

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE POSGRADO



**Monumental Callao: Institucionalidad artística contemporánea y cultura  
política neoliberal desde una lectura crítica de la ideología**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN  
ESTUDIOS CULTURALES**

**AUTORA**

Paula Eslava Jaime

**ASESOR**

Stephan Oscar Gruber Narvaez

Junio, 2019

## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	4
<b>INTRODUCCION</b>	5
<b>CAPÍTULO 1: UNA LECTURA NORMATIVA DE MONUMENTAL CALLAO</b>	
1. Introducción	12
2. Autodefinition de Monumental Callao	13
3. Aproximaciones sobre la incidencia social: descripción y referentes	15
3.1 Arte como espacio de participación y convivencia social	15
3.2 La diversidad cultural como vehículo de democratización	17
3.3 La institución cultural como vía para el desarrollo económico	19
3.4 El arte como espacio para una particular forma de acción política	21
4. Discusión en torno a Monumental Callao: críticas desde la oposición	23
5. Conclusión	29
<b>CAPÍTULO 2: INSTITUCIONALIDAD ARTÍSTICA</b>	32
1. Introducción	32
2. Marco contextual de la institucionalidad artística limeña	33
2.1 Arte políticamente comprometido y a-institucionalidad	33
2.2 Globalización y consolidación del mercado de arte	35
2.3 Activación de la labor del Estado en la política cultural	37
3. Autopercepción de los agentes culturales	38
3.1 Relación con el Estado	40
3.2 Relación con el mercado y sus agentes	40
3.3 Relación con el trabajo	41
4. Configuración de la realidad institucional en Monumental Callao	43
4.1 El rechazo al Estado en pos de la empresa privada	44
4.2 El modelo de politicidad artística	46
4.3 El modelo de trabajo artístico	49
5. Conclusión	51
<b>CAPÍTULO 3: CULTURA POLÍTICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL</b>	53
1. Introducción	53
2. Devenir socio-político de los últimos 20 años en el Callao	54
3. Discursos acerca de desarrollo desde los vecinos participantes y Fugaz	58
3.1 Roba pero hace obra: el escándalo Odebrecht	59
3.2 Estado vs. empresa privada	60
3.3 Afecto como motor del vínculo social	61
3.4 Centralidad del trabajo	62
3.5 Arte como espacio para el desarrollo y la convivencia	63
4. Reflexiones en torno al modelo de intervención de Fugaz	64

4.1 Afectivización de la política	65
4.2 Trabajo a través de su dimensión moral	68
4.3 La individualización de los delitos de corrupción	70
5. Conclusión	72
<b>CONCLUSIONES</b>	73
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	79
<b>ANEXO 1</b>	89



## RESUMEN

Esta tesis parte de un interés por estudiar el caso de Monumental Callao, una institución artística privada que pretende, a través del arte, transformar el barrio conflictivo en el que se sitúa. Partiendo de una reconstrucción de los distintos discursos artísticos y el modelo de participación que guía al proyecto, la tesis tiene como objetivo revelar cierta dimensión constitutiva pero sistémicamente negada de la iniciativa que le permite operar y posicionarse eficazmente como institución artística, poniendo en evidencia en el proceso el carácter contingente de algunas de sus máximas.

Esto se hará a través de una crítica de la ideología que penetra en los discursos y prácticas en relación tanto a su propuesta de institucionalidad artística como de desarrollo y política urbana. La tesis está estructurada en tres capítulos. El primer capítulo se ocupa de la dimensión normativa del proyecto para hacer visibles cuáles son las fuentes de legitimidad sobre las que descansa. El segundo se centra en los agentes artísticos que participan y estudia cuál es el modelo de organización y trabajo artístico que se generan. El tercero se enfoca en las relaciones entre los vecinos y Fugaz y busca esclarecer la operatividad del modelo de intervención político-social propuesto. En ellos se mostrará cómo los ideales y las prácticas enfocadas en promover el arte y la transformación social resultarán ideológicos en la medida en que no se reconocen como parte de la estructura más amplia que los acoge. Para ello se verá principalmente cómo el concepto de alternatividad a lo establecido resulta central, materializado en la reticencia del arte a su institucionalización (en manos del Estado, del mercado), la autonomía de la obra de arte respecto a su efectividad social, la ética del emprendedurismo o en la estética popular como vía de escape de la formalidad.

Finalmente, se busca re-organizar la forma en la que se lee Monumental Callao reivindicándolo como parte de una cierta configuración institucional y política neoliberal que en los años recientes se ha desplegado de tal manera que ella misma genera la necesidad de que surjan proyectos como el suyo. Constituye así una versión más patente de un cierto funcionamiento institucional que a través de una precaria concepción de su rol en las relaciones sociales en las que está inserta y amparado en las ideas de alternatividad, reproduce ideológicamente el status quo y dificulta el poder imaginar formas de organización alternativas y más efectivas.

## INTRODUCCIÓN

Se dice que es un buen momento para la cultura peruana. Los museos empiezan a dar mayor cabida al arte contemporáneo, el diseño y la gastronomía se expanden internacionalmente, los Ministerios refuerzan sus políticas culturales, las ferias de arte cierran cada año con mejores resultados que el anterior<sup>1</sup>. Pareciera que la deficiente institucionalidad que durante años ha predominado comienza a fortalecerse. Además, siendo herederas de un tipo de práctica reivindicativa y políticamente implicada que nació precisamente de dicha precariedad del pasado, las artes hoy incorporan la conciencia explícita de contribuir de manera social a su contexto. Desde el Estado, que durante los últimos años ha venido desarrollando una serie de políticas y propuestas con la mira puesta en utilizar la cultura como vía para la integración y el desarrollo hasta las distintas iniciativas cooperativistas o privadas pensando formas de democratizar el arte, el sector artístico está hoy en día enfocado en trabajar en contacto con los contextos a los que pertenece. Esta tesis, siguiendo el ya conocido mantra de Zizek (¡No actúes, solo piensa!)<sup>2</sup>, pretende poner en pausa el entusiasmo por este crecimiento del arte con conciencia social para cuestionar las bases sobre las que se está asentando el renovado modelo de institucionalidad artística local. Para ello se analizará una de las iniciativas fruto de este despertar cultural que más controversia ha generado en los últimos años: Monumental Callao<sup>3</sup>.

El proyecto ocupa un espacio de cuatro manzanas y dos calles principales en las cuales se instalan galerías de arte, *ateliers*, salas de eventos, tiendas, restaurantes e instalaciones para acoger a artistas durante sus etapas productivas y atraer el turismo a la zona. Se trata de una iniciativa privada que pretende, a través del arte, rehabilitar la zona y arraigar un sentimiento de comunidad y convivencia entre sus habitantes. Durante los 3 años que lleva activo ha ido progresivamente expandiéndose y consiguiendo una mayor

---

<sup>1</sup> ArtLima 2018 cerró con sus mejores cifras hasta la fecha (<http://feriadeartedelima.com/2018/07/08/art-lima-2018-cerro-en-positivo-y-con-optimismo/>), la participación peruana en ARCO Madrid se ha llegado a calificar de ‘hito cultural’ para el país (<https://elcomercio.pe/arcomadrid/fotos/arcomadrid-2019-balance-feria-dejo-impreso-noticia-613083>), el turismo cultural crece gracias a la expansión de la Marca Perú y la gastronomía peruana obtiene mayor prestigio internacional que nunca (<https://gestion.pe/economia/gastronomia-peru-crece-7-8-ano-estima-ey-71061>).

<sup>2</sup> Al sugerir esto lo que Zizek reclama es la necesidad de subvertir el mandato clásico de ‘pasar a la acción’ para volver a pensar e interpretar el mundo correctamente de nuevo.

<sup>3</sup> En adelante Monumental Callao será referido a partir de sus siglas: MC.



repercusión, sobre todo en lo que respecta a su reconocimiento internacional y el dinamismo de su agenda cultural. Encuadrándose como parte de la tendencia cada vez más habitual que combina la dimensión urbana y la artística<sup>4</sup>, MC funciona productivamente para pensar los puntos de encuentro y desencuentro entre institución artística y espacio social.

Si bien por lo reciente de su surgimiento no se han generado aun suficientes investigaciones académicas al respecto, las respuestas tanto desde la comunidad artística como desde el urbanismo han sido numerosas. Desde el momento en el que *The Guardian* lo señaló como un ejemplo de gentrificación, es decir, la expulsión progresiva de los habitantes locales por otros con mayor poder adquisitivo, el proyecto ha sido objeto de críticas desde diferentes enfoques. Del lado de la sociología y el urbanismo destaca la tesis de licenciatura de Brenda a futuro Mendoza donde estudia cómo se inserta un actor privado como MC en un espacio de las características de Callao o la mesa de discusión llevada a cabo en la PUCP en 2017 donde se discutió desde el urbanismo, el arte y la sociología las implicancias a futuro del proyecto. Otra de las críticas esgrimidas en textos publicados en diversas revistas aluden más bien a las carencias sobre el nivel de inclusión vecinal que consigue el proyecto: se denunciará la falta de adecuación temática a la identidad del lugar o la escasa inclusión de los vecinos en la toma de decisiones dentro de Fugaz, la empresa principal que opera en MC. Otros tantos harán referencia al escándalo de corrupción que vinculó al propietario del proyecto, Gil Shavit, con la empresa Odebrecht y el alcalde del Callao Félix Moreno, acusando al proyecto de no estar genuinamente bien intencionado y utilizar el arte y los artistas para sus prácticas ilícitas.

Esta tesis pretende aportar a este debate a través de una metodología basada en una crítica a la ideología en su versión más contemporánea, la cual considero una buena herramienta para superar los problemas que plantean fenómenos sociales como este sin caer en una

---

<sup>4</sup> En base a esta descripción resulta imposible no vincularlo con el complejo de Wynwood Miami, con el cual MC mantiene relación a través de sus convenios de residencias artísticas. Situado en lo que en origen se conocía como 'Little San Juan', un asentamiento de la comunidad puertorriqueña de Miami, Wynwood está liderado por *Maná Contemporary*, empresa cultural iniciada en el 2011 por Moïshe Mana, empresario, corredor inmobiliario y coleccionista de arte. Tal y como se explica en su página web la iniciativa consiste en un compuesto de más de '70 galerías de arte, comercio minorista, tiendas de antigüedades, bares eclécticos y uno de las más grandes instalaciones de arte urbano al aire libre del mundo' y se define como 'una de las más grandes e innovadoras del país, ofreciendo a través de su diseño arquitectónico integrado excepcionales servicios, espacios y programación para la comunidad creativa'.

lectura moral que imponga criterios externos. La crítica que pretendo ejercer aquí, tal y como es desarrollada por autores como Rahel Jaeggi, buscará partir de ‘normas que son de alguna manera constitutivas de prácticas sociales particulares y su configuración institucional’ (2009:75). Es decir, una lectura inmanente que contemple normas que ya están reconocidas dentro de las prácticas.

Esto implicará distanciarse de una lectura de ideología tal y cómo se ha formulado tradicionalmente y que considero que comparten muchos de los aportes críticos mencionados previamente. Si bien esgrimidas desde distintas posiciones y con demandas más que razonables, la mayoría de estos aportes críticos al debate asumirán que sus participantes entienden el lugar que ocupan en la estructura social de manera equivocada, velada a través de un conjunto de significados erróneos que conviene desenmascarar para comprender el *verdadero* funcionamiento del orden social. Por ejemplo esto se hace patente en los reclamos que asumen que los vecinos del barrio son engañados respecto a las intenciones nocivas de Fugaz o cuando la comunidad artística sostiene que MC estaría usando recursos artísticos para enmascarar un proyecto gentrificador.

Lo que propongo aquí, si bien incorpora algo de la dimensión de ‘falsedad’ de lo anterior, implica por el contrario un enfoque ligeramente distinto. Como decía, se adoptará una aproximación crítica que permita analizar y atravesar los discursos que rodean al proyecto (incluyendo los críticos) como parte constitutiva de este. Bajo dicha comprensión, no se buscará desenmascarar *la realidad* debajo del ‘falso discurso’ si no que se intentará comprender cómo es que este discurso y su encarnación en determinadas prácticas funcionan eficazmente para mantener un determinado estado de cosas. Es decir, una ‘falsa conciencia necesaria’, en palabras de Jaeggi, que implica el reconocimiento de que una ‘práctica está sostenida a través de esta ideología y constituida por ella’ (Jaeggi 2009:68-69).

A lo largo de las próximas páginas se buscará realizar una crítica que exponga a través del análisis de los discursos y prácticas internas las contradicciones<sup>5</sup> que asolan el desarrollo tanto en su propuesta de institucionalidad artística como de desarrollo barrial.

---

<sup>5</sup> Contradicción definida como aquello que muestra ‘que una situación no es lo que se dice que es: que ciertas normas son diferentes en función de lo que uno pensaría a primera vista, o que su génesis o su efecto es diferente de lo que uno podría haber esperado’ (Jaeggi 2009:70).

El ‘ocultamiento’ no implicará así una escisión entre materialidad y discurso sino que afectará a la propia operatividad de la práctica social, aludiendo a una ‘realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia, es decir, la efectividad social’ (Zizek 2003[1989]:47).

En definitiva, lejos de plantearse MC como un caso aislado cuyos errores y aciertos se lean como deudores de una determinada gestión de sus impulsores principales, lo que propongo aquí pasará por entenderlo estructuralmente, como un caso más del sistema institucional que actualmente predomina en Lima. En concreto, Monumental Callao (en adelante MC) se propondrá como un *síntoma* del contexto general, con la capacidad de poner en evidencia las limitaciones de la forma en la que está configurada la institucionalidad artística actualmente en el Perú. Bajo esta mirada, los puntos ciegos de MC, sus construcciones ideológicas, sus exclusiones, serán solo una particular manifestación, llevada a sus últimas consecuencias quizás, del plano más amplio que ocupa la creciente y celebrada institucionalidad artística. Lo que esta tesis propone por tanto, no es entender MC como desvío en una institucionalidad progresista y cada vez más fortalecida, sino como una versión exacerbada de las contradicciones que ya se encuentran en la institucionalidad artística local y su relación con la política. Siguiendo a Zizek, la aproximación al síntoma no pasaría por verlo como una simple anomalía a corregir para restaurar el orden, sino como una manifestación visible de aquello constitutivo de determinada estructura que genera problemas. Omitir esto nos dejaría con una visión parcial y represiva del problema, abocándonos a cometer los mismos errores repetidamente y permitiendo en última instancia que el estado de cosas permanezca siendo el mismo.

En este caso, el problema no puede ser pensado sin tomar en cuenta el actual funcionamiento de las instituciones culturales y los modelos de ciudadanía bajo el neoliberalismo. Se entenderá neoliberalismo como la serie de procesos socio-políticos que se iniciarían con la caída del bloque soviético entre 1989-1991, y llevarían a la progresiva desaparición de un proyecto sólido y articulado de izquierda para instaurar lo que se entenderá no únicamente como una doctrina económica sino como ‘un sistema operacional globalmente integrado de dominación socioeconómica por una alianza entre Estado y empresas dirigiendo la reorganización de los mercados, Estados, poblaciones y el bien público hacia la intensificación de concentración acumulativa de capital’ (Malik



2016:128). El bienestar poblacional será perseguido a través de ‘la maximización de las libertades empresariales dentro de un marco institucional caracterizado por derechos a la propiedad privada, libertad individual, libre mercado y libre comercio’ (Harvey 2006:145). En este sentido, la transformación neoliberal del Perú será el trasfondo que se buscará relacionar con el análisis de la institucionalidad que MC produce entre los artistas y los vecinos del Callao.

Dicho esto, las preguntas que guían esta tesis son entonces las siguientes: ¿Cómo operan las dinámicas institucionales del arte contemporáneo y las dinámicas de producción de cultura política para hacer posible el afianzamiento de lógicas neoliberales?, ¿qué connotaciones prácticas adquieren los discursos artísticos del arte peruano en contraste con los procesos históricos del arte contemporáneo local?, ¿qué tipo de circuitos artísticos y modelos de participación política contribuyen a generar este tipo de prácticas culturales? Para responder a esto analizaré dos esferas o dimensiones que considero definen el proyecto: la dimensión/esfera artística compuesta por las galerías, artistas, ferias y demás; y la dimensión/esfera urbana que implica los proyectos para el desarrollo del barrio y la población local. La primera estará principalmente atravesada por el discurso de la autonomía artística, mientras que en la segunda primará el discurso del emprendedurismo, ambos basados en ideales de alternatividad y autonomía individual frente a las instituciones ya establecidas. Para la extracción de datos se ha utilizado una metodología basada principalmente en entrevistas semi-estructuradas a artistas, gestores, curadores, empleados, vecinos o en general personas involucradas de alguna manera con el proyecto. En ellas se plantearon preguntas abiertas acerca del funcionamiento interno de MC así como de las definiciones que los entrevistados tienen sobre el arte y la situación de la cultura en la ciudad o de la creación de una convivencia más democrática. Otra de las fuentes serán las entrevistas, artículos o textos curatoriales publicados sobre el proyecto en diversos medios escritos. Todo ello proveerán información provechosa que permita entender el proyecto desde la propia comprensión de los implicados en él.

La tesis está estructurada en tres capítulos. El primero tiene un carácter reconstructivo y busca, a través de las distintas definiciones de arte contemporáneo, desarrollo y participación política, hacer visible cuáles son las fuentes de legitimidad sobre las que descansa el proyecto de MC. El capítulo cumple el rol de otorgar un contexto a MC y conocimiento del registro artístico en que su valor es disputado. El segundo capítulo se centra en los agentes artísticos que participan del proyecto (artistas, curadores, críticos,

gestores) y busca estudiar cuál será la organización institucional que se genera en MC en respuesta a las definiciones de trabajo artístico y la realidad de institucionalidad precaria que ha imperado en Lima durante los últimos 20 años. El tercero se enfoca en las relaciones entre los vecinos y Fugaz y busca esclarecer la operatividad del modelo de ciudadanía y progreso propuesto en relación a las políticas socio espaciales implementadas en Callao durante los últimos años. A través de la descripción de la forma en la que operan los distintos ámbitos de MC, así como sus ideales y posicionamientos frente al entorno, los tres capítulos muestran progresivamente las contradicciones internas que finalmente hacen al proyecto susceptible de crítica. MC emergerá como un modelo de institución donde sus ideales de emancipación y progresismo en realidad terminan por fomentar el modelo de institucionalidad hegemónico: uno atomizado, privatista y anti-regulación estatal.

La hipótesis de esta tesis, aquello que se pretenderá demostrar, no pasará entonces por definir MC como una iniciativa que presenta algunos defectos en su proceder, atribuyéndole malas intenciones hacia su entorno deliberadamente encubiertas a través del arte, sino por entenderla como parte de una cierta configuración institucional que en los años recientes se ha desplegado de tal manera que ella misma genera la necesidad de que surjan proyectos como este. La ironía ideológica de MC que esta tesis quiere mostrar se puede plantear así: mientras los gestores, artistas y vecinos valoran el proyecto como una alternativa a todo lo que funciona mal (la institucionalidad artística local y la gestión urbana del Callao), su existencia se sostiene a fin de cuentas en la deliberada cancelación de otro tipo de alternativas sociales y políticas a esos problemas (formas de organización comunitaria, protección y regulación estatal, etc.), dejando a la intervención privada como única solución. Es por esto que MC funciona como una versión más patente de una cierta configuración institucional que reproduce ideológicamente el status quo y dificulta el poder imaginar formas de organización alternativas.

El objetivo a partir de aquí será entonces proporcionar una mirada transversal de la estructura que envuelve MC para acceder a sus contradicciones internas y la operatividad ideológica del proyecto. Atravesar estas cuestiones nos permitirá tener una mejor comprensión de las determinaciones tanto simbólicas como materiales que lo configuran. Porque como menciona Fisher 'no es nunca una mera cuestión de identificar un estado de cosas existente; el hecho de volver visibles las estructuras que producen la subordinación

inmediatamente desnaturaliza esas estructuras y cambia los modos en los que esa subyugación es experimentada' (Fisher 2016 [2009]:110).



## **CAPITULO 1: UNA LECTURA NORMATIVA DE MONUMENTAL CALLAO**

### **1. Introducción**

La definición acerca de qué es y qué supone para su entorno MC ha estado desde un primer momento puesta en cuestión y sujeta a debate por los distintos agentes culturales de Lima y Callao. ¿Es MC parte de un proceso de gentrificación o por el contrario contribuye al desarrollo local?, ¿consiguen las artes traer desarrollo social al Callao o son una pantalla para la corrupción?. Este primer capítulo tiene como objetivo, a través de las distintas definiciones de arte contemporáneo que se han manejado tanto desde el proyecto mismo como desde las críticas de aquellos opuestos al proyecto, hacer visible cuáles son las fuentes de legitimidad sobre las que descansa o aspira el proyecto de MC. Para dar cuenta de ello se empezará mostrando la autodefinición bajo la cual se entiende el proyecto a sí mismo para luego contextualizar sus características principales como parte de una comprensión histórica del arte contemporáneo y la institucionalidad artística. Las características son: Arte como espacio de participación y convivencia social, la diversidad cultural como vehículo de democratización, la institución cultural como vía para el desarrollo económico y el arte como espacio para una particular forma de acción política.

Posteriormente se reseñarán las críticas articuladas en contra del proyecto desde los diferentes medios y actores culturales de Lima. La crítica que señala a MC como proyecto gentrificador, el escándalo de Odebrecht, la falta de respeto por la identidad local o la excesiva adscripción a una visión demasiado comercial del arte serán algunas de ellas. Tras contrastar las posiciones de ambos bandos se procederá a reseñar brevemente los presupuestos comunes que están a la base de la definición de qué sería un arte realmente implicado que ambas partes defienden y se esbozarán los problemas de estas definiciones a desarrollar en los siguientes capítulos. Este primer capítulo tendrá entonces un carácter introductorio, en el cual principalmente se realizará un primer acercamiento al ideal de politicidad del arte contemporáneo y se dejará entrever la problemática que plantea y a la que se buscará dar respuesta en los dos siguientes capítulos.

## 2. Autodefinition de Monumental Callao

Monumental Callao, hará aquí referencia al complejo cultural-comercial que se ha ido instaurando en la zona Monumental del Callao. Su campo de acción está compuesto por un pequeño conjunto de calles que delimitan con el puerto, la fortaleza histórica de Real Felipe y la plaza Grau. El nombre de Monumental le fue dado por las casonas, balcones y adoquinados en su mayoría de estilo republicano que dan cuenta de lo que anteriormente fue una zona de gran esplendor, llegando incluso a ganar en 1972 el título de Patrimonio Cultural de la Nación. Sin embargo, durante las décadas posteriores entrará en un periodo de decadencia llegando a ser declarado en 2015 como ‘zona de alto grado de violencia’. Es en este momento que surge MC, inaugurado a finales de abril del 2016 y liderado por el conglomerado de empresas que componen la marca Fugaz. Tendrá su inicio cuando el empresario inmobiliario Gil Shavit, en lo que él declaró considerar un acto de filantropía y agradecimiento por la hospitalidad que le brindó el país peruano, decide comprar 14 propiedades de los alrededores, entre ellas la casa Ronald, un monumento arquitectónico de 7,000 m<sup>2</sup> que data de inicios del siglo XX, y la Casa Valega, de comienzos del siglo XIX. Un año más tarde las restaurará para crear un núcleo cultural que incluya galerías de arte, *ateliers*, espacios de *co-working*, salas de eventos, tiendas, restaurantes e instalaciones para acoger a artistas durante sus etapas productivas. Conforme el proyecto se ha ido consolidando, diferentes participantes e instituciones del mundo del arte limeño se han ido adhiriendo, contribuyendo así a que el Callao se profile como un nuevo punto en la escena de arte contemporáