

TANIA BEDRIÑANA

El vestido al revés

The Dress
Backwards

ESPACIO ICPNA SAN MIGUEL
Del 16 de agosto al 15 de octubre de 2022

ICPNA 



CONSEJO DIRECTIVO

Roberto Hoyle
PRESIDENTE

Rosa María Paz Soldán
PRIMERA VICEPRESIDENTA

Álvaro Roca-Rey
SEGUNDO VICEPRESIDENTE

Augusto Floríndez
TESORERO

Kimberlie Burns
SECRETARIA

Giovanni Bassi
VOCAL

Richard Uculmana
VOCAL

Nafeesah Allen
MIEMBRO NATO

/

Rafael Yzaga
GERENTE GENERAL

Alberto Servat
GERENTE CULTURAL

Charles Miró Quesada
JEFE DE ARTES VISUALES

Tania Bedriñana.
El vestido al revés
Autores: Miguel A. López,
Florencia Portocarrero

DE LA EXPOSICIÓN

PRODUCCIÓN GENERAL
Alberto Servat
Charles Miró Quesada

CURADURÍA
Miguel A. López

PRODUCCIÓN Y
MUSEOGRAFÍA
Kate Cabezas
Steve Castillo
Edgar Corahua
Fabiola Martínez
Luis A. Muro

MONTAJE
Jorge del Águila
Iván Astete
Abraham Jiménez
Sandro Barriga

ASISTENCIA
Susana Cisneros

Editado por
© Instituto Cultural Peruano
Norteamericano – Lima
Av. Angamos Oeste 120,
Miraflores, Lima – Perú

DEL CATÁLOGO

EDICIÓN
Alberto Servat
Charles Miró Quesada
Luis A. Muro
Miguel A. López

FOTOGRAFÍA
Daniel Giannoni: p. 5.
Thomas Bruns: pp. 56, 80,
81, 82, 83, 85, 87, 89, 90,
92, 93, 94, 95, 96-97, 98, 99
(inferior), 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109,
110-111, 112, 113, 114-115.
Juan Pablo Murrugarra:
pp. 3, 40, 41, 48-49, 59, 60-
61, 70 (superior derecha), 74,
75, 76, 77, 78, 79, 84, 86,
88, 91, 122, 124, 125, 126,
127, 128, 129.

Sebastian Schobbert:
pp. 8, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
68, 69, 70 (superior izquierda
e inferior derecha), 71, 72,
73, 99, 100, 116-117, 118,
119, 120, 121, 123.

Portada (cover): *Alas de mariposa*, 2002, detalle de instalación. Fotografía de archivo de la artista
Contraportada (back cover): *Rücken* [espalda], 2007. Fotografía: Sebastian Schobbert

Retrato p. 133: Jerson Ramírez

Primera edición: setiembre, 2022
Lima, Perú
Tiraje: 300 ejemplares
Se terminó de imprimir en setiembre de 2022 en Impreso Gráfica.
Av. Mariscal La Mar 585,
Miraflores

TEXTOS
Miguel A. López
Florencia Portocarrero

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Daniel Rodríguez

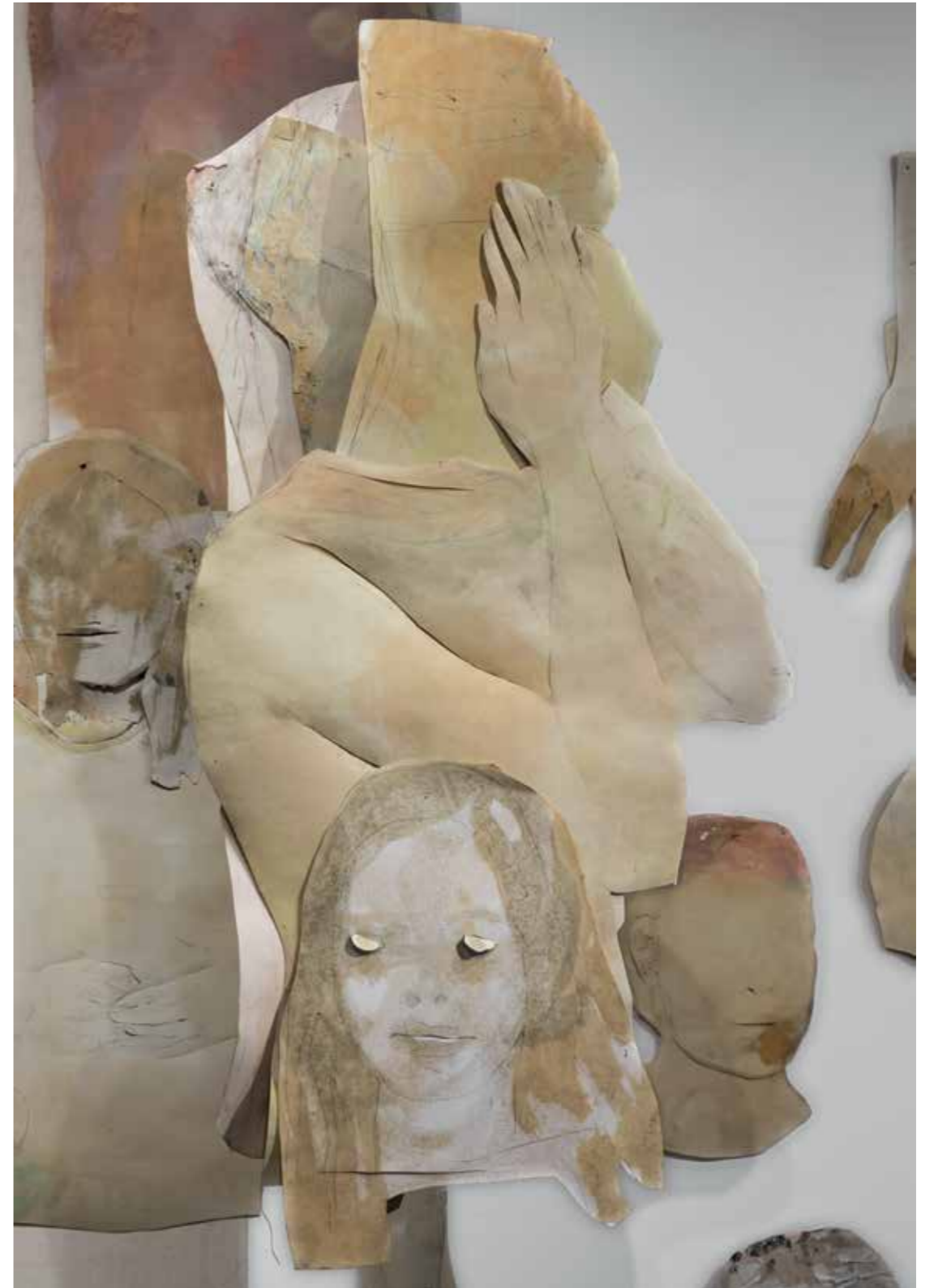
TRADUCCIÓN AL INGLÉS
Nicolás del Castillo
Servidioma

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Arturo Higa Taira

PREPrensa E IMPRESIÓN
Impreso Gráfica

IMAGEN DERECHA
Grund (Terreno, razón [Ground]), 2007. Vista de instalación [Installation view at], Museo de Arte de San Marcos, Lima. Foto [Photo]: Daniel Giannoni

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N° 2022-08704
ISBN N° 978-612-5062-11-6



LA HISTORIA DEL ARTE es una narrativa en constante proceso de construcción. Esto no solo quiere decir que es un proceso siempre inacabado, sino también que a cada paso tomamos decisiones acerca de cómo se va configurando como relato. Con cada exposición que organizamos, con cada libro que publicamos, vamos dando forma a una comprensión de esa historia a partir de creaciones artísticas que nos cuentan quiénes somos como colectividad, cuáles son nuestros logros y nuestras carencias, qué vemos con claridad y qué apenas entrevemos. Vistos en conjunto, nuestros esfuerzos, y los de otras instituciones, van cartografiando una geografía, van creando un mapa que nos permite orientarnos en este proceso de comprendernos como sociedad.

En este sentido, la realización de la exposición *El vestido al revés* de Tania Bedriñana, artista peruana radicada en Alemania desde hace más de dos décadas, resulta significativa. Es la primera exposición panorámica de la obra de una artista que presentamos en nuestro espacio de arte de San Miguel, lo que le confiere un nuevo papel a esta galería en la tarea de promoción y difusión de las artes visuales que lleva a cabo nuestra gerencia cultural. Es también un hito en el proceso de inscripción de la obra de Bedriñana en la historia del arte local, pues abre un diálogo entre los universos de sentido de su producción artística y los que se han desarrollado en la producción local. Y es, también —y esto hay que remarcarlo— un paso más hacia la equidad de género en el panorama cultural peruano.

Pero todas esas son, en cierto modo, circunstancias externas al trabajo mismo de Tania Bedriñana. Si bien la historia del arte se construye a partir de la identificación, la ponderación y apuesta en relación de estilos y discursos estéticos, nunca debemos olvidar el carácter insondable de la obra de arte en su individualidad: esa cualidad que nos hace constatar que las formas de expresión visual expresan algo que las palabras solo pueden llegar a vislumbrar: aquello que se mueve en los márgenes de los discursos establecidos.

La obra de Tania Bedriñana es, en más de un sentido, una obra liminar. Y lo es porque explora —y transgrede— ciertos límites de la representación pictórica; porque intenta dar forma visible a sensaciones que parecen apenas presentimientos y que, por eso mismo, permanecen innombradas; porque señala hacia experiencias que solemos dejar al margen, ocupados como estamos en el tráfigo de lo cotidiano. En el arte de Tania Bedriñana los cuerpos, en su mayoría femeninos, aparecen muchas veces como translúcidos, leves, fragmentados, flotantes. Y esa afirmación de incorporeidad, por paradójico que parezca, nos llama a sentir en el cuerpo las dimensiones angustiosas de la existencia. Y eso, en un mundo que se rige cada vez más por solo lo material y lo útil, resulta un rescate invaluable de un aspecto esencial de nuestra dimensión humana.

Roberto Hoyle

Presidente del Consejo Directivo
Instituto Cultural Peruano Norteamericano

THE HISTORY OF ART is a narrative that is under perpetual construction. This means not only that it is always incomplete as a process, but also that with every step we take involves a decision about how each story is configured. With each exhibition we host, with each published book, we are shaping a reading of this history through artistic creations that tell us who we are as a collective, what are our achievements and shortcomings, what is it that we see clearly and that which we can barely glimpse. Regarded as a whole, our efforts, along with the efforts of other institutions, slowly weave a map to guide us in the process of understanding ourselves as a society.

In this regard, the production of the exhibition *The Dress Backwards* by Tania Bedriñana, a Peruvian artist based in Germany for over two decades, is significant. It marks the first panoramic exhibition of an artist's oeuvre to take place in San Miguel art space, which gives the gallery a new within our cultural administration's task of promoting and disseminating the visual arts. It is also a landmark the process of inscribing Bedriñana's work in local art history, as it opens a dialogue between the universes of meaning in her artistic production and those that have been developed in the local tradition. And it is equally — it must be said — a step towards gender equality in the Peruvian cultural panorama.

Yet all these circumstances are external, in a way, to Tania Bedriñana's actual work. While art history is built by identifying, appraising and relating different aesthetic styles and discourses, we can never forget the unfathomable character of the art work in its individuality: the quality that demonstrates that forms of visual expression convey something that words can only hint at: something that moves outside the margins of established discourse.

Tania Bedriñana's work is, in more ways than one, a liminal work. It is liminal because it explores — and crosses — certain boundaries of pictorial representation; it attempts to give a visible shape to sensations that barely appear as forebodings and which, for this very reason, we usually disregard, busy as we are with the bustle of the everyday. In Tania Bedriñana's art, the mostly female bodies often seem translucent, faint, fragmented, floating. This affirmation of non-corporeality, as paradoxical as it may seem, compels us to feel the anguished dimensions of existence in our body. This, in a world that is increasingly ruled by the strictly material and useful, is an invaluable rescue of an essential aspect of our human dimension.

Roberto Hoyle

Chairman of the Board of Directors
Instituto Cultural Peruano Norteamericano



Rücken (espalda [Back]), 2007
Óleo sobre papel de algodón Arches 300 g
[Oil on 300 gsm Arches cotton paper], 70 x 90
cm Colección Marie Christine und Balázs Jádi
[Collection]

ÍNDICE

TABLE OF CONTENTS

- 10** Una oreja de una mano de una mancha de un vestido
Miguel A. López
- 26** An Ear from a Hand from a Blotch from a Dress
Miguel A. López
- 42** Alas de mariposa: El frágil acto subversivo de Tania Bedriñana
Florencia Portocarrero
- 50** Butterfly Wings: The Fragile Subversion of Tania Bedriñana
Florencia Portocarrero
- 57** Selección de obras
Selection of Works
- 130** Lista de obras exhibidas
List of Exhibited Works

Una oreja de una mano de una mancha de un vestido¹

MIGUEL A. LÓPEZ

¹ Este ensayo retoma algunas ideas de mi texto anterior: *Tania Bedriñana: Escapar de la captura* escrito para su exposición en Galería del Paseo en 2021.

TANIA BEDRIÑANA ha pintado cabellos, pieles, cabezas, fluidos, brazos, ojos y lenguas, los cuales funcionan como puentes entre lugares y tiempos distintos. Como una maga o una alquimista, ella convierte una serie de materiales sencillos (papel, telas, cartón, pigmentos y emulsiones) en anatomías blandas y corporalidades fragmentadas que ocupan los espacios como si estuvieran insuflados de vida nueva. Sus fisonomías son, simultáneamente, adentro y afuera. Una máscara que es un vestido que es una mancha que es una mano que es una hoja que es una oreja.

Sus pinturas, cerámicas, dibujos a lápices, recortes y ensamblajes pueden parecer a simple vista paisajes intimistas y melancólicos, pero es necesario mirar de nuevo –o dejar de ver solamente con los ojos–. Hay algo incierto y magnético en la forma que ella tiene de representar: como si sus trazos fueran preguntas abiertas sobre cómo se hacen visibles y se ocultan nuestros cuerpos en el mundo. Las obras de Bedriñana no nos ofrecen espacios apaciguados y tranquilos. Por el contrario, nos introducen en un viaje turbulento en donde nos vemos desempacando preguntas largamente ocultas en el rincón donde reposan nuestras inquietudes y angustias. La artista nos hace incluso dudar de las imágenes que conocemos de nosotros mismos: como si las representaciones habituales de nuestros rostros –especialmente aquellas provenientes de la fotografía– no fueran más que una ficción y un teatro. Y ante aquella constatación, la artista parece decir que la tarea de la pintura es precisamente dar lugar y restituir esas sensaciones incómodas: hacer hablar a nuestros bordes extraños.

En sus manos, el arte es una tecnología para producir anatomías que escapan de la captura. Como si no hubiera permanencias, sino mutaciones. Su obra ha sido habitualmente asociada a una exploración de lo infantil y de universos oníricos, posiblemente por la constante proliferación de cuerpos sin marcas de edad y de atmósferas cromáticas que evocan umbrales de sueño y fantasía. Sin embargo, sus personajes van aún más lejos: Bedriñana representa seres que están batallando por escapar de la lógica disciplinaria que organiza el mundo –el efecto domesticador de la educación neoliberal, las formas de vigilancia que dictan reglas para el comportamiento público, los discursos médicos, legales o siquiátricos que pretenden definir quienes están (o no) aptos para la vida–. No sorprende que los rostros en sus pinturas carezcan de rasgos definidos. Las cuencas de los ojos aparecen casi siempre vacías, los contornos de la piel son trazos incompletos y los escenarios que rodean los cuerpos son a menudo vaporosos, combinando pigmentos densos y diluidos.

Este ensayo propone conectar dos momentos importantes de su trabajo. Por un lado, sus inicios poco conocidos a mitad de los años noventa en Lima, así como su viaje a Alemania en 1999, en donde su trabajo consolidó su interés por la fragmentación y el recorte. Por otro, su producción más reciente, realizada con intensidad luego de una serie de retornos constantes al Perú desde 2018. La manera en la cual se interpreta su pintura ha ido también cambiando de la mano de procesos sociales que han confrontado los criterios de valoración patriarcales que, por

largo tiempo, oscurecieron ciertas estéticas y formas de representar. Por más de veinticinco años, Bedriñana ha desarrollado un trabajo riguroso que recién hoy se puede empezar a comprender en su verdadera complejidad y dimensión.

La pintura ha sido para ella un espacio de investigación introspectiva que funciona como un termómetro sobre lo que nos permite mantenernos con vida en un escenario social profundamente violento. Sus imágenes nos devuelven incluso a un estado distinto de la materia: oscilaciones gaseosas o atmósferas líquidas que fracturan la arrogancia con la que solemos ver nuestros cuerpos como contenedores cerrados, sin fisuras, sanos e impenetrables. Y aun cuando hay muchas imágenes del pasado flotando en sus obras, la artista no propone meros retornos nostálgicos sino busca responder a cómo esos recuerdos se comportan hoy en su cuerpo: la suya es una obra del presente.

LOS PRIMEROS AÑOS

Su trabajo pictórico ha estado desde siempre asociado con la exploración de la forma humana. Bedriñana no estaba interesada en reflejar las características físicas de los cuerpos sino, más bien, en tocar las sensaciones fugaces que habitualmente pasan inadvertidas para los propios sujetos. Luego de salir de la Facultad de Arte de la Universidad Católica, en 1995, la artista realizó una serie de pinturas sobre bastidor en formato grande, así como una producción más íntima, en formato pequeño, con témpera y tinta sobre papel. Estos cambios de escala estuvieron asociados a transformaciones importantes en su vida, como el dejar su casa familiar para mudarse y vivir sola. Ese movimiento impregnó su trabajo con interrogantes asociadas a las incertidumbres de la vida adulta: la soledad, su lugar como artista y la hostilidad de una ciudad misógina y racista.

Otro aspecto clave en su obra es la representación constante de cuerpos femeninos². Si bien varias imágenes parecen evocar su propio rostro y cuerpo –uno está tentado a ver allí un repertorio incesante de autorretratos, cada uno más complejo que el otro–, la artista ha indicado en varios momentos que no busca retratar personas específicas. En cambio, su pintura parece evidenciar un deseo por representar emociones compartidas por muchas mujeres –mujeres de su generación, pero no solamente–. Ella recuerda de esta forma las conversaciones que tenía con sus amigas cercanas a finales de los noventa, lo cual marcó también el

² La artista recuerda que sus dibujos más tempranos, desde la época del colegio, estaban siempre poblados de imágenes de mujeres. Conversación con la artista, marzo de 2021.

³ Conversación con la artista, marzo de 2021.

tono de varias de sus pinturas: “Todas tenían algo así: un malestar flotante, una incertidumbre. Hablábamos siempre de irnos, de irnos a alguna parte, a cualquier lado”³. Un efecto del triunfo del capitalismo neoliberal ha sido convertir los problemas sociales en asuntos individuales, reduciendo la complejidad de ciertos malestares a únicamente patologías psicológicas antes que reconocerlas como problemas políticos derivados de violentas estructuras de clase, lógicas patriarcales y formas de desposesión colonial. La sensación de que uno no tiene un lugar en la sociedad está inevitablemente asociada a una matriz de poder. El escritor y crítico cultural inglés Mark Fisher lo señala con claridad:

Para aquellos que desde la cuna se les enseña a pensarse a sí mismos como inferiores, la adquisición de calificaciones o riqueza raramente será suficiente para borrar –sea en sus mentes o en las mentes de los demás– la sensación primordial de inutilidad que los ha marcado desde su más temprana edad. Alguien que se mueve fuera de la esfera social que ‘se supone’ debe ocupar siempre corre peligro de sufrir sentimientos de vértigo, pánico y horror⁴.

La obra de Bedriñana parece tomarle el pulso a ese espacio invisibilizado en donde somos empujados a creer que el dolor emocional y el malestar existencial que sentimos es únicamente nuestra responsabilidad. Sus imágenes nos invitan a navegar por algunos sentimientos compartidos, muchas veces asociados a estructuras silenciosas (y silenciadas) de violencia masculina. No es tampoco accidental que sus representaciones de mujeres funcionen como formas de proyección de sí misma: no autorretratos sino intentos de existir fuera de su propio cuerpo o acaso maneras de tomar distancia para comprender quién se es y en qué lugar se está.

En la escena artística en el Perú, los noventa marcaron un momento efervescente de respuesta ante la violencia patriarcal, aunque esta no era aún nombrada como tal. En esa década, los feminismos todavía no habían permeado con fuerza en el campo artístico –una situación que empieza a cambiar recién los primeros años del nuevo milenio–. Pese a ello, sin pertenecer a una corriente o a un movimiento organizado, las obras de numerosas artistas y cuerpos feminizados denunciaron la misoginia. Estas imágenes emergieron desde distintas posiciones (estéticas, sociales, geográficas) e incluso sin un diálogo directo entre sus

autoras, tanto dentro como fuera del *mainstream* artístico limeño. Algunos de estos procesos fueron recientemente revisados en la exposición *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa*, que reunió cerca de doscientas representaciones decididas a interrumpir el sentido común patriarcal de una realidad que era no solo intolerable, sino también difícil de represen-

⁴ Fisher afirma que “la depresión colectiva es el resultado del proyecto de resubordinación de la clase dirigente”, en tanto “cada uno de los miembros de la clase subordinada es empujado a creer que la pobreza, la falta de oportunidades o el desempleo son solo culpa suya, y de nadie más”. Ver Fisher (2018).

tar con el lenguaje entonces disponible⁵. En esos años, el autorretrato se convirtió en una herramienta poderosa de análisis, como en la obra de Gilda Mantilla, Susana Torres, Giuliana Migliori, Elena Tejada-Herrera, Patssy Higuchi, Natalia Iguíñiz y Claudia Coca. Sus imágenes cuestionaban el discurso androcéntrico e interrogaban el lugar de la mujer como sujeto político. Si bien el autorretrato había sido empleado anteriormente de varias formas, en los noventa esta profusión de autorrepresentaciones salta al debate público, siendo habitualmente interpretada como una forma de hedonismo y ensimismamiento individualista⁶. Sin embargo, visto con distancia, es posible afirmar que el deseo de representar sus cuerpos era una manera de reclamarlos como propios frente a la autoridad masculina en un contexto donde la misoginia era también una extensión de la dictadura de Fujimori⁷. Ello ocurrió en la escultura: usando el humor y la ironía, las esculturas de Cristina Planas elaboraban sobre los estereotipos femeninos, la migración, la historia y la violencia social, o el trabajo temprano de Claudia Salem en donde se reclamaba una forma indomesticada de presentación del cuerpo femenino, como en una temprana instalación realizada en el jardín de la Universidad Católica compuesta de un autorretrato desnudo rodeado de flores y otros elementos⁸. La fotografía documental permitió también prestar atención a aspectos no suficientemente discutidos en las artes visuales, como “Madres niñas” (1999-2000), una serie de Mayu Mohanna enfocada en el embarazo adolescente. Sus fotografías,

⁵ La exposición, acompañada de un extenso libro, fue presentada bajo mi curaduría en el ICPNA durante julio y octubre de 2021. El título provenía del poema “Algo está mal no son precisamente” de Monserrat Álvarez, publicado en *Zona Dark* (1991). El poema dibujaba los contornos de una dificultad simbólica para representar, aseverando que algo está mal y que la culpa no es suya: “pe-ro-al-go-es-tá-mal, os digo, aunque no veo / más que hostilidad contra mi cigarrillo mis niñas / peligrosas mi mirada en exceso / excesiva mi torpe errabundear que arruina vuestras / charlas / deportivo-políticas Yo no tengo la culpa tampoco es / contagioso / mi desorden os digo yo no tengo la culpa sois / vosotros”.

⁶ Dos textos importantes que interpretan el autorretrato como un signo del hedonismo son: Del Valle y Villacorta (1999) y Hernández y Villacorta (2002).

⁷ Un desarrollo más extenso sobre mi interpretación de ese momento y sobre los debates de esa década se puede ver en López (2021).

⁸ Bedriñana recuerda con claridad esta instalación de Salem, al ser una de las primeras obras que ella vio en la universidad luego de su ingreso en 1990. Correspondencia electrónica con la artista, 31 de julio de 2022.

realizadas en la Maternidad de Lima, recopilaban imágenes y testimonios de niñas y adolescentes, habitualmente de origen migrante, lidiando con embarazos producidos por violaciones y violencia doméstica, quienes eran forzadas a ser madres en condiciones paupérrimas. Esta precariedad de la vida –la violencia en el parto y en las dificultades que iban a enfrentar estas niñas para llevar adelante su maternidad– señala claramente cómo la violencia económica –la estructura de clases que determina el acceso a la salud– era una forma normalizada de control hacia las mujeres.

Las artistas antes mencionadas no compartieron espacios de exhibición con Bedriñana, no se conocieron de cerca ni tampoco fueron referentes para su trabajo. La obra de Bedriñana desarrolló un camino paralelo, independiente de los discursos curatoriales que más visiblemente estaban modelando la discusión cultural durante aquella década. Sus primeras obras, luego de egresar de la universidad, fueron óleos de gran formato, incluyendo dípticos en forma de cruz y también piezas circulares. Estas fueron exhibidas en su primera individual *Pinturas* en la galería Quadro en 1997. En paralelo, ella desarrolló una extensa serie de dibujos y pinturas en pequeña escala sobre papel recortado, realizada con aguadas y pinceladas livianas, las cuales no fueron pensadas para ser exhibidas y quedaron inéditas hasta hace poco tiempo⁹. Esto último es elocuente: en su educación en la universidad, y en general en la escena artística, estaba implantada la idea de que el dibujo era un lenguaje inferior a la pintura. La fuerza de ese prejuicio hizo que, en décadas anteriores, una artista como Teresa Burga optara por no exhibir públicamente los cientos de impresionantes dibujos que realizó en los setenta, en donde exploraba su vida cotidiana, los medios de comunicación, el trabajo asalariado, el tiempo y la representación del cuerpo femenino¹⁰. En los últimos años, estos parámetros conservadores han ido cambiando, lo cual ha permitido atender la complejidad de un lenguaje que hasta hace dos décadas atrás había sido ignorado, abriendo así también un espacio de comprensión distinto para el trabajo de Bedriñana.

En sus pinturas de pequeño formato de aquellos años, las mujeres aparecen muchas veces con actitudes afirmativas y desafiantes. Si bien el conflicto armado interno y la dictadura de Fujimori modelaron una atmósfera de violencia extrema y desesperanza colectiva, para la artista en esos años las sensaciones más inten-

⁹ Una selección de estas piezas en pequeño formato fue por primera vez mostrada en la antes mencionada exposición *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa* en las salas del ICPNA en 2021.

¹⁰ Decenas de sus dibujos en pequeño formato de los años setenta fueron presentados por primera vez en su primera exposición antológica *Teresa Burga: Informes, esquemas, intervalos. 17.9.10* que curamos Emilio Tarazona y yo en las salas del ICPNA en setiembre de 2010. Para un análisis específico de algunos de estos dibujos, ver López (2015).

sas de dolor provenían no tanto de agentes externos sino de un espacio interior: recuerdos familiares que retumbaban en su cuerpo sin hacerse del todo conscientes. Mudarse sola creó un espacio de autonomía que le permitió reconsiderar los orígenes de ese malestar constante y salir progresivamente de una condición socialmente inducida de culpabilidad individual. Sus pinturas fueron un espacio de investigación personal importante. Realizadas con la rapidez y fluidez que le permitía la ténpera, el óleo pastel y la tinta, estas registraron un conjunto de emociones aún entonces difíciles de verbalizar.

La primera pieza que realizó luego de mudarse fue “Hoyo negro” (1996). La obra es elocuente. En el lado derecho aparece un rostro femenino de perfil realizado con colores claros. Sin embargo, el retrato muestra el cerebro expuesto: un dibujo de una glándula rosada que sobresale perturbadoramente por encima del pelo, a la cual la artista le ha contorneado las divisiones de la corteza cerebral. El rostro aparece atravesado por varias líneas verticales, una de las cuales cruza el ojo como si se tratara de una larga lágrima cayendo. En el lado izquierdo, una gran espiral negra absorbe todo a su alrededor y ocupa casi dos tercios del papel. Encima de esa gran nube gris, la artista escribió la frase: “Te presento a mi hoyo negro”. La severidad monocroma del agujero contrasta con la representación colorida de la mujer. Aun cuando aparentemente se camuflaba en la ironía, la obra declara una angustia nebulosa que invade y paraliza. Como relata la propia artista: antes que el terror de la violencia política, lo que parecía retumbar con más fuerza era el “miedo a la propia mente”¹¹. Es decir, un pánico que se encarnaba en uno mismo –y que parecía provenir de uno mismo– producto de experimentar tantos momentos de violencia de clase, racial y de género arraigados en la vida cotidiana.

Otra pieza suya significativa, realizada en esos años, poco antes de su partida a Alemania, es “De sus hijos / de su madre” (1998). La obra está compuesta por la silueta recortada de un rostro, intervenida con pinturas y fragmentos de fotografías familiares. El rostro –que toma como referencia la imagen de su madre– está suficientemente intervenido, al punto de convertirse en un retrato genérico que, sin embargo, conserva las marcas del lápiz labial y el pelo largo. La intensa gestualidad pictórica desplaza un sentido de conmoción e inquietud, como si el retrato fuera en realidad una máscara de connotaciones mortuorias. El ojo derecho aparece recortado y vacío. El ojo izquierdo, en cambio, está cubierto con el fragmento de una fotografía familiar de Bedriñana cuando era niña. Sobre la frente, como si fuera una especie de tercer ojo, la artista pegó un fragmento ovalado de una fotografía de niñez de su hermano menor. La imagen parece sugerir una suerte de simbiosis: como si los hijos estuviesen enclavados en los ojos de la madre y pudieran percibir y absorber sus dificultades emocionales y físicas. Aquella obra era un

¹¹ Conversación con la artista, marzo de 2021.

intento de asir las complejidades asociadas a las relaciones parentales, a la forma de gestionar las heridas, pero también señala algo que iba más allá de lo meramente individual para subrayar los legados de los vínculos familiares: lo que sobrevive de los padres en los hijos, y viceversa.

Atender esos momentos tempranos en donde la artista se acerca hacia la pequeña escala es clave para entender los cambios que va a atravesar su obra luego de su partida del Perú. Bedriñana se mudó a Alemania en 1999 para estudiar dos años en la Kunsthochschule Kassel (Facultad de Arte de la Universidad de Kassel) y luego trasladarse a Berlín en 2001, ciudad en la que reside hasta hoy¹². En Alemania, Bedriñana se dedicó a llevar aún más lejos las posibilidades y los límites de su pintura. La renuncia al soporte tradicional –la tela sobre el bastidor–, que se anunciaba en sus trabajos de finales de los noventa, se consolida en esos años. En Kassel, la artista empieza a experimentar con material pictórico traslúcido, jugando con recortes de papel y distintos niveles de opacidad con acuarela y gouache que le permiten alcanzar sensaciones de levedad en los cuerpos. En Berlín, su obra vira hacia la creación de fragmentos corporales pintados con óleos y emulsiones que empiezan a escapar de las paredes para generar experiencias tridimensionales. Sus siluetas humanas aparecen a veces adheridas como un collage o raspadas en su superficie. Como si la piel hubiera sido arrancada de los cuerpos, estos fragmentos conforman coreografías por momentos tiernas, pero también perturbadoras. Una característica de este nuevo momento es la posibilidad de generar múltiples composiciones: los elementos aparecen suspendidos, colocados sobre el suelo o superpuestos unos sobre otros, siempre dando la oportunidad de ser luego reorganizados y ensamblados de un modo distinto. Estas figuras comparten también una cualidad material de fragilidad, evocando la vulnerabilidad de nuestros cuerpos y vidas.

Bedriñana jugaba no solo con siluetas recortadas sino con el espacio mismo, pintando en las paredes escenarios –como si fuera un gran fresco– que sugieren una continuidad con sus pinturas. Como señala la curadora Gabriela Germaná (2007), si bien estas formas aparecían “casi casualmente”, su composición y montaje luego conllevaba “un trabajo de gran precisión”. No se trataba únicamente de lo que los fragmentos comunicaban sino también de las distancias entre estos: las brechas, la manera en que se necesitaban o se rechazaban mutuamente. Subrayando el componente sensual de sus instalaciones, el curador alemán Harm Lux (2006) ha descrito de forma ejemplar la manera en la que Bedriñana compone en el espacio: “Este procedimiento permite que una forma cuente, antes que todo, una historia; otro [pedazo de papel] quiere ‘respirar’ primero; mientras que otro más, por ejemplo, enfatiza antes su forma escultórica, y solo entonces, en virtud

¹² Luego de ello, la artista se muda a Berlín para realizar la maestría “Art in Context” en la Universidad de las Artes en Berlín, entre 2002 y 2005.

¹³ La traducción es mía.

de los agujeros presentes en ella, reclama lo que falta”¹³.

Si bien los recortes jugaban con una profundidad espacial, estos en realidad parecían subrayar también una profundidad emocional: eso que no cabe más en los límites bidimensionales. Fue recién en 2008 que Bedriñana volvió al lienzo en formato grande con “Ombligo” (2008), de su serie “Soplos”: un cuerpo femenino que adquiere matices líquidos, generando una continuidad entre el cabello y la piel. En el retrato destaca la huella dejada por el cordón umbilical que aparece como un punto de luz en medio del cuerpo. Esta pieza condensa sus exploraciones técnicas y conceptuales: por un lado, el desarrollo de una técnica en formato de aguada, con el óleo y la cera diluidos hasta obtener transparencias, y por otro, la manera de representar una densidad existencial a través de la levedad cromática.

Esos años redefinieron su manera de espacializar la práctica pictórica y pensarla como un escenario de conexiones y fragmentos que presentan la vida como rompecabezas cargados de un dolor simultáneamente íntimo y social. Su primera presentación pública en Alemania se realizó al finalizar sus estudios de grado en Freie Kunst en la Kunsthochschule Kassel, en donde tuvo como profesores a los artistas Dorothee von Windheim y Norbert Radermacher. En la galería Stellwerk del Kulturbahnhof Kassel, Bedriñana presentó su segunda individual titulada *Alas de mariposa* (2002), una compleja y ambiciosa instalación que incluía numerosas figuras recortadas sobre la pared, acuarelas sobre papel y una video-animación.¹⁴ La obra elaboraba sobre los cambios emocionales y la experiencia del cuerpo femenino en la pubertad. Si bien varias de las pequeñas escenas e imágenes estaban inspiradas en recuerdos personales, la instalación no era necesariamente una declaración autobiográfica. Bedriñana pintó numerosos rostros, manos, pies y otras partes de cuerpos fragmentados; retrató flores y ropa colorida; elaborando también piezas que aludían al paternalismo y al autoritarismo masculino –como la silueta de un cuerpo femenino parada sobre la palma de una gran mano extendida–.

Un aspecto importante en esos años fue la relación que la artista empezó a tener con sus propios sueños y pesadillas. El acto de pintar era una manera de evitar que esas imágenes y símbolos –inevitablemente efímeros– se pierdan del todo. La artista lo describe como: “la necesidad de atrapar ese instante fugaz entre la realidad inconsciente que se empieza a ir al despertar, como en un devaneo”¹⁵. La video-animación fue realizada de forma artesanal a través de la superposición de dibujos hechos en papel transparente, los cuales eran registros de sus experiencias oníricas. Esta es la única pieza audiovisual que Bedriñana ha realizado hasta el momento, la cual ofrece un viaje personal hipnótico y hechizante en donde se difuminan también los límites de la realidad.

La aparición de figuras recor-

¹⁴ *Alas de mariposa* es también el nombre de una de sus pinturas de pequeña escala producidas en 1996.

¹⁵ Correspondencia electrónica con la artista, 11 de julio de 2022.

tadas en esos años fue así no solo una oportunidad para que Bedriñana despliegue nuevas formas de pintar, sino además para hablar de las huellas familiares de una manera en que podamos sentirnos físicamente desafiados por esa fragmentación. La artista deshace los cuerpos para hacer audibles emociones complejas que navegan la intersección entre la afectividad y la violencia, el entusiasmo y la angustia, el silenciamiento y el recuerdo.

LOS AÑOS RECIENTES

Su partida del Perú poco después de graduarse y haber fijado su residencia permanente en Berlín generó una inevitable distancia con la escena artística local. Entre 2002 y 2017, su trabajo fue principalmente exhibido en Alemania y fueron escasas sus apariciones en Perú¹⁶. Su segunda exposición individual en Lima, titulada *Personanormal* (Galería Forum, 2007), ocurrió casi una década después de su partida, y cinco años después presentó su individual *Enfant terrible* (Galería ICPNA, 2012). En esas apariciones, la obra de Bedriñana no encontraba un anclaje en la escena limeña. Su movimiento entre la abstracción y la figura humana, y su deseo de retratar no personas sino emociones, no tiene un símil claro en un contexto donde la pintura reciente ha tenido siempre un pie fuertemente colocado en la exploración de referencias explícitas, ya sea hacia temas asociados al paisaje, el imaginario nacional, la historia familiar, la memoria política, ente otros. La manera en que su obra llega al lenguaje de la instalación a través de lo pictórico es también inusual y difícil de absorber por un mercado de arte local acostumbrado a la pintura sobre lienzo.

En términos internacionales, su trabajo parece compartir ciertos rasgos con la producción de artistas como Marlene Dumas (radicada en Países Bajos) o Miriam Cahn (radicada en Suiza), quienes han desarrollado poderosos repertorios de cuerpos con cualidades fantasmales. Representando formas anatómicas ambiguas, las pinturas de Dumas y Cahn confrontan la homogenización de la sociedad. Ambas combinan técnicas de pintura líquida y pigmentaciones más densas, lo cual genera una atmósfera de extrañamiento que se mueve entre lo descriptivo y lo sugestivo. Si bien Bedriñana emplea estas manchas aguadas, la diferencia radica en que la superficie de sus obras contiene una laceración punzante y un cierto caos que funciona como el cimiento de sus composiciones. A veces no es claro si vemos lo que la artista ha representado o si presenciamos los destellos de una herida propia. La artista comparte también con Dumas y Cahn el deseo

de registrar una sensación de peligro: una intuición de que algo siniestro ha ocurrido o está a punto de ocurrir, lo que se manifiesta en colores etéreos, vibrantes o vaporosos que cubren y sobrepasan los bordes de los cuerpos.

Desde 2018, la artista ha es-

¹⁶ En Alemania, Bedriñana ha exhibido en espacios como el Museo Käthe Kollwitz Berlin, Kunstraum Bethanien, Projektraum Meinblau, Eduard Munch Haus, entre otros.

tablecido un vínculo más dinámico con la escena del arte local, lo cual ha influenciado su trabajo más reciente. Ella ha presentado tres individuales sucesivas en Lima: *Umbrá* en el espacio Socorro Polivalente en 2018; *Cortar el aire – Recorte contemporáneo* en el Museo de Arte de San Marcos en 2019; y *Hablo un borde extraño* en Galería del Paseo en 2021¹⁷. Ha participado también de exposiciones colectivas, como *Hay algo incomedible en la garganta* (2021) y *Creadoras* (2019), las cuales le han permitido entrar en diálogo con sus coetáneas. Eso ha significado para la artista viajes constantes a Lima y a otros lugares del Perú, incentivando reencuentros con sensaciones y geografías que han marcado algunas de sus nuevas imágenes. Un largo viaje que realizó por los Andes en 2019 fue especialmente importante para ella: “el color saturado en la naturaleza y la luz intensa me entraron por la retina; sentí un cambio físico, un enorme alivio” (Villasmil, 2021).

Desde la inmersión en la humedad de los bosques nubosos hasta el reflejo del sol en las terrazas escalonadas usadas para la evaporación del agua y el almacenamiento de la sal rosada en Maras, Cusco, estas sensaciones activaron recuerdos personales y la pregunta sobre a dónde uno pertenece y cómo pertenece. Bedriñana también conoció nuevas historias sobre su abuela paterna de origen campesino en Ayacucho, quien murió durante un huayco, cayendo al abismo acompañada de su nieta adolescente. Saber que nunca encontraron su cuerpo causó un impacto profundo en ella, especialmente en un país donde el borramiento de la población indígena y de la cultura andina ha sido uno de los cimientos de la fundación del Perú como proyecto moderno de Estado-Nación¹⁸.

Varias de sus pinturas recientes han cobrado una luminosa intensidad en donde el paisaje reclama un protagonismo que no había tenido en sus series anteriores. Bedriñana se ha volcado a representar montañas, ríos y la fuerza del viento. En “Andes” (2021), aparece una niña desnuda corriendo rodeada de montañas verdes. La imagen sugiere una continuidad orgánica entre el cuerpo y el entorno natural, pero hay elementos en el paisaje cargados de angustia y sobresalto, como el conjunto de nubes que se eleva sobre un cielo incisivamente rojo. Otras piezas remiten al duelo colectivo, como “Adiós” (2020): tres personajes asisten a un velorio en medio de un paisaje rojizo, rodeados de pequeñas nubes. Los cuerpos ocupan un espacio pequeño dentro del escenario completo y son solo sombras en la atmósfera húmeda: cuerpos sin rasgos específicos que nos recuerdan nuevamente una histo-

¹⁷ Desde el 2020, la artista es representada por Galería del Paseo en Lima.

¹⁸ Bedriñana recuerda con dolor ciertas memorias familiares en las que la persona con quien ella guarda más parecido físico, su abuela materna de origen ayacuchano, era a veces aludida con palabras que denotaban formas sutiles de racismo debido a su origen económico humilde y el hecho de ser analfabeta. Correspondencia electrónica con la artista, 31 de julio de 2022.

ria violenta de muertes y desapariciones cuyas heridas no terminan de cerrarse.

Algunas de sus pinturas, como “Ciempiés desnudo” (2021) o “Piedras y flores” (2021), sugieren la presencia de diagramas estratigráficos en donde las capas de colores parecen excavar en la piel de los personajes. Bedriñana pinta como quien realiza un ejercicio de arqueología, subrayando indirectamente que somos una acumulación de estratos superpuestos que contaminan sus significados. Posiblemente la fascinación de la artista por la máscara esté asociada precisamente a las posibilidades de extraviar el rostro, algo que de por sí muchas personas y comunidades deben hacer diariamente para navegar las estructuras de violencia de clase, patriarcal, racial y heteronormativa que componen el mundo. Portar distintos velos, reconstruir la anatomía e inventar un nuevo repertorio de gestos ha sido la forma en que muchos han logrado atravesar las normas que disciplinan, clasifican y patologizan los cuerpos y sus comportamientos. Normas que definen las posibilidades de acceso y representación que tienen los sujetos históricamente marcados como subalternos.

En años recientes, sus trabajos se han volcado también a visitar con énfasis el espacio doméstico y la relación parental. En la pintura “Huérfanas” (2020), la artista representa un escenario verde en donde vemos tres siluetas femeninas: dos niñas y una adolescente. Los cuerpos aparecen mirando el horizonte en una situación de sorpresa, como a la espera de un acontecimiento inminente. Estas obras remiten a piezas anteriores suyas en donde la infancia no aparece como un lugar de seguridad y refugio sino más bien como algo fuera de control. Usando tizas pasteles, Bedriñana realizó en 2015 una serie de dibujos en gran formato que vuelven sobre el juego infantil haciendo colisionar la sensación de libertad –una autonomía que se va conquistando lentamente– y las formas de amenaza presentes en el mundo. En “Cuidados de madre” (2015), cinco niñas parecen jugar despreocupadas mientras dos de ellas cargan pequeñas cobijas que parecen ser bebés. Su manera de devolver la mirada al espectador genera emociones de dulzura y desconcierto. En “Naufragio” (2015), un personaje femenino abraza a dos niñas en medio de una rabiosa tormenta. Bedriñana difumina sus cuerpos hasta fusionarlos con la lluvia y con el agua de color naranja que parece cubrir parte de sus piernas. La sensación de estar todo llenándose de agua evoca una forma indecible de angustia. La exploración de la relación madre-hija es algo presente en su trabajo desde finales de los años noventa, y ha tomado también la forma de dibujos más pequeños, como “Madre” (2007), una representación en carboncillo donde vemos a tres niñas rodeando a una mujer adulta echada, sin que podamos saber si acaso está enferma o está simplemente jugando. Sus carpetas de dibujos hechos con lápices de color de cera en 2013 y 2016 registran emociones en movimiento, difusas, en fuga, que dan cuenta de cómo todos negociamos con el lugar y el territorio que habitamos. Sensaciones como el desequilibrio o el vértigo aparecen en tensión con los ideales de calma y estabilidad con los que nos han enseñado a identificarnos.

La producción de instalaciones con fragmentos y recortes ha continuado siendo un componente importante en su trabajo. “De mi barro” (2021-2022)

presenta una combinación de siluetas femeninas que provienen indirectamente de memorias familiares, aun cuando los rostros aparecen como manchas indistinguibles. Una de las imágenes principales muestra a una niña tomando de la mano a su madre e intentando que ella la acompañe. Hay una sensación latente sobre lo que representa la presencia adulta desde la perspectiva de un niño. La presencia de fragmentos de manos en la obra desliza una reflexión sobre la alquimia creadora: las manos como herramientas que permiten generar universos nuevos, lo cual incluye también acompañar, acariciar, criar y cuidar. El título evoca indirectamente el relato del origen del ser humano modelado a partir del barro, aunque en este caso cargado de connotaciones filiales: estamos hechos del barro de otras personas y es a la tierra a la que volveremos. Al igual que en sus instalaciones anteriores, Bedriñana proyecta sus inquietudes, demandas y deseos en este conjunto flotante de siluetas y pieles de papel pegados sobre telas, tocuyos y linos, los cuales surgen de su propio barro –de su propio cuerpo–.

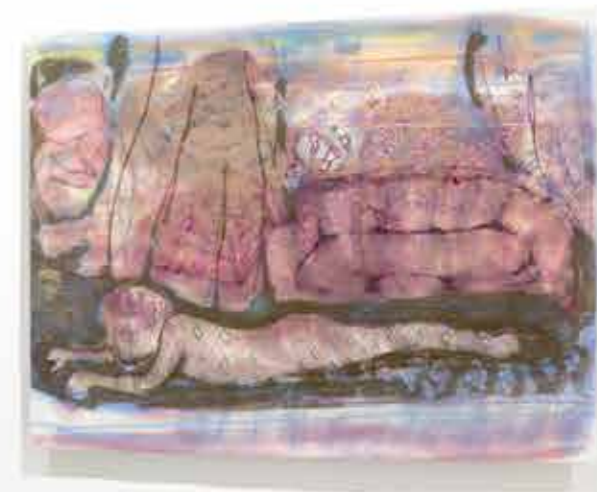
Reclamar el propio cuerpo implica también reconocerlo como un espacio público y como un lugar en permanente disputa. Como nos recuerda la filósofa feminista Judith Butler: “Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío” (2006, p. 41). La autora no busca ignorar la autonomía de los cuerpos sino subrayar el rol que juegan ciertas normas en la vida social, lo cual hace que la vida de algunos cuerpos sea vivible mientras que muchas otras personas experimentan diariamente dinámicas de violencia, extracción, arrasamiento y despojo¹⁹.

Las obras de Bedriñana son portales que revelan estados emocionales y llaman la atención sobre estructuras sociales de poder más amplias. Hay también una sensación constante de extrañamiento: sus atmósferas movilizan preguntas sobre el equilibrio afectivo, los intercambios interpersonales, la salud mental y nuestros vínculos con la memoria íntima. La artista construye un conflicto en la pintura: ella hace hablar a los ángulos, los filos y los contornos de nuestros cuerpos. Sus pinturas logran hacer brotar una oreja de una mano de una mancha de un vestido de una piedra de una máscara. Estas nos invitan a reconocernos como cuerpos-bordes en un mundo que castiga la desviación.

¹⁹ Esto no es difícil de comprender en una sociedad patriarcal en donde se intenta restringir derechos sexuales y reproductivos básicos para las mujeres, como el acceso a la interrupción voluntaria del embarazo –actualmente una mayoría conservadora del Congreso en Perú viene debatiendo una ley para obstaculizar el acceso al aborto terapéutico, el único permitido en el país desde 1924–.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Del Valle, A. y Villacorta, J. (1999). Las artes visuales de los '90: Zapping y deslizamientos. *Cuestión de Estado* 24, 65-70.
- Fisher, M. (2018). Bueno para nada. En *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (pp. 279-283). Caja Negra.
- Germaná, G. (2007). Lo lógica de la inestabilidad. En *Personanormal* [catálogo de exposición]. Forum.
- Hernández Calvo, M. y Villacorta, J. (2002). *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. PUCP.
- López, M. A. (2021). Poéticas antipatriarcales frente al hechizo neoliberal. Notas sobre los noventa. En López, M. A. (Ed.), *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los noventa* (pp. 21-74). ICPNA.
- López, M. A. (2015) A contratiempo. Las cronodisidencias de Teresa Burga. En López, M. A. y Pérez Rubio, A. (Eds.), *Teresa Burga. Estructuras de aire* (pp. 27-37). MALBA.
- Lux, H. (2006). Of Islands and Empathy. En *Tania Bedriñana. von Inseln und Empathie*. Kunstraum Kreuzberg / Bethanien.
- Villasmil, A. (2021, 29 de agosto). Tania Bedriñana. El derecho a un cuerpo (entrevista). En: <https://artishockrevista.com/2021/09/29/tania-bedriñana-el-derecho-a-un-cuerpo/>



An Ear from a Hand from a Blotch from a Dress¹

MIGUEL A. LÓPEZ

¹ This essay builds on a previous text of mine: “Tania Bedriñana: Escapar de la captura” (“Tania Bedriñana: Evading Capture”), written for her exhibition at Galería del Paseo in 2021.

TANIA BEDRIÑANA has painted hair, skin, heads, fluids, arms, eyes, and tongues, all of which act as bridges between different places and times. Like a wizard or an alchemist, she turns a series of simple materials (paper, fabric, cardboard, pigments, and emulsions) into soft anatomies and fragmented bodies that occupy spaces as if new life had been breathed into them. Their physiognomies are simultaneously inside and outside. A mask that is a dress that is a blotch that is a hand that is a leaf that is an ear.

Her paintings, pottery, pencil drawings, cut-outs, and assemblages may seem at first glance like melancholy intimist landscapes, but one must look again—or cease to look only with the eyes. There is something uncertain and magnetic in her way of representing things, as if her lines were open questions about how our bodies make themselves visible and hide themselves in the world. Bedriñana’s works do not offer us soothing, tranquil spaces. Quite the opposite—they introduce us into a turbulent voyage where we find ourselves unpacking questions long concealed in the hidden corners where our worries and anxieties lie buried. The artist even leads us to doubt our own images of ourselves, as if the habitual representations of our faces—especially those taken from photographs—were nothing more than a fiction, a piece of theater. In response to that, the artist seems to assert that the task of painting is precisely to make space for and restore those uncomfortable sensations: to make our strange borders speak.

In her hands, art is a technology for producing anatomies that evade capture. As if there were nothing permanent, only mutations. Her work has typically been associated with an exploration of the childlike, of dreamlike universes, perhaps due to the constant proliferation of bodies with no defining signs of age and chromatic atmospheres that evoke thresholds of dream and fantasy. However, her figures go even further than that: Bedriñana depicts beings battling to escape the disciplinary logic that organizes the world—the domesticating effect of neoliberal education; the surveillance and norms regarding public behavior; the medical, legal, or psychiatric discourses that attempt to define who is (and isn’t) suitable for life. It comes as no surprise that the faces in her paintings lack any defined features. The eye sockets are nearly always empty, the contours of the skin consist of unfinished lines, and the scenes surrounding the bodies are often hazy, combining dense and diluted pigments.

This essay proposes to connect two important moments in her work: on the one hand, her little-known beginnings in the mid-nineties in Lima, as well as her move to Germany in 1999, where her work consolidated a defined interest in fragmentation and paper cutting; and on the other, her more recent output, after an intense series of visits to Peru since 2018. The way in which her painting has been interpreted has also changed along with the emergence of social processes which have challenged patriarchal cultural values, something that had long made it difficult to grasp the complexity of certain aesthetics and forms of representation. For over twenty-five years, Bedriñana has engaged in a rigorous work that we can only now begin to understand in its true magnitude.

For the artist, painting has been a space for introspective exploration that acts as a thermometer of the things that help us to keep ourselves alive in a profoundly violent social setting. Indeed, her images return us to a different state of matter: gaseous oscillations or liquid atmospheres that shatter the arrogance with which we typically see our bodies as closed containers free of cracks, whole and impenetrable. And while there are many images from the past that float through her works, the artist does not propose mere nostalgic revisitations but instead seeks to respond to how those recollections behave today in her body: hers is a work of the present.

THE EARLY YEARS

Her pictorial work has always been associated with the exploration of the human form. Bedriñana was never interested in reflecting the physical characteristics of the body, but rather touching on the fleeting sensations that typically go unnoticed by subjects themselves. After graduating from the Universidad Católica Art School in 1995, the artist created a series of largescale easel paintings as well as a more intimate output of a smaller size, made with tempera and ink on paper. These changes in scale were tied to important transformations in her life, such as moving out of her family's home to live on her own. That move impregnated her work with question marks linked to the uncertainties of adult life, loneliness, her place as an artist, and the hostility of a misogynist, racist city.

Another of the key aspects in her oeuvre is the constant representation of female bodies.² While various images seem to evoke her own face and body—one is tempted to see in them an incessant repertoire of self-portraits, each one more complex than the last—the artist has said multiple times that she is not trying to portray specific people. In fact, her painting seems to evince a desire to represent emotions shared by many women—women from her generation, but not only. Recalling the conversations she had with her girlfriends in the late nineties, which also set the tone for various of her paintings, she says, “All of them felt something similar: a lurking unease, a sense of uncertainty. We always talked about leaving, going somewhere, anywhere.”³ One of the effects of neoliberal capitalism's triumph has been to turn social problems into individual issues, reducing the complexity of certain ills to only psychological pathologies

² The artist recalls how her earliest drawings, from her grade school days, were always populated by images of women. Conversation with the artist, March 2021.

³ Conversation with the artist, March 2021.

rather than recognizing them as political problems derived from violent class structures, patriarchal logics, and forms of colonial dispossession. The feeling that one has no place in society is inevitably linked to a matrix of power. The British writer and cultural critic Mark Fisher describes it clearly:

For those who from birth are taught to think of themselves as lesser, the acquisition of qualifications or wealth will seldom be sufficient to erase—either in their own minds or in the minds of others—the primordial sense of worthlessness that marks them so early in life. Someone who moves out of the social sphere they are “supposed” to occupy is always in danger of being overcome by feelings of vertigo, panic, and horror.⁴

Bedriñana's work seems to have a keen grasp on that invisibilized space in which we are pushed into believing that the emotional pain and existential malaise we feel is our own responsibility. Her images invite us to navigate through certain shared feelings, oftentimes associated with silent (and silenced) structures of male violence. Nor is it an accident that her depictions of women serve as forms on which to project herself: not self-portraits, but attempts to exist outside her own body, or perhaps ways of distancing herself to understand who and where one is.

In Peru's art scene, the nineties were an ebullient moment of response to patriarchal violence, although it was not yet named as such. During that decade, feminisms had not yet forcefully permeated the artistic field, a situation that would not begin to change until the first few years of the new millennium. In spite of this, the works of numerous artists and feminized bodies denounced misogyny, although without congealing into a current or organized movement. These images emerged from different (aesthetic, social, geographic) positions, and even without any direct dialogue between their creators, both inside and outside Lima's artistic mainstream. Some of these processes were recently revisited in the exhibition “Hay algo incontestable en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa” (“Hard to Swallow: Anti-patriarchal Poetics and the New Scene in the Nineties”), which brought together nearly two hundred representations that shared a determination to disrupt the patriarchal common sense of a reality that was not only intolerable, but also difficult to capture using the language available at that time.⁵ In those years, the self-portrait became a powerful tool

⁴ According to Fisher, “Collective depression is the result of the ruling class project of resubordination,” where “[e]ach individual member of the subordinate class is encouraged into feeling that their poverty, lack of opportunities, or unemployment is their fault and their fault alone.” See Fisher (2018).

⁵ The exhibition, accompanied by an extensive book, was presented under my curatorship at the ICPNA from July to October 2021. The title was taken from the poem “Algo está mal no son precisamente” by Monserrat Alvarez, published in *Zona Dark* (1991). The poem sketches the

of analysis, as in the work of Gilda Mantilla, Susana Torres, Giuliana Migliori, Elena Tejada-Herrera, Patsy Higuchi, Natalia Iguíñiz, and Claudia Coca. Their images challenged the androcentric discourse and interrogated the woman's place as a political subject. While the self-portrait had been used in various ways prior to that, in the nineties this profusion of self-representation erupted into the public debate, where it was typically interpreted as a form of hedonism and individualistic navel-gazing.⁶ In hindsight, however, it can be argued that the artists' desire to represent their bodies was a way of reclaiming them as their own in the face of male authority, in a context where misogyny was also an extension of the Fujimori dictatorship.⁷ The same thing occurred in sculpture: using humor and irony, the sculptures of Cristina Planas elaborated upon female stereotypes, migration, history, and social violence, while the early work of Claudia Salem called for an undomesticated way of presenting the female body, as in an early installation in the gardens of the Universidad Católica featuring a nude self-portrait surrounded by flowers and other elements.⁸ Documentary photography

also helped concentrate on insufficiently discussed aspects of the visual arts, as in *Madres niñas (Child Mothers)* (1999-2000), a series by Mayu Mohanna focused on teen pregnancy. Her photographs, taken in the Mother's Hospital in Lima, collected images and testimonies from young girls and teenagers, typically migrants from the provinces, who were dealing with pregnancies resulting from rape and domestic violence, forced to become mothers while living in poverty-stricken conditions. The precariousness of life—the violence of childbirth and the difficulties these young women were going to face as mothers—clearly points to the ways economic violence—the class structure that determines access to health care—was a normalized form of control over women.

The aforementioned artists never shared exhibition spaces with Bedriñana. They didn't know each other well, nor were they reference points for her work. Bedriñana's oeuvre was developed along a parallel path, outside of the curatorial discourses that were most visibly shaping the cultural discussion during that decade. Her first works after graduating from the university were large oil paintings, including diptychs in the shape of a cross, as well as circular pieces. These were exhibited in her solo show "Pinturas" ("Paintings") at the gallery Quadro in 1997. At the same time, she created an extensive series of small drawings and paintings on paper, made using washes and light brushstrokes, which were not intended to be exhibited and remained unseen by the general public until fairly recently.⁹ This fact is telling: university education and the art scene in general were gripped by the prevailing idea that drawing was an inferior language to painting. The force of that prejudice had caused artists such as Teresa Burga to decide, in previous decades, not to publicly show the hundreds of impressive drawings she had made in the nineteen seventies in which she explored her everyday life, the media, wage labor, time, and the representation of the female body.¹⁰ In recent years, these conservative parameters have begun to change, making it possible to address the complexity of a language that was ignored up until two decades ago, while also opening up a space for a different understanding of Bedriñana's work.

In her small paintings from those years, women are often shown in assertive, defiant attitudes. While the internal armed conflict and the Fujimori dictatorship forged an atmosphere of extreme violence and collective despair, the most intense feelings of pain for the artist in those years came not so much from external agents

contours of a symbolic difficulty in representation, asserting that something is wrong and the fault is not her own: "but-some-thing's-wrong, i tell you, although i see nothing / but hostility toward my cigarette my nails / so dangerous my lingering gaze that / lingers too long my clumsy intermission that ruins

cigarette my nails / so dangerous my lingering gaze that / lingers too long my clumsy intermission that ruins your / conversations / about sports and politics It's not my fault and it's not / contagious either / my disarray i tell you it's not my fault it's / you."

⁵ The exhibition, accompanied by an extensive book, was presented under my curatorship at the ICPNA from July to October 2021. The title was taken from the poem "Algo está mal no son precisamente" by Monserrat Alvarez, published in *Zona Dark* (1991). The poem sketches the contours of a symbolic difficulty in representation, asserting that something is wrong and the fault is not her own: "but-some-thing's-wrong, i tell you, although i see nothing / but hostility toward my

⁶ Two important texts interpreting the self-portrait as a sign of hedonism are Del Valle & Villacorta (1999) and Hernández & Villacorta (2002).

⁷ A lengthier version of my interpretation of that time and the debates of that decade can be found in López (2021).

⁸ Bedriñana clearly recalls Salem's installation as one of the first works she saw at the university after beginning her studies there in 1990. Email correspondence with the artist, July 31, 2022.

⁹ A selection of this small-format pieces was shown for the first time at the exhibition "Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antipatriarcales y nueva escena en los años noventa" at the ICPNA in 2021.

¹⁰ Dozens of her drawings from the seventies were shown for the first time in her anthological exhibition "Teresa Burga: Informes, esquemas, intervalos. 17.9.10" curated by Emilio Tarazona and me at the ICPNA in September 2010. For a specific analysis of some of these drawings, see López (2015).

but from an internal place: family memories that reverberated within her body without her being fully conscious of them. Moving into her own apartment gave her a space of autonomy that allowed her to reconsider the origins of this constant malaise and progressively escape a socially induced condition of individual culpability. Her paintings were an important site of personal exploration. Created with the speed and fluidity allowed by tempera, oil pastel, and ink, these works captured a series of emotions that were still difficult to verbalize at that time.

The first piece she painted after moving out was *Hoyo negro (Black Hole)* (1996). The work speaks volumes. On the right, we see the profile of a female face created using light colors. However, the brain is shown exposed in this portrait: the drawing of a pink gland that sticks up disturbingly above the hair, on which the artist has painted the divisions of the cerebral cortex. The face is crisscrossed by various vertical lines, one of which runs through her eye like a large tear trailing down her cheek. On the left side, a big black spiral absorbs everything around it, occupying almost two-thirds of the paper. Above that great gray cloud, the artist wrote the phrase, “Te presento a mi hoyo negro” (“I’d like to introduce you to my black hole”). The monochromatic severity stands in contrast to the colorful depiction of the woman. Although seemingly camouflaged in irony, the work declares a nebulous sort of anguish that invades and paralyzes everything. According to the artist herself, it was not so much the terror of political violence that resonated as strongly as the “fear of the mind itself”¹¹—a panic embodied by oneself that seemed to stem from one’s very being, the result of experiencing so many moments of class, racial and gender violence sedimented in daily life.

Another of Bedriñana’s significant pieces made during those years, shortly before her departure for Germany, is *De sus hijos / de su madre (Of her children/of their mother)* (1998). The work features a silhouette cutting of a face, intervened with paint and clippings from family photographs. The face, based on her mother’s image, is intervened to the point that it becomes a generic portrait which nevertheless conserves the lipstick marks and long hair. The intense pictorial gesturality supplants a sense of commotion and disquiet, as if the portrait were in fact a mask with mortuary connotations. The right eye is shown cut out and empty. The left eye, on the other hand, is covered up with a cutting from a family photograph showing Bedriñana as a child. On the forehead, like a kind of third eye, the artist has glued an oval-shaped cutting from a childhood photograph of her younger brother. The image seems to suggest a sort of symbiosis, as if the children were embedded in the mother’s eyes, able to perceive and absorb her emotional and physical difficulties. This piece was an attempt to grapple with the complexities of parent-child relationships, the way in which wounds are handled, but it also pointed to something that goes beyond the merely individual to highlight the legacies of family ties: that part of the parents which survives in their children and vice versa.

¹¹ Conversation with the artist, March 2021.

An examination of those early moments in which the artist worked at a smaller scale is key to understanding the changes that her oeuvre would undergo after leaving Peru. Bedriñana moved to Germany in 1999, where she studied for two years at Kunsthochschule Kassel before moving to Berlin in 2001, where she still lives today.¹² In Germany, Bedriñana strove to take the possibilities and bounds of her painting ever further. The renunciation of the traditional support—the canvas on the easel—which was foretold in her works from the late nineties would become consolidated in those years. At Kassel, the artist began to experiment with translucent pictorial material, playing with paper fragmentation and different levels of opacity with watercolor and gouache that allowed her to achieve sensations of levity in the bodies she depicted. In Berlin, her work shifted toward the creation of cut-outs emulating body fragments, painted with oils and emulsions, which started to escape their place on the walls and generate three-dimensional experiences. Her human silhouettes sometimes appeared stuck together like a collage, or with their surfaces scraped away. As if the skin had been torn from the bodies, these fragments composed choreographies that were sometimes tender yet disturbing. One of the characteristics of this new period was the ability to create multiple compositions: the elements were displayed hanging, placed on the ground, or superimposed on one another, always offering the possibility for subsequent reorganization and assembly in a different way. These figures also shared a material quality of fragility, evoking the vulnerability of our bodies and lives.

Bedriñana played not just with cut-outs, but with space itself, painting scenes on the walls, as if it were a great fresco, suggesting a continuity with her paintings. As noted by the curator Gabriela Germaná (2017), while these forms appeared “almost by accident,” their composition and montage later involved “a work of great precision.” It was not only a question of what the fragments communicated, but the distance between them: the gaps, the way they depended on one another or rejected each another. Underscoring the sensual aspect of her installations, the German curator Harm Lux (2006) has offered a brilliant description of the way in which Bedriñana composes in space: “This procedure leads one shape to tell, first and foremost, a story; another [piece of paper] wants to ‘breathe’ first; yet another, for instance, emphasizes first its sculptural form, and only then, by virtue of the holes present in it, that which is missing.”¹³

While the cuttings allowed the artist to play with spatial depth, they in fact seemed to highlight also an emotional depth: that which no longer fits within two-dimensional bounds. It was not until 2008 that Bedriñana returned to the large-scale canvas with *Ombigo (Navel)* (2008), from her series *Soplos (Exhalations)*: a

¹² After this, the artist moved to Berlin to study in the “Art in Context” master’s program at the Berlin University of the Arts from 2002 to 2005.

¹³ Translation by Gerrit Jackson.

female body that takes on liquid hues, creating a continuity between hair and skin. The mark left by the umbilical cord stands out in the image, shown as a point of light in the middle of the body. This piece is important in its condensation of her technical and conceptual explorations: on the one hand, the development of a wash technique, with the oil and wax diluted until obtaining transparencies; and on the other, the way of representing an existential density through chromatic levity.

This process redefined the way she spatialized her pictorial practice, conceiving of it as a scene of connections and fragments which present life as a series of puzzles filled with a pain that is both private and social at the same time. Her first public exhibition in Germany was held upon completing her Freie Kunst degree at Kunsthochschule Kassel, where her professors included the artists Dorothee von Windheim and Norbert Radermacher. At the Stellwerk del Kulturbahnhof Kassel, Bedriñana presented her second solo show titled *Alas de mariposa (Butterfly Wings)* (2002), a complex and ambitious installation that included numerous cut-out figures on the wall, watercolors on paper, and a video animation.¹⁴ The work elaborates upon emotional changes and the experience of the female body during puberty. While several of the small scenes and images were inspired by personal memories, the installation was not necessarily an autobiographical statement. Bedriñana painted numerous faces, hands, feet, and other fragmented body parts, depicted colorful flowers and clothing, as well as pieces that alluded to paternalism and male authoritarianism, such as a silhouette of a female body standing on the palm of a large, outstretched hand.

One important aspect during those years was the relationship that the artist began to develop with her own dreams and nightmares. The act of painting was a way to keep from entirely losing those images and symbols, inevitably ephemeral. The artist describes it as “the need to trap that fleeting instant of unconscious reality that starts to escape upon waking, as if in a kind of delirium.”¹⁵ The video animation was handmade by superimposing drawings, records of her dream experiences rendered on transparent paper. This is the only audiovisual piece that Bedriñana has created to date, offering a hypnotic, spellbinding personal journey in which the very bounds of reality are blurred.

The emergence of cut-outs figures during those years was not only a chance for Bedriñana to deploy new ways of painting, but to talk about the fingerprints left on us by our family in such a way that we feel physically defied by that fragmentation. The artist breaks apart bodies to make audible the complex emotions that navigate the intersection between affectivity and violence, enthusiasm and anguish, silencing and memory.

¹⁴ *Alas de mariposa* is also the name of one of her small-scale paintings produced in 1996.

¹⁵ Email correspondence with the artist, July 11, 2022.

RECENT YEARS

Her departure from Peru shortly after graduating and her decision to permanently settle in Berlin led to an inevitable distance from the local art scene. Between 2002 and 2017, her work was mainly shown in Germany, with a limited number of appearances in Peru.¹⁶ Her second individual exhibition in Lima, titled “Personanormal” (“Abnormalperson”) (Galería Forum, 2007), occurred nearly a decade after her leave-taking. Five years after that, she presented the solo show “Enfant terrible” (Galería ICPNA, 2012). In these appearances, Bedriñana’s work had no clear reference point in the Lima scene. Her movement between abstraction and the human figure, and her desire to portray not people but emotions, had no obvious counterparts in a context where recent painting has always had one foot strongly anchored in the exploration of more explicit references, whether in themes associated with the landscape, the national imaginary, family history, political memory, or the like. The way in which Bedriñana’s work arrives at a language of the installation while reclaiming the pictorial is also unusual and proved difficult to process for a local art market accustomed to painting on canvas.

At the international level, her work seems to share certain traits with the output of artists such as Marlene Dumas (based in the Netherlands) or Miriam Cahn (based in Switzerland), who have developed powerful repertoires of bodies with ghostly qualities. Depicting ambiguous anatomical shapes, the paintings of Dumas and Cahn confront society’s homogenization. Both combine techniques of fluid painting and denser pigmentations to create an atmosphere of estrangement which straddles the descriptive and the suggestive. While Bedriñana utilizes these blotches created with a wash technique, the difference lies in the punctured tear and a certain degree of chaos in the surface of her painting which acts as a foundation on which to compose. Sometimes it is unclear whether we are looking at what the artist has represented or if we are witnessing the glimmer of a wound of our own. The artist also shares with Dumas and Cahn the desire to capture a sense of danger: an intuition that something sinister has happened or is about to happen that is manifested in the ethereal, vibrant, or hazy colors that cover up and extend beyond the boundaries of the bodies.

The more dynamic link that the artist has established with the local art scene since 2018 has influenced her recent work. She has presented three successive individual exhibitions in Lima: “Umbrá” at the Socorro Polivalente space in 2018; “Cortar el aire – Recorte contemporáneo” (“Slicing the Air – Contemporary Papercutting”) at the Museo de Arte de San Marcos in 2019; and “Hablo un borde extraño” (“I Speak a Strange Edge”) at Galería del Paseo in 2021.¹⁷ She has also

¹⁶ In Germany, Bedriñana has exhibited in spaces such as the Käthe-Kollwitz Museum Berlin, Kunstraum Bethanien, Projektraum Meinblau, Edvard-Munch-Haus, and others.

¹⁷ Since 2020, the artist has been represented by Galería del Paseo in Lima.

taken part in group shows, such as “Hay algo incomedible en la garganta” (“Hard to Swallow”) (2021) and “Creadoras” (“Women Creators”) (2019), allowing her to engage in a dialogue with her female contemporaries. For the artist, this has meant constant trips to Lima and other places in Peru, bringing about renewed encounters with sensations and geographies that have helped shape some of her newer images. A long trip through the Andes in 2019 was especially important for her. “The saturated colors found in nature and the intense light entered inside me through my retina. I felt a physical change, an enormous relief,” she says (Villasmil, 2021).

From her immersion in the humidity of the cloud forests to the sun’s reflection on the stepped terraces used to let water evaporate and leave behind the pink salt of Maras, near Cusco, these sensations have brought up personal memories and the question of where and how one belongs. Bedriñana also learned new stories about her paternal grandfather, a peasant from Ayacucho, who died during a mudslide when he was swept over the edge of a precipice along with his teenage granddaughter. The artist was profoundly impacted by the knowledge that his body was never found, especially in a country where the erasure of the indigenous population and Andean culture has been part of Peru’s foundation as a modern nation-state project.¹⁸

Several of her recent paintings have taken on a luminous intensity in which the landscape claims a leading role it had lacked in her previous series. Bedriñana has turned toward the representation of mountains, rivers, and the force of the wind. In *Andes* (2021), a nude girl is shown running while surrounded by green mountains. The image suggests an organic continuity between the body and its natural surroundings, but there are elements in the landscape that are charged with anguish and distress, such as the group of clouds that hang above a piercingly red sky. Other pieces allude to collective grief, such as *Adiós (Goodbye)* (2020), in which three figures attend a wake in the midst of a reddish landscape, surrounded by small clouds. The bodies occupy a tiny fraction of the full scene, mere shadows in the humid atmosphere: bodies with no specific traits that remind us once more of a violent history of deaths and disappearances whose wounds have yet to close.

Some of her paintings, such as *Ciempíes desnudo (Nude Centipede)* (2021) or *Piedras y flores (Stones and Flowers)* (2021), suggest the presence of stratigraphic diagrams in which layers of color seem to gouge the figures’ skin. Bedriñana paints like someone

engaged in an archaeological exercise, indirectly emphasizing the idea that we are an accumulation of overlaid strata, each one contaminating the others’ meanings. The artist’s fascination with masks is perhaps tied to the very possibility of losing or hiding one’s face, something that many people and communities must do every day to navigate the structures of class-based, patriarchal, racial, and heteronormative violence that comprise the world. Many have resorted to using a number of masks, reconstructing the anatomy and inventing a new repertoire of gestures to handle norms that discipline, classify, and pathologize bodies and their behaviors—norms that define the possibilities of access and representation available to subjects who historically have been marked as subaltern.

In recent years, Bedriñana’s work has also featured a noticeable return to the domestic space and parental relations. In the painting *Huérfanas (Orphan Girls)* (2020), the artist creates a green setting in which we see three female silhouettes: two little girls and a teenager. The bodies are shown looking at the horizon in an attitude of surprise, as if awaiting an imminent event. These works contain hints of some of the artist’s previous works, where childhood appears not as a safe place and a refuge, but as something that is beyond all control. Using pastels, Bedriñana made in 2015 a series of large scale drawings that revolve around the theme of children at play, forging a collision between the sensation of freedom—an autonomy that one slowly wins for oneself—and the kinds of threats that organize the world. In *Cuidados de madre (A Mother’s Care)* (2015), five worry-free girls seem to play while two of them carry small bundles that appear to be babies. The way they return the viewer’s gaze creates emotions of tenderness and discomposure. In *Naufragio (Shipwreck)* (2015), a female figure embraces two young girls in the middle of a raging storm. Bedriñana blurs their bodies to the point of fusing them with the rain and the orange water that appear to cover part of their legs. The sensation that everything is becoming filled with water evokes an unspeakable form of anguish. The exploration of the mother/daughter relationship has been present in her work since the late 1990s, also taking the form of smaller drawings like *Madre (Mother)* (2007), rendered in charcoal, where we see three young girls situated around an adult woman lying on the ground, although we have no way of knowing whether she is ill or just playing. Elsewhere, her portfolios of drawings made with colored grease pencils in 2013 and 2016 capture emotions in movement, diffuse, fleeting, that attest to the ways all of us negotiate the place and territory we inhabit. Sensations such as disequilibrium or vertigo appear in tension with the ideals of calm and stability with which we have been taught to identify.

The creation of installations with fragments and cut-outs has remained an important part of her work. *De mi barro (Of My Clay)* (2021-2022) presents a combination of feminine silhouettes that are indirectly taken from family memories, although the faces are shown as indistinguishable blotches. One of them displays the image of a girl taking her mother by the hand, urging her to

¹⁸ Bedriñana painfully recalls certain family memories in which the person whom she most closely resembles physically—her maternal grandmother, who was originally from Ayacucho—was sometimes alluded to with words that revealed subtle forms of racism because of her humble economic background and the fact that she was illiterate. Email correspondence with the artist, July 31, 2022.

accompany her. There is a latent sensation of what the adult presence means from a child's perspective. The presence of fragments of hands in the work offers a subtle reflection on creative alchemy: hands as tools that permit the creation of new universes, something that also involves companionship, caresses, raising children, and caring for them. The very title suggests the origin story of the human as being modeled from clay, although in this case it includes filial connotations: we are made from the clay of others, and it is to the soil that we shall return. As in her previous installations, Bedriñana projects her concerns, demands, and desires onto this floating group of silhouettes and paper skins stuck on fabrics, coarse cotton cloth, and linens which arise from their own clay—their own body.

Reclaiming one's own body also involves recognizing it as a public space and a place in constant dispute. As the feminist philosopher Judith Butler reminds us, "Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever our own. The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine." (2006, p. 41). The author is not trying to ignore bodily autonomy, but to emphasize the role that certain norms play in social life, which makes the lives of certain bodies livable while many other people experience dynamics of violence, extraction, devastation, and plundering on a daily basis.¹⁹

Bedriñana's works are portals that reveal emotional states and call attention to broader social structures. There is also a constant sensation of estrangement: her atmospheres raise questions regarding affective equilibrium, interpersonal exchanges, mental health, and our bonds with our personal memories. The artist creates a conflict in painting: she makes the angles, edges, and contours of our bodies speak. Her paintings manage to make an ear sprout from a hand from a blotch from a dress from a stone from a mask. They invite us to recognize ourselves as bodies/borders in a world that punishes deviation.

¹⁹ This is not hard to understand in a patriarchal society that attempts to restrict women's basic sexual and reproductive rights, such as access to the voluntary interruption of pregnancy. A conservative congressional majority in Peru is currently debating a bill that would hamper access to therapeutic abortion, the only kind permitted in the country since 1924.

REFERENCES

- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia [Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence]*. Paidós.
- Del Valle, A. & Villacorta, J. (1999). Las artes visuales de los '90: Zapping y deslizamientos. *Cuestión de Estado* 24, 65-70.
- Fisher, M. (2018). Bueno para nada [Good for Nothing]. In *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (pp. 279-283). Caja Negra.
- Germaná, G. (2007). Lo lógica de la inestabilidad. In *Personanormal* [exhibition catalog]. Forum.
- Hernández Calvo, M. & Villacorta, J. (2002). *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. PUCP.
- López, M. A. (2021). Poéticas antipatriarcales frente al hechizo neoliberal. Notas sobre los noventa. In López, M. A. (Ed.), *Hay algo incomedible en la garganta. Poéticas antripatriarcales y nueva escena en los noventa* (pp. 21-74). ICPNA.
- López, M. A. (2015). A contratiempo. Las cronodisidencias de Teresa Burga. In López, M. A. & Pérez Rubio, A. (Eds.), *Teresa Burga. Estructuras de aire* (pp. 27-37). MALBA.
- Lux, H. (2006). Of Islands and Empathy. In *Tania Bedriñana. von Inseln und Empathie*. Kunstraum Kreuzberg / Bethanien.
- Villasmil, A. (2021, August 29th). Tania Bedriñana. El derecho a un cuerpo (interview). <https://artishockrevista.com/2021/09/29/tania-bedrinana-el-derecho-a-un-cuerpo/>

Alas de mariposa: El frágil acto subversivo de Tania Bedriñana

FLORENCIA PORTOCARRERO

Alas de mariposa es una instalación de “pintura expandida”¹ que la artista Tania Bedriñana presentó como proyecto de graduación de la Kunsthochschule Kassel (Escuela de artes visuales de Kassel) en el 2002 y que hoy –nada más ni nada menos que 20 años después– puede verse en *El vestido al revés*, exposición que bajo la curaduría de Miguel A. López, revisita su producción desde una mirada que pone el foco en la representación del cuerpo y los vínculos filiales.

Alas de mariposa inauguró varios de los tópicos y estrategias formales que hoy distinguen el trabajo de Bedriñana y que, desde el presente, pueden leerse como señalamientos críticos al imaginario heteropatriarcal imperante en la tradición pictórica local. En efecto, desde los inicios de su formación en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Bedriñana se resistió a alinear su trabajo a una metodología que exigía la reproducción acrítica de una sensibilidad modernista y masculina –en la que la seriedad enunciativa y madurez de los repertorios visuales, así como la excelencia técnica basada en la jerarquización y no contaminación entre las diferentes disciplinas artísticas– contorneaba los límites que hacían de la pintura valiosa e inteligible. Casi en el espectro opuesto, desde niña Bedriñana tenía una fijación por representar el cuerpo –y más precisamente el cuerpo femenino– recurriendo a materialidades precarias y técnicas asociadas a lo doméstico y lo infantil, como el dibujo, la acuarela y el recorte. Durante años, Bedriñana pensó en este repertorio de imágenes como bocetos que tarde o temprano se transformarían en algo más o, incluso, en una obsesión personal que no tenía sentido hacer pública. No obstante, el encuentro con la academia alemana –que fomentaba a sus estudiantes a buscar y desarrollar un lenguaje formal personal a través de la experimentación interdisciplinaria– le dio el impulso que necesitaba para ahondar en sus intereses y los intersticios que se generan cuando se trabaja al borde de lo que tradicionalmente se considera pintura.

En su versión original, *Alas de mariposa* estuvo compuesta por ciento diez recortes de papel sobre los que la artista pintó con acuarela una serie de figuras femeninas, personas de género ambiguo y partes del cuerpo –especialmente cabezas, torsos, zonas erógenas como la boca y los ojos y extremidades como las manos y los pies– que, en diversos tamaños y suspendidos de las paredes en posiciones azarosas, devuelven al público una interrogante acerca del carácter de su presencia e interacciones. La instalación incluía la proyección de un video animado –igualmente enigmático– hecho de forma artesanal a partir de fotografías superpuestas de dibujos a lápiz sobre papel transparente. En una primera aproximación al proyecto podríamos afirmar que, en el

¹ “Pintura expandida” es un término reciente que da cuenta de proyectos en los que, aunque la pintura juega un rol central, integran la escultura, la fotografía, los nuevos medios, entre otros formatos. Bedriñana no conocía esta nomenclatura cuando trabajaba en *Alas de mariposa*, pero le ha servido para pensar el proyecto de forma retrospectiva. Conversación con la artista, junio de 2022.

tránsito del lienzo a las paredes, Bedriñana hizo estallar los límites de lo que normalmente entendemos como pintura. Así, el uso del recorte le permitió liberar a sus personajes del cuadrado del lienzo y componer directamente en el espacio. Al recordar el primer montaje de *Alas de mariposa* en su taller, la artista narra con emoción la sensación de libertad –únicamente comparable a la del juego libre de la infancia– que sintió al dejarse llevar por los blancos, las manchas, las sombras o sencillamente por las posibles relaciones entre los objetos para tomar las paredes con su trabajo.

En más de una ocasión Bedriñana ha recurrido al recuerdo de jugar con muñecas recortables para describir la lógica de cambio y desplazamiento que el recorte habilitó en su práctica. Las muñecas recortables fueron inventadas por costureras en la Francia del siglo XVIII, con la finalidad de que sus clientas aristocráticas imaginaran cómo se verían las prendas terminadas. Sin embargo, por su fácil reproducibilidad y bajo costo, durante las primeras décadas del siglo XX se extendieron alrededor del mundo y se convirtieron en un pasatiempo popular para niñas de todas las clases sociales. Aunque el juego consistía en experimentar con las diferentes identidades que el cuerpo femenino podía asumir a través de la ropa, lo cierto es que los recortes reproducían estereotipos de género muy tradicionales y, en ese sentido, se convirtieron en un espacio de adoctrinamiento. Ahora bien, lejos de ser representantes de una feminidad modélica y en serie, los recortes de Bedriñana son profundamente disruptivos y perturbadores. Hay una crudeza inconfundible en el tratamiento que la artista le da al cuerpo. Un cuerpo –generalmente femenino o feminizado– que si bien ha escapado del marco y las convenciones asociadas a la construcción de la figura humana, vuelve para interpelarnos con su realidad fragmentada.

En efecto, *Alas de mariposa* es eficaz al transmitirnos una atmósfera de tensión o angustia. Sus personajes se encuentran en posiciones que señalan una acción inconclusa, expresando una pasividad y desempoderamiento que hacen recordar algunas imágenes místicas católicas: mujeres arrodilladas que parecen cumplir una penitencia; jóvenes echados –desnudos de la cintura para abajo y con el sexo insinuado– que miran por encima de sí mismos con un gesto suplicante; la silueta de una novia/virgen sin rostro rodeada por un ajuar compuesto de posibles gestualidades que incluye manos, bocas y ojos. Y de pronto, en los espacios vacíos entre estos personajes, emerge una taxonomía escindida de partes de otros cuerpos: torsos sin cabeza, cabezas sin torsos, cuerpos anónimos que sostienen cabezas, manos que sostienen cuerpos y cuerpos que complican la anatomía humana y animal.

En el muestrario heterogéneo de corporalidades disidentes que compone *Alas de mariposa* el color se transforma en un elemento sensible y unificador. Si bien la artista recurre a una gama amplia de tonalidades empalidecidas y lavadas, prima el uso del rosa que, en sus versiones más tenues, le permite generar una coloración inestable y translúcida similar a la piel y, en sus momentos más profun-

dos, se transforma en un violeta oscuro que evoca el color de la sangre coagulada o el de una contusión. Con estos recursos, basados en un manejo fino del color, la línea y la mancha, Bedriñana altera la representación del cuerpo, logrando comunicar un aspecto afectivo más que anatómico o descriptivo. Por ejemplo, los rostros, expresión última de individualidad, aparecen despersonalizados, con los rasgos someramente esbozados. En realidad, a la artista parece no interesarle la precisión del retrato, sino su capacidad para evocar y movilizar una gradiente de emociones complejas. El resultado es que sus inquietantes personajes resisten cualquier intento de clasificación, reivindicando la subjetividad como un terreno denso y siempre en disputa.

Bedriñana nunca se ha sentido cómoda teorizando sobre su trabajo, pero al mismo tiempo rehúye de la confesión personal. A lo largo de los años ha preferido dejar que su proceso artístico responda a sus emociones más inmediatas, circunscribiendo el acto creativo al gesto intuitivo en el taller. No obstante, *Alas de mariposa* es un caso especial dentro de su trayectoria. Mientras trabajaba en el proyecto la artista empezó una terapia de corte psicoanalítico que la llevó a revivir episodios violentos de su infancia. El proceso de recordar estos momentos difíciles, que marcaron profundamente su juventud y adultez, tuvo como correlato la intensificación de sueños y pesadillas que en imágenes condensaban aspectos de su vida emocional que aún hoy le cuesta poner en palabras y que, por tanto, la artista se apresuró a traducir lo más fielmente en su trabajo. Por lo mismo, cuando se trata de dar cuenta del contenido de la pieza, Bedriñana prefiere evitar las explicaciones cerradas y con recato responde que se trata de un registro de las sensaciones que dejaron sobre su cuerpo la constelación de afectos ambivalentes que experimentó al interior de su núcleo familiar.

En *De madres, padres y demás*, la escritora Siri Hustvedt señala que incluso un concepto existencialista como el de “arrojamiento al mundo” del filósofo alemán Martin Heidegger, no le hace justicia a la profunda indefensión del bebé frente a la intimidad de la familia que le recibe. Para la autora, son las mujeres, generalmente las madres biológicas, las que mitigan esta experiencia de absoluta fragilidad con sus cuidados. Desde la perspectiva psicoanalítica, por otra parte, la familia es entendida como una instancia de conflictividad e incompletud en la que se pone en marcha el drama Edípico. Así, en el marco de la familia nuclear, el hijo o hija entraría en una relación fusional con la madre, que sólo el padre podría cortar con su intervención simbólica. Para el relato psicoanalítico clásico, esta intervención paterna es la que permite el acceso a la diferencia sexual, así como una inserción exitosa en un contexto social. No obstante, una lectura feminista de la misma narrativa no podría obviar que es la negación del poder de la madre sobre la que se funda el lazo social en la familia inscrita en una matriz cultural heteronormativa y patriarcal. Una lectura distinta pero complementaria es la de Judith Butler², quien ha señalado

² Ver más en: Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

que la familia es la organización que surge en torno a las formas fundamentales de la dependencia humana, incluyendo el nacimiento, la crianza, la enfermedad y la muerte. Sin embargo, como bien señala la filósofa, el otro lado de la dependencia suele ser la violencia. De esta forma, el seno familiar es el espacio donde se naturalizan las relaciones de dominación y opresión que prevalecen sobre el mundo femenino y extensivamente sobre todo lo que está asociado a este.

En la simultánea historización y problematización de la propia experiencia de vulnerabilidad –como niña y mujer– al interior de su núcleo familiar, Bedriñana no solo abre la posibilidad de resignificación y reparación personal, sino que pone en evidencia la inexistencia de una armonía “natural” en los vínculos filiales, despersonalizando estados afectivos que de otra forma son tóxicos y culpabilizantes. Ciertamente, con su obra, Bedriñana ofrece nuevas posibilidades de sentido a la pintura en un contexto en el que los medios de comunicación y las redes sociales nos bombardean con imágenes que configuran lo que la teórica británica Sara Ahmed ha llamado un “optimismo cruel”³ como estructura de sentimiento de la época. Es decir, un estado de omnipotencia y/o manía colectiva, orientado a generar subjetividades productivas y sobre-adaptadas al sistema, en la que afectos “positivos” son promovidos como los únicos estados anímicos deseados, mientras un conjunto importante de emociones humanas –como la tristeza, la vergüenza, la rabia, entre otras– son invisibilizadas e incluso socialmente castigadas. Pero hay más, en su libro *Ugly Feelings*⁴, la académica feminista Sianne Ngai lleva este argumento más lejos y afirma que el canon cultural reproduce la lógica fóbica hacia afectos “feos, menores o políticamente ambiguos”. Según Ngai, históricamente, el mundo del arte parece haber preferido pasiones y emociones superiores, como si los sentimientos “menores o feos” fueran incapaces de producir “grandes” obras. Siguiendo esa línea interpretativa, podemos afirmar que la exploración de Bedriñana de una subjetividad ensimismada en el mundo “pre-social” de la infancia –así como de los sentimientos de debilidad y desempoderamiento asociados a esta condición– no solo es catártica de cara a la camisa de fuerza que representa el ideal social de la familia, sino que interroga los binarios –como público/privado, masculino/femenino, adulto/infantil– sobre los cuales se ha construido el canon artístico.

Alas de mariposa permite a sus espectadores ponerse en contacto con un conjunto de emociones socialmente reprimidas, esas que, a pesar de ser fundamentales en la experiencia humana, nos dicen que deberían producir vergüenza.

El frágil acto subversivo de Bedriñana consiste, entonces, en experimentar con los repertorios sensibles del malestar, pero sin renunciar a la búsqueda de la belleza, para elaborar formas de transformación desviadas de la política “correcta” y la lógica colonial del rendimiento, abriendo un campo de significaciones y comprensión que emerge más cerca del nervio, de la carne, que de la razón.

³ Ver más en: Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.

⁴ Ver más en: Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press.



Butterfly Wings: The Fragile Subversion of Tania Bedriñana

FLORENCIA PORTOCARRERO

Butterfly Wings is an “expanded painting”¹ installation, presented by artist Tania Bedriñana as her graduation project at Kunsthochschule Kassel (Kassel School of Visual Arts) in 2002, which now – twenty years to the day – can be seen at *The Dress Backwards*, an exhibition curated by Miguel A. López that revisits her production through a perspective that focuses in body representation and kinship.

Butterfly wings inaugurated several of the topics and formal strategies that distinguish Bedriñana’s work today and can be read from the present as a critical pointing towards the heteropatriarchal imaginary that dominates the local pictorial tradition. In fact, since early in her formation at the Pontifical Catholic University of Peru’s Faculty of Arts, Bedriñana refused to align her work with a methodology that demanded an acritical reproduction of a modernist and masculine sensibility –where enunciative seriousness and a maturity of the visual repertoires, as well as a technical excellence based in a hierarchy and non-contamination between the different artistic disciplines– set the boundaries that made painting valuable and intelligible. In the opposite spectrum, Bedriñana had a fixation with representing the body – more importantly the female body – by resorting to precarious materialities and techniques associated with the domestic and infantile such as drawing, watercolors and paper cutting. For years, Bedriñana regarded this repertoire of images as sketches that would sooner or later become something more, or even a personal obsession that it was pointless to make public. However, her encounter with German academia – which encouraged its students to seek and develop a personal formal language by means of interdisciplinary experimentation – gave her the push she needed to dive into her interests and the interstices that appear while working at the limits of what is traditionally regarded as painting.

In its original iteration, *Butterfly Wings* was made up of a hundred and ten paper cutouts on which the artist used watercolors to paint a series of female figures, individuals of ambiguous gender and body parts –especially heads, torsos, erogenous zones such as mouths and eyes and limbs such as hands and feet– all of different sizes, which hanged off the walls in random position to bounce to the audience a question about the character of their presence and interactions. The installation included the projection of an equally enigmatic animated video, an artisanal production made of pencil drawings on transparent paper superimposed

¹ “Expanded painting” is a recent term that describes projects where painting plays a central role but is complemented with sculpture, photography, new media and other formats. Bedriñana was not aware of this nomenclature when she was working in *Butterfly Wings*, but it has helped her think about the project in retrospect. Conversation with the artist, June 2022.

over photographs. On a first assessment of the project we could state that, in the transition from canvas to walls, Bedriñana burst the seams of what we normally understand as painting. As such, the use of paper cutouts allowed her to free her characters from the frame and canvas and compose directly onto the space. Reminiscing about her first montage of *Butterfly Wings* in her studio, the artist narrates with excitement the sense of freedom – rivaled only by the free play of childhood – that she felt as she let herself get carried away with the whites, the stains, the shades or simply the possible relationships between objects in order to seize the walls with her work.

On more than one occasion, Bedriñana has resorted to the memory of playing with cutout dolls to describe the logic of change and displacement that cutting enabled in her practice. Cutout dolls were invented by seamstresses in 18th century France, meant to give their aristocrat patronesses an idea of what the finished garments would look like. However, due to their easy reproducibility and low cost, they spread across the world during the first decades of the 20th century and became a popular pastime for girls of all social strata. Although the game was about experimenting with the different identities that the female body could take on through clothing, it reinforced very traditional gender stereotypes, consequently becoming a space for indoctrination. Far from representing a serial model of femininity, however, Bedriñana's cutouts are deeply disruptive and unsettling. There is an unmistakable rawness in the artist's treatment of the body. A body – female or feminized, generally – that, while it has escaped the frame and the customs associated with the construction of the human figure, returns to interpellate us with its fragmented reality.

Indeed, *Butterfly Wings* is effective in conveying an atmosphere of tension or anguish. Its characters' positions point to an incomplete action, expressing a passivity and disempowerment that remind of certain mythical Catholic imagery: kneeling, seemingly penitent women; youths lying down - naked from the waist down, their sexes implied– who look up with imploring eyes; the silhouette of a faceless virgin/bride surrounded by a trousseau comprised of possible gestures including hands, mouths and eyes. And suddenly, a desintegrated taxonomy of other body parts emerges from the empty spaces between these characters: heads without torsos, torsos without heads, anonymous bodies that hold heads, hands that hold bodies and bodies that complicate the human and animal anatomy.

In the heterogeneous compendium of dissident corporealities that constitute *Butterfly Wings*, color becomes a sensitive and unifying element. While the artist uses a wide gamut of pale, washed out tonalities, there is a predominant use of rose, the faintest hues of which allow the artist to produce an unstable, translucent coloration similar to skin, while its deepest moments yield a deep violet that evokes the color of coagulated blood or a contusion. With these resources and based on a careful handling of color, line and stain, Bedriñana alters the body's representation, managing to communicate an affective aspect rather

than anatomical or descriptive. The faces, for example, the ultimate expression of individuality, are depersonalized, with their traits summarily sketched. The artist actually does not seem interested in the precision of a portrait, but rather its capacity to evoke and mobilize a gradient of complex emotions. As a result, her disquieting characters resist any attempt at classification, vindicating subjectivity as a dense, permanently disputed terrain.

Bedriñana has never felt comfortable theoretizing over her work, but she equally avoids the confessional. Throughout the years, she has preferred to let her artistic process reflect her most immediate emotions, circumscribing the creative act within the intuitive gesture in the studio. However, *Butterfly Wings* is a special case within her trajectory. As she worked on the project, the artist began a psychoanalytic therapy process that led her to revisit violent episodes from her childhood. The process of recalling these hard moments, which deeply marked her youth and adulthood, bore intensifying dreams and nightmares as a consequence, whose images condensed aspects of her emotional life that are still hard to put into words today and which she consequently rushed to translate faithfully into her work. For this reason, when prompted to explain the content of the piece, Bedriñana prefers to avoid closed explanations, and modestly responds that the work captures the sensations left in her body by a constellation of ambivalent affects that she experienced in her family nucleus.

In *Mothers, fathers and others*, author Siri Hustvedt states that even an existentialist concept such as German philosopher Martin Heidegger's "thrownness" is insufficient in describing the deep defenselessness of a baby faced with the intimacy of the family who receives it. For the author, it is women, generally the biological mothers, who mitigate this experience of absolute fragility with their care. From a psychoanalytic perspective, on the other hand, family is understood as an instance of conflict and incompleteness where the Oedipal drama is set in motion. Hence, in the context of the nuclear family, the son or daughter would step into a fusional relationship with their mother that only the father can sever with his symbolic intervention. For the classic psychoanalytic narrative, this paternal intervention gives way to sexual differentiation, as well as a successful insertion into a social context. However, a feminist reading of this very narrative cannot look away from the fact that it is the negation of the mother's power that provides the basis for the social bond in the family, inscribed into a heteronormative and patriarchal cultural matrix. A different but complementary reading is that of Judith Butler², who has pointed out that the family is an organization that emerges around the fundamental forms of human dependence, including birth, rearing, illness and death. As the philosopher points out, however, the other side of dependence is usually violence. This way, the family is the

² See: Judith Butler, *Desbacer el género* (10th Edition). Barcelona, Spain: Paidós, (2006-2018).

space where the relationships of domination and oppression that prevail on the female world and, by extension, in everything close to it, are naturalized.

In the simultaneous historization and problematization of her own experience of vulnerability – as a child and woman – at the nucleus of her family, Bedriñana not only opens the possibility of resignification and personal reparation, but highlights the inexistence of a “natural” harmony in kinship relationships, depersonalizing affective states that are otherwise toxic and guilt-generating. Certainly, Bedriñana offers new possibilities of meaning to painting through her works, in a context where communication and social media barrage us with images that configure what British theorist Sara Ahmed has called a “cruel optimism³” as the feeling structure of our times. That is to say, a state of omnipotence or collective mania aimed at creating productive subjectivities that are over-adapted to the system, where “positive” affects are promoted as the only desired emotional state, while an important set of human emotions – such as sadness, shame, anger, and others – are invisibilized and even socially chastised. But there is more: in her book *Ugly Feelings*⁴, feminist scholar Sianne Ngai takes this argument further and states that the cultural canon reproduces the phobic logic towards “ugly, minor or politically ambiguous” affects. According to Ngai, the art world seems to have prioritized superior passions and emotions, as if “minor or ugly” emotions were incapable of producing “great” works. Following this interpretive line, we can state that Bedriñana’s exploration of a subjectivity mesmerized with the “pre-social” world of infancy –as well as the emotions of weakness and disempowerment associated to this condition – is not only cathartic when set against the straitjacket that the social ideal of family supposes, but also interrogates the binaries and dualisms – such as public/private, male/female or adult/child – on which the artistic canon has been erected.

Butterfly Wings allows its spectators to engage with a set of socially repressed emotions which, despite being fundamental to human experience, are touted as a source of shame. Bedriñana’s fragile act of subversion is then to experiment with the sensible repertoires of malaise, but without renouncing to the search of beauty, in order to create a means of transformation that deviates from “correct” politics and the colonial logic of submission, opening a field of signification and understanding that stands closer to nerve and flesh than to reason.

³ See: Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

⁴ See: Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.



Alas de mariposa [Butterfly Wings], 2002

Elementos recortados en acuarela sobre papel y técnicas mixtas, montaje variable [Paper cutout painted with watercolor and mix media, montage variable]. Vista de instalación [Installation view at] en Stellwerk, Centro Cultural Kulturbahnhof Kassel, Alemania.



SELECCIÓN DE OBRAS PRODUCIDAS ENTRE 2022 Y 1996

Selections of works produced
between 2002 and 1996



De mi barro [Of My Clay], 2022

Instalación que consta de elementos recortados en papel de algodón Arches 300 g, pintados con pigmentos y emulsiones y recortes sobre lienzo en bastidor, montaje variable [Installation made of paper cutout objects painted with pigments and emulsions, cutouts on canvas, montage variable].
Vista de la exposición [Exhibition view at] *El vestido al revés*, ICPNA San Miguel, Lima, Perú

Siéndose agua [Being Water], 2021
Recortes de papel de algodón Arches 300 g pegados
sobra tela, pintados con pigmentos y emulsiones,
montaje sobre malla metálica con imanes [300
gsm Arches cotton paper cutouts, glued on canvas,
painted with pigments and emulsions, montage with
magnets on metal mesh], 220 x 195 x 52 cm.
Vista de la exposición *Hablo un borde extraño*
[Exhibition view *I speak a strange Edge* at] Galería
del Paseo, Lima, Perú





Sin título [Untitled], 2020
Pigmento y emulsiones sobre tela
[Pigment and emulsion on canvas]
90 x 124 cm



Stille (Silencio [Silence]), 2020
Pigmentos y emulsiones sobre tela
[Pigments and emulsions on canvas]
80 x 90 cm



Ciempiés desnudo [Naked Centipede], 2021
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
50 x 40 cm



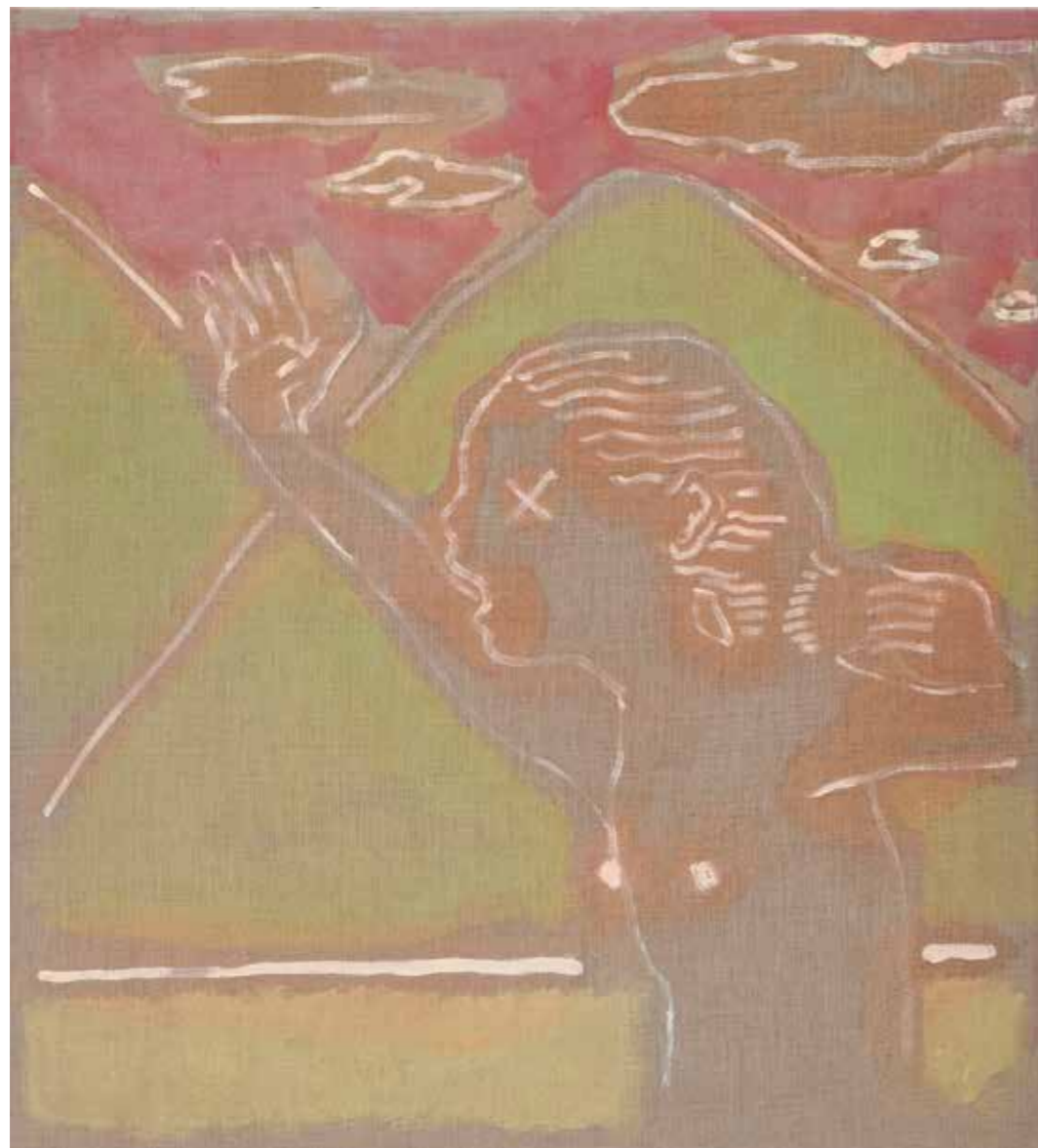
Pisaq, 2021
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
50 x 40 cm



Parque [Park], 2021
Óleo sobre tela [oil on canvas]
50 x 50 cm



Sin título [Untitled], 2021
Pigmentos y cola de conejo caliente sobre lino
[Pigments and hot rabbit-skin glue on linen]
50 x 40 cm



Sin título [Untitled], 2020
Pigmentos y emulsiones sobre lino
[Pigments and emulsions on linen]
100 x 90 cm



Adiós [Goodbye], 2020
Pigmento y emulsiones sobre tela
[Pigment and emulsions on canvas]
100 x 140 cm
Colección Jorge M. Pérez [Collection], Miami



Rosa y negro [Rose and Black], 2018
Tiza pastel sobre papel japonés
[Chalk pastel on washi paper]
40 x 40 cm
Colección Jorge M. Pérez [Collection], Miami



Make-up, 2018
Tiza pastel sobre papel japonés
[Chalk pastel on washi paper]
40 x 40 cm

Sin título [Untitled], 2021
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
50 x 40 cm



Nostos (nostalgia), 2018
Tiza pastel sobre papel japonés
[Chalk pastel on washi paper]
100 x 62 cm



El borde [The Edge], 2021
Técnica mixta, recortes de lino pegado sobre tela, pintado
con pigmentos y emulsiones [Mixed technique: linen cutouts
glued on canvas painted with pigments and emulsions]
170 x 140 cm



Huérfanas [Orphans], 2020
Pigmentos y emulsiones sobre tela
[Pigments and emulsions on canvas]
120 x 140 cm
Colección Jorge M. Pérez [Collection], Miami

Sin título [Untitled],
2016
Lápiz de color sobre
papel [Color pencils on
paper], 24 x 32 cm



Sin título [Untitled],
2016
Lápiz de color sobre
papel [Color pencils on
paper], 24 x 32 cm



Sin título [Untitled],
2016
Lápiz de color sobre
papel [Color pencils on
paper], 24 x 32 cm

Sin título [Untitled],
2016
Lápiz grafito sobre papel
[Graphite pencil on
paper], 29 x 34.5 cm

Sin título [Untitled],
2020
Plumones sobre papel
[Color markers on
paper], 22 x 31 cm

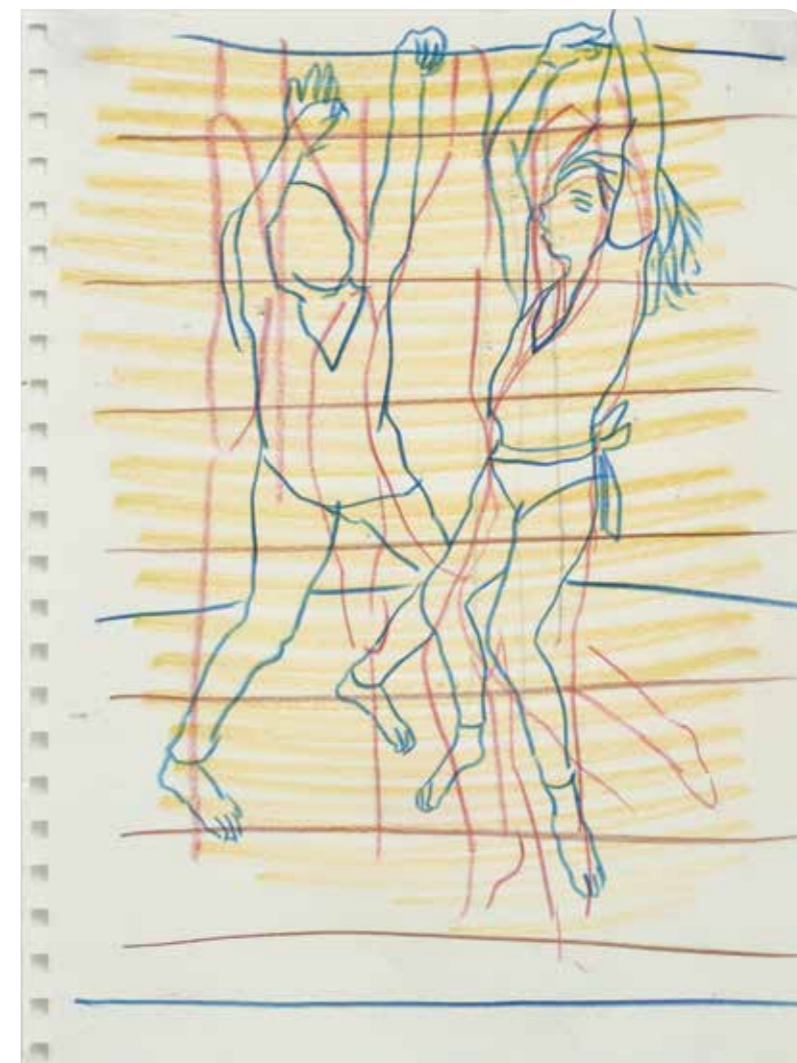


Sin título [Untitled],
2013
Lápiz de color sobre
papel [Color pencils
on paper],
24 x 32 cm

Sin título [Untitled],
2016
Lápiz grafito sobre papel
[Graphite pencil on
paper], 29 x 34.5 cm



Sin título [Untitled], 2016
Lápiz de color sobre papel
[Color pencils on paper]
24 x 32 cm



Sin título [Untitled], 2016
Lápiz de color sobre papel
[Color pencils on paper]
24 x 32 cm



Sin título [Untitled], 2016
Lápiz de color sobre papel
[Color pencils on paper]
29,5 x 34,5 cm



Sin título [untitled], 2020
Plumones sobre papel
[Color markers on paper]
22 x 31 cm



Susurros [Whispers], de la serie [from the series] *Peers*, 2016
Grafito sobre papel carta satinado de 120 g y capas de papel japonés,
pegado, lijado, rasgado y cortado [Graphite on 120 g satin letter paper and
layers of sanded, torn and cut washi paper], 26 x 31 cm
Colección particular [Private collection], Warnemünde, Alemania [Germany]



Holding, de la serie [from the series] *Peers*, 2016
Grafito sobre papel carta satinado de 120 g,
lijado, cortado y pegado [Graphite on
sanded, cut and glued 120 g satin letter
paper], 25 x 24 cm



La luna [The Moon], de la serie [from the
series] *Peers*, 2016
Grafito sobre papel carta satinado de 120 g
y retazos pegados de papel japonés, lijado,
rasgado y cortado [Graphite on 120 g satin
letter paper with glued-on scraps of sanded,
torn and cut washi paper], 24,5 x 26



La noche [Night], de la serie [from the series] *Peers*, 2016
Grafito sobre papel carta satinado de 120 g y capas de papel japonés, pegado, lijado, rasgado y cortado [Graphite on 120 g satin letter paper and layers of sanded, torn and cut washi paper], 21 x 25,5 cm



Las sandalias [The Sandals], de la serie [from the series] *Peers*, 2016
Grafito sobre papel carta satinado de 120 g y capas de papel japonés, pegado, lijado, rasgado y cortado [Graphite on 120 g satin letter paper and layers of sanded, torn and cut washi paper], 24,5 x 26



Rastros [Traces], de la serie [from the series] *Peers*, 2016
Grafito sobre papel carta satinado de 120 g [Graphite on 120 g satin letter paper] 21 x 27,5 cm



Nafragio [Shipwreck], 2015
Tiza pastel sobre papel Arches satinado 300 g
[Chalk pastels on 300 g Arches satin paper]
114 x 140 cm



Cuidados de madre [Motherly Care], 2015
Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g
[Chalk pastels on 300 g Fabriano paper]
152 x 166 cm



Rojo [Red], 2015
Tiza pastel sobre papel Canson 185 g
[Chalk pastels on 185 g Canson paper]
151 x 178 cm



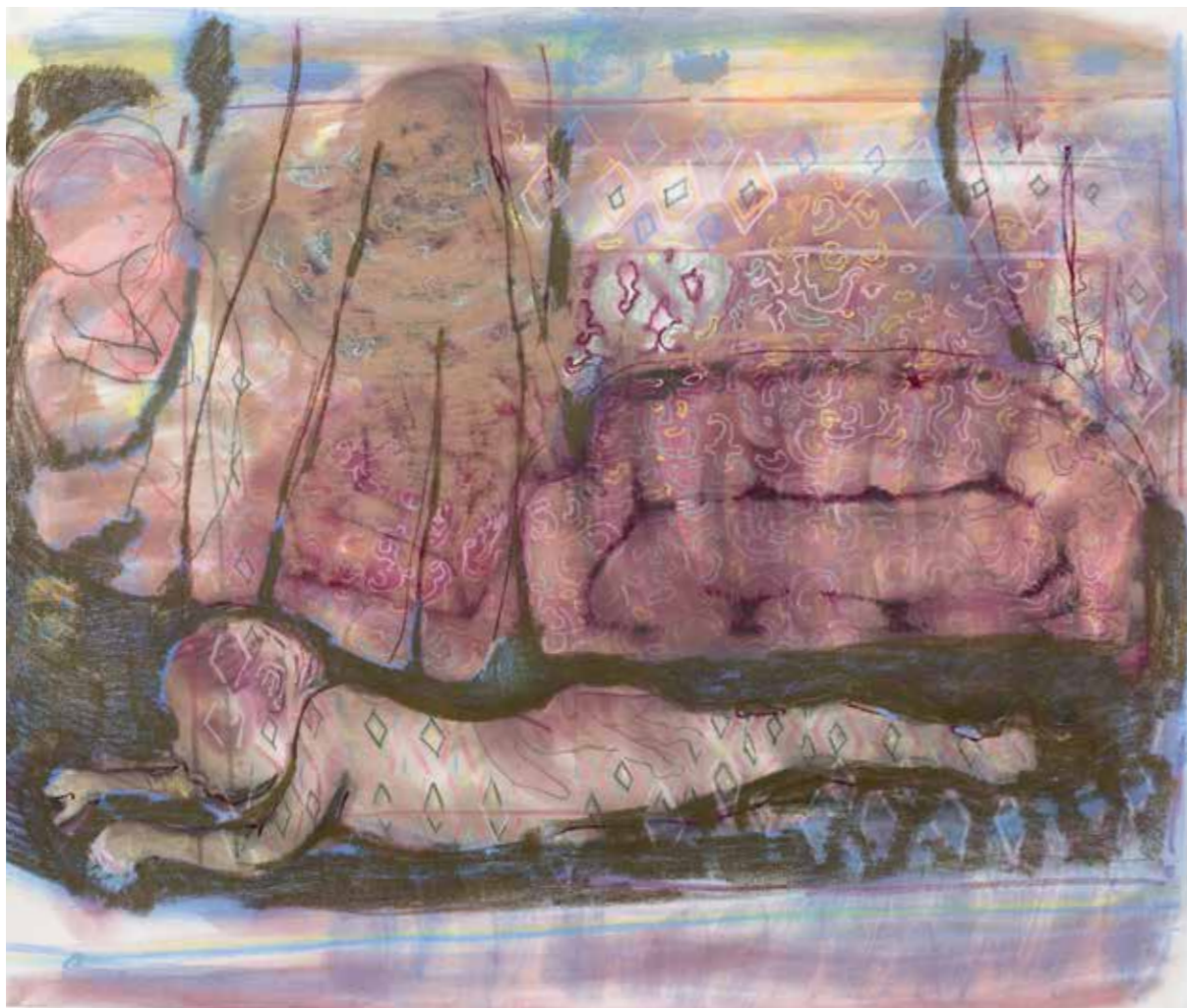
Sin título [Untitled], 2015
Tiza pastel sobre papel Canson 185 g
[Chalk pastels on 185 g Canson paper]
155 x 173 cm



Diablos [Demons], 2015
Tiza pastel sobre papel Canson 185 g
[Chalk pastels on 185 g Canson paper]
145 x 169 cm



Sala de estar [Living Room], 2015
Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g
[Chalk pastels on 300 g Fabriano paper]
131 x 152 cm



Habitación [Bedroom], 2015
Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g
[Chalk pastels on 300 g Fabriano paper],
152 x 126 cm



En el camino, la locura [On the Road, Madness], 2015
Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g
[Chalk pastels on 300 g Fabriano paper]
152 x 144 cm



¿Quién dice eso? [Who Says That?], 2014
Lápiz de color de cera sobre papel de acuarela 200 g
[Wax color pencils on 200 g watercolor paper]
30 x 40 cm



Todestänzerin (danzarina de la muerte [Dancer of Death]), 2015
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
190 x 160 cm



The Dreamers, 2013
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
200 x 170 cm



Rosa madder, 2013
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
180 x 140



Katzenkinder
(Crías de gato
[Kittens]), 2012
Porcelana [Porcelain]
7 x 7 x 8,5 cm,
11 x 4,5 x 7 cm,
y 7 x 4 x 10 cm

Sin título [Untitled], 2012
 Cerámica, pintada con engobes, pigmentos, bruñido y esmaltado transparente [Ceramic painted with engobes and pigments, burnishing and transparent enamel], 13 x 5 x 9 cm
 Colección Marie Christine und Balázs Jádi [Collection]



Hada verde [Green Fairy], 2012
 Porcelana, pintada con engobes, pigmentos, bruñido y esmalte transparente [Porcelain painted with engobes and pigments, burnishing and transparent enamel], 15 x 5 x 6 cm
 Colección Clo de la Puente [Collection], Lima



What is Inside?, 2012
 Izquierda: Cerámica, pintada con engobes, y pigmentos, bruñido [Ceramic painted with engobes and pigments, burnishing] 17 x 6,5 x 5 cm
 Derecha: Cerámica, pintada con engobes y pigmentos, bruñido [Ceramic painted with engobes and pigments, burnishing], 20 x 7 x 6 cm



Perros [Dogs], 2012; *Figura en cuatro patas* [Figure in All Fours], 2017
 Porcelana, piezas pintadas con engobes y pigmentos, bruñido [Porcelain, pieces painted with engobes and pigments, burnishing]



Sin título [Untitled], 2017
 Porcelana pintada con pigmentos, bruñida. Instaladas en crudo, sobre paño de algodón [Porcelain painted with pigment, burnished. Installed crude on cotton cloth]



El arco [The Arch], 2012
 Cerámica pintada con pigmentos y esmalte transparente [Ceramic painted with pigments and transparent enamel] 11 x 8 x 4 cm



Die Seherin [La que ve], 2016
Porcelana pintada con engobes, y pigmentos, bruñido
[Porcelain painted with engobes and pigments, burnishing]
15 x 9 x 8 cm



El brazo que crece [the Arm that grows], 2012
Cerámica pintada con pigmentos y esmalte transparente
[Ceramic painted with pigments and transparent enamel]
11 x 8 x 4 cm



Around the Father, 2010
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
200 x 170 cm



Around the Father, 2010
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
200 x 170 cm



Ojo de pez [Fish Eye], de la serie [from the series] *Soplos*, 2009
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
50 x 60 cm



Magos [Magicians], de la serie [from the series] *Soplos*, 2008
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
140 x 200 cm
Colección Marie Christine und Balázs Jádi [Collection]



Ánimas [Souls], de la serie [from the series] *Soplos*, 2008
Óleo sobre tela, díptico [Oil on canvas, diptych],
200 x 120 cm



Ombigo [Navel], de la serie [from the series] *Soplos*, 2008
Óleo sobre tela [Oil on canvas],
140 x 210 cm



Secreto [Secret], de la serie [from the series] *Soplos*, 2008
Óleo sobre tela [Oil on canvas], 120 x 100 cm



Niñas [Girls], de la serie [from the series] *Soplos*, 2008
Óleo sobre tela [Oil on canvas], 140 x 200 cm,
Colección Marie Christine und Balázs Jádi [Collection]



Madre [Mother], 2007
Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
50 x 35 cm

Sin título [Untitled], 2007
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
70 x 50 cm



Él [Him], 2007
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
50 x 35 cm



Sombra de árbol en la espalda
[Tree Shadow on the Back], 2007
Lápiz sobre papel [Pencil on paper], 60 x 35 cm



Antes [Before], 2007
Lápiz sobre papel
[Pencil on paper]
50 x 35 cm



The One who Pulls
[Aquella que te jala], 2007
Lápiz sobre papel [Pencil on paper]
50 x 35 cm
Colección Marie Christine und
Balázs Jádi [Collection]



SER/RES, 2007
Instalación de sitio específico, óleo sobre papel y pigmento sobre pared [Site-specific installation;
oil on paper and pigment on wall], medidas variables [dimensions variable]
Vista de exhibición en [Exhibition view at] Galerie Ulf Wetzka, Berlin



Belleza de bestia [Beauty of the Beast], 2006
Instalación
Recortes en óleo y pigmentos sobre papel Arches 300 g [Oil and pigments on 300 g Arches paper cutouts], quince elementos [fifteen objects], medidas variables [dimensions variable].
Arriba [Top]: Vista de exhibición en [Exhibition view at] MAGMA Goldrausch 2006, Kunstraum Bethanien
Abajo [Bottom]: Vista de exhibición en taller de [Exhibition view at atelier at] Flutgraben e.V



The Cats are Out of the Box, 2006
Instalación técnica mixta, elementos en óleo sobre papel Arches 300 g [Mixed technique installation, objects in oil on 300 g Arches paper], montaje y medidas variables [installation and dimensions variable]
Colección Gilbert Kraft [Collection]



Funeral de verano [Summer Funeral], 2005
Acuarela sobre papel Arches satinado 300 g, calado,
superpuesto, recortado [Watercolor on carved,
superimposed, cutout Arches 300 g satin paper]
400 x 200



Tus ojos por mi cabello [Your Eyes in Exchange of My Hair], 2005
Acuarela sobre papel Arches 185 g [Watercolor on 185 g Arches paper]
Figura izquierda [Left figure]: 156 x 70 cm
Figura derecha [Right figure]: 160 x 50 cm

Alas de mariposa
[Butterfly Wings],
2002

Instalación que consta de 106 elementos recortados, 4 pliegos pintados en gouache de 2 x 3 m y un video DV de 9 minutos hecho en base a dibujos en papel transparente que fueron fotografiados digitalmente y superpuestos en programa de video [An installation comprised of 106 cutout objects, four 2 x 3 meter sheets painted with gouache and a 9 minute long DV video made up of transparent paper drawings digitally photographed and superimposed in a video editing program], medidas variables [dimensions variable]. Vista de exhibición en [Exhibition view at] ICPNA, Lima







Alas de mariposa
[Butterfly Wings],
2002
Video DV, 9 min,
medidas variables
[dimensions variable]





De sus hijos / de su madre [Of her children / of their mother], 1998
Técnica mixta, foto, dibujo, tinta de grabado sobre papel, calado y recortado [Mixed technique: photo, drawing, printmaking int on paper, carved and cut out], 21 x 19 cm



Hoyo negro [Black Hole], 1996
Témpera sobre papel hecho a mano
[Tempera on handmade paper],
39,5 x 49,5 cm



Mujer [Woman], 1996
Oleo en barra sobre cartón duplex
[Oil sticks on dúplex cardboard],
70,5 x 44,5 cm

LISTA DE OBRAS EXHIBIDAS
LIST OF EXHIBITED WORKS

De mi barro [Of my Clay], 2022.

Instalación que consta de elementos recortados en papel, pintados con pigmentos y emulsiones, recortes sobre lienzo [Installation made of paper cutout objects painted with pigments and emulsions and canvas cutouts], dimensiones variables [dimensions variable]

Sin título [Untitled], 2020

Plumones sobre papel [Color markers on paper], 22 x 31 cm.

Sin título [Untitled], 2020

Plumones sobre papel [Color markers on paper], 22 x 31 cm.

Sin título [Untitled], 2020

Plumones sobre papel [Color markers on paper], 22 x 31 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz grafito sobre papel [Graphite pencil on paper], 29 x 34.5 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz grafito sobre papel [Graphite pencil on paper], 29 x 34.5 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz grafito sobre papel [Graphite pencil on paper], 29 x 34.5 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Pastel y carboncillo sobre papel [Pastels and charcoal pencil on paper], 29 x 34.5 cm

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 29 x 34.5 cm

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 29 x 34.5 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 29 x 34.5 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 29 x 34.5 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2016

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Naufragio [Shipwreck], 2015

Tiza pastel sobre papel Arches satinado 300 g [Chalk pastels on 300 g Arches satin paper], 114 x 140 cm.

Cuidados de madre [Motherly Care], 2015

Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g [Chalk pastels on 300 g. Fabriano paper], 152 x 166 cm.

Rojo [Red], 2015

Tiza pastel sobre papel Canson 185 g [Chalk pastels on 185 g. Canson paper], 151 x 178 cm.

Sin título [Untitled], 2015

Tiza pastel sobre papel Canson 185 g [Chalk pastels on 185 g. Canson paper], 155 x 173 cm.

Diablos [Demons], 2015

Tiza pastel sobre papel Canson 185 g [Chalk pastels on 185 g. Canson paper], 145 x 169 cm.

Sala de estar [Living Room], 2015

Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g [Chalk pastels on 300 g. Fabriano paper], 131 x 152 cm.

Habitación [Bedroom], 2015

Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g [Chalk pastels on 300 g. Fabriano paper], 152 x 126 cm.

En el camino, la locura [On the Road, Madness], 2015

Tiza pastel sobre papel Fabriano 300 g [Chalk pastels on 300 g. Fabriano paper], 152 x 144 cm.

Sin título [Untitled], 2013

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Sin título [Untitled], 2013

Lápiz de color sobre papel [Color pencils on paper], 24 x 32 cm.

Ombbligo [Navel], de la serie *Soplos*, 2008

Óleo sobre tela [Oil on canvas], 140 x 210 cm

Madre [Mother], 2007

Lápiz sobre papel [Pencil on paper], 50x 35 cm

Sin título [Untitled], 2007

Lápiz sobre papel [Pencil on paper], 70 x 50 cm

Sombra de árbol en la espalda [Tree Shadow on the Back], 2007

Lápiz sobre papel [Pencil on paper], 60 x 35 cm.

Él [Him], 2007

Lápiz sobre papel [Pencil on paper], 50x 35 cm

Alas de mariposa [Butterfly Wings], 2002

Instalación que consta de 106 elementos recortados, 4 pliegos pintados en guache de 2 x 3 m y un video DV de 9 minutos hecho en base a dibujos en papel transparente que fueron fotografiados digitalmente y superpuestos en programa de video [An installation comprised of 106 cutout objects, four 2 x 3 meter sheets painted with gouache and a 9 minute long DV video made up of transparent paper drawings digitally photographed and superimposed in a video editing program], medidas variables [variable size]



TANIA BEDRIÑANA

Artista visual que reside en Berlín, donde ha desarrollado la mayor parte de su producción artística. Emplea distintos medios como el dibujo, la pintura e instalación. Se graduó en la especialidad de Pintura en la Facultad de Arte de la Universidad Católica. Posteriormente hizo estudios de artes visuales en la Kunsthochschule Kassel (facultad de Arte de la Universidad de Kassel), los cuales culminó con excelencia, y luego realizó la Maestría de Arte en Contexto de la Universidad de Arte de Berlín (UdK Berlin). Ha realizado exposiciones en instituciones como el Museo Käthe Kollwitz Berlin, Museo de Arte de San Marcos, Kunstraum Bethanien, Berlín, Edvard Munch Haus e.V, Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), entre otros.

Su trabajo se encuentra en colecciones públicas y privadas, como el Museo de Arte de San Marcos, en Lima, Peru y la Colección Jorge M. Perez, Miami, Estados Unidos. Ha recibido becas y reconocimientos tales como KAAD, Goldrausch Künstlerinnenprojekt (Beca para artistas mujeres de Berlín) y Fondos del Stiftung Kunstfonds / Neustartkultur Berlin. Desde 2010 recibe el fomento del Atelierprogram (Programa de talleres de bbk Berlin) en Kunstquartier Bethanien, subvencionado por el Senado de Cultura de Berlín. Desde 2017 es miembro de la Asociación de artistas mujeres “Verein der berliner Künstlerinnen 1867”, la cual reúne a artistas históricas y contemporáneas de Berlín.

TANIA BEDRIÑANA is a visual artist based in Berlin, where she has developed the majority of her artistic production. Her works employs different media such as drawing, painting and installation. She graduated with a Painting major from the Pontifical Catholic University Faculty of Arts. Later on, she studied visual arts at Kunsthochschule Kassel, Faculty of Arts of the University of Kassel, from where she graduated with honors to later join Art the Master's program Art in Context at UdK Berlin. She has held exhibitions at institutions such as the Käthe Kollwitz Museum in Berlin, Kunstraum Bethanien Berlin, Edvard Munch Haus e.V., the San Marcos Museum of Art, the Peruvian North American Cultural Institute (ICPNA), Gallery del Paseo Lima and more.

Her work is featured in public and private collections, such as the Museum de Arte de San Marcos in Lima, Peru, and the Jorge M. Perez Collection, Miami, USA. She has received scholarships fellowships and accolades such as Goldrausch Künstlerinnenprojekt (a scholarship for women artists in Berlin) and grants from Stiftung Kunstfonds / Neustart Kultur. Since 2010, she has been a sponsored by Atelierprogram (an artist studio program from bbK Berlin) at Kunstquartier Bethanien, funded by the Berlin Senate of Culture. Since 2017, she has been a member of the women artist association Verein der berliner Künstlerinnen 1867, which gathers historical and contemporary figures from Berlin.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos de la artista a las siguientes personas e instituciones por el significativo respaldo a su trabajo artístico, su acompañamiento profesional o su gentil apoyo: Marianelli Neumann y Silvia Arrozés (Galería del Paseo, Lima), Florencia Portocarrero, Alberto Rebaza (Residencia de Al Lado), Fundación Kunstfonds / Neu Start Kultur (Alemania), Dr. Marie Christine Jädi, Ute Gräfin von Hardenberg (Verein der berliner Künstlerinnen 1867 e.V), Medienwerkstatt y Atelierbüro (bbk berlin), Sylke Stübner, Nancy Junchaya (Acanthus SAC), Roxana Vásquez, Giovanna Linares, Ronald Pastor (TFPro), Fernando Dolorier, Sonia Díaz, Jerson Ramírez, Gala Berger y Matilde Gurreonero.

A todo el equipo y grandes gestores del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA).

ACKNOWLEDGMENTS

The artist wishes to thank the following people and institutions for their significant backing of her artistic work, their professional fellowship or gentle support: Marianelli Neumann and Silvia Arrozés (Galería del Paseo, Lima), Florencia Portocarrero, Alberto Rebaza (De Al Lado Artist Residency), the Kunstfonds Foundation / Neustartkultur (Germany), Dr. Marie Christine Jädi, Ute Gräfin von Hardenberg (Verein der berliner Künstlerinnen 1867 e.V), Medienwerkstatt and Atelierbüro (bbk Berlin), Sylke Stübner, Nancy Junchaya (Acanthus SAC), Roxana Vásquez, Giovanna Linares, Ronald Pastor (TFPro), Fernando Dolorier, Sonia Díaz, Jerson Ramírez, Gala Berger and y Matilde Gurreonero.

Finally, the entire team of great promoters at the Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA).



STIFTUNGKUNSTFONDS

