colectivos-feministas-salen-a-las-calles-este-jueves-para-exigir-que-el-estado-garantice-el-aborto-legal/>

González, O. (2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. The University of Chicago Press.

González, O. (2015). Testimonio y secretos de un pasado traumático: los ‘tiempos

del peligro' en el arte visual de Sarhua. *Anthropologica*, 33(34), 89-118.  
<https://doi.org/10.18800/anthropologica.201501.005>

Hall, I. (2013). La reforma agraria, entre memoria y olvido (Andes Sur peruanos).  
*Anthropologica*, 31(31), 101-125.  
<https://doi.org/10.18800/anthropologica.201301.005>

Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI). (2018). *Perú: Crecimiento y distribución de la población total, 2017. Población censada más población omitida*.  
[https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1673/libro.pdf](https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1673/libro.pdf)

Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

Lima en escena. Magazine Cultural. (2022, 02 de abril). *Trabajos maternos*.  
[https://limaenesцена.pe/stec\\_event/trabajos-maternos/](https://limaenesцена.pe/stec_event/trabajos-maternos/)

Libújrula. (2021, 11 de julio). *Escribir como tú, de Mirko Lauer*.  
<https://librujula.publico.es/escribir-como-tu-de-mirko-lauer/>

López, M. (2018). "Energías sociales / fuerzas vitales. Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018)". Instituto Cultural PeruanoNorteamericano.  
[https://www.academia.edu/43064319/Energ%C3%ADas\\_sociales\\_Fuerzas\\_vitales\\_Natalia\\_Igui%C3%B1iz\\_arte\\_activismo\\_feminismo\\_1994\\_2018](https://www.academia.edu/43064319/Energ%C3%ADas_sociales_Fuerzas_vitales_Natalia_Igui%C3%B1iz_arte_activismo_feminismo_1994_2018)

López, M. (2018, 21 de marzo). Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo (1994-2018). *Artishok. Revista de Arte Contemporáneo*.  
<https://artishockrevista.com/2018/03/21/natalia-iguiniz/>

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.  
<https://doi.org/10.25058/20112742.340>

Macera, P. (1975). *Las tablas de Sarhua [cat. exp.]*. Galería Huamanqaqa.

Macera, P. (2009). *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Majluf, N. (2001). Arte Republicano y Contemporáneo. En Museo de Arte de Lima, *El Arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte* (pp. 127-143). Museo de Arte de Lima; Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo.

Martínez, H. (1968). Las migraciones internas en el Perú. *Centro de Estudios de Población y Desarrollo*, 2(1).

Martínez, S. (2019). Feminismo Comunitario. Una propuesta teórica y política desde Abya Yala. *Feminismo y Trabajo Social*, (119), 21-33.

<https://www.serviciosocialesypoliticassocia.com/-41>

Matos Mar, J. (1984). *El desborde popular y crisis del Estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos.

Matos Mar, J. (1990). *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.  
<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Las%20migraciones%20campesinas%20y%20el%20proceso%20de%20urbanizacion%20en%20el%20Peru%20Matos%20Mar.pdf>

Matos Mar, J. (1991). El nuevo rostro de la cultura urbana del Perú. En: *América Indígena*, LI, 2-3, (pp. 11-34). Instituto Indigenista Interamericano.

Mendizábal, E. (1957). Una contribución al estudio del arte tradicional peruano. *Folklore Americano* [Lima], año V (5).

Mitrovic, M. (2016). El “desborde popular” del arte en el Perú. *Ecuador debate*, (99), 59-78.  
<http://hdl.handle.net/10469/12228>

Mitrovic, M. (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Mitrovic, M. (2022). La cultura popular en el “joven” Néstor García Canclini: Del marxismo gramsciano al posmodernismo progresista (1977-1982). *Revista Antropologías del Sur*, 9(18), 145-165.  
<https://revistas.academia.cl/index.php/rantros/article/view/2238>

Mitrovic, M. (2023). Estudio introductorio: Una teoría social de la plástica. En M. Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (pp. 9-49). Heraldos Editores.

Ministerio de Cultura del Perú. (2021, 24 de febrero). *Primitivo Evanán Poma es nombrado como Personalidad Meritoria de la Cultura*.  
<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/343726-primitivo-evanan-poma-es-nombrado-como-personalidad-meritoria-de-la-cultura>

Ministerio de Cultural del Perú. (2021, 24 de noviembre). *Conoce el rol de los morochucos de Cangallo en la independencia del Perú este 26 de noviembre*.  
<https://bicentenario.gob.pe/rol-morochucos-cangallo-independencia-peru-26-noviembre/>

Mohanty, Ch. (1994). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. En P. Williams y L. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Columbia University Press.

Moore, H. (1991). *Antropología y feminismo*. Cátedra.

Mujica, L. (2001). Aculturación, inculturación e interculturalidad: los supuestos en las relaciones entre “unos” y “otros”. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (43-44), 55-78.

<https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.2001-2002.n43-44.p55-78>

Museo de Arte de Lima. (1989). *Pintura Peruana Contemporánea*. Colección del Banco de Crédito del Perú.

Nakamura, F. (1977). *Los pintores de Sarhua*. Galería Humanqaqa.

Nolte, R. (1991). *Quellcay: Arte y vida de Sarhua. Comunidades Campesinas Andinas*. Terra Nuova.

Olivera, A. (2016). Los clubes regionales de Lima vistos como elementos de conservación y difusión del folclor nacional para el consumo turístico.

*Turismo y Patrimonio*, (10), 169-182.

<https://ojs.revistaturismoypatrimonio.com/index.php/typ/article/view/27>

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Anthropos.

Pietro, D. (1984). *Comunicación y percepción en las migraciones*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Pinares, L., García, V., & Mogollón, M. (2008). *Esterilizaciones forzadas y acceso a la justicia en el Perú*.

[https://upr.info/sites/default/files/documents/2013-](https://upr.info/sites/default/files/documents/2013-10/movimientoampliodemujereslineafundacionalperuoff2008s.pdf)

[10/movimientoampliodemujereslineafundacionalperuoff2008s.pdf](https://upr.info/sites/default/files/documents/2013-10/movimientoampliodemujereslineafundacionalperuoff2008s.pdf)

Presidencia del Consejo de Ministros. (2020, 9 de noviembre). #LUCHAPÉRU Haz tu mascarilla [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nA5PqJ3ZmqA>

Redacción Radio Programas del Perú (RPP). (2018, 26 de enero). Majluf: Las tablas de Sarhua son obras que invitan a reflexionar sobre nuestra historia reciente. *RPP*.

<https://rpp.pe/lima/actualidad/majluf-sobre-tablas-de-sarhua-son-obras-que-invitan-a-reflexionar-sobre-nuestra-historia-noticia-1101661>

Rengifo, A. (1989). *La Artesanía en la obra de José Sabogal Wiese*. Centro de Proyectos Integrales en Base a la Alpaca.

Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Editorial Cultura Antártica.

Ríos, S. (2003). *Aproximación a las funciones de las asociaciones de provincianos*. *Revista Cultural ÑAWINPUQUIO*, (4), 21-28.

Rodríguez, E. (1997). Migración y violencia: jóvenes ayacuchanos y huancavelicanos en la ciudad de Lima. En R. Balbi (Ed.), *Lima, aspiraciones, reconocimiento y ciudadanía en los noventa* (pp. 57-83). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sabogal, J. (1975). *5 ensayos sobre artesanías, arte popular y artesanos en el Perú* (Publicados en los diarios de Lima). Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social.

Scott, J. (1989). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review*, 91, 1053-1075.

<https://www.smujerescoahuila.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/scott.pdf>

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI editores.

Stastny, F. (1980). Arte Popular en el Perú: ¿de qué se trata? *La revista de arte, ciencia y sociedad*, (1), 42-46.

Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.

<https://fundacionbbva.pe/biblioteca-virtual/las-artes-populares-del-peru/>

Stastny, F. (1993). *El indigenista y sus fuentes*. Museo de Arte de Lima.

Spivak, G. (1994). Can the Subaltern Speak? En P. Williams y L. Chrisman (Eds.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory* (pp. 66-111). Columbia University Press.

Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Revista: Política y Cultura*, (14), 25-60.

<https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/821>

Mohanty, C. T. (2008). Bajo los Ojos de Occidente: feminismo académico y discursos coloniales. En L. Suárez Navaz y A. Hernández (Eds.), *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Cátedra.

Vargas, V. (1985). Movimiento Feminista en el Perú: balance y perspectivas. *Debates en Sociología*, (10), 121-146.

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6923/7074>

Wachtel, N. (1974). La aculturación. En J. L. Goff (Ed.), *Hacer la historia* (pp. 135-156). Editions Gallimard.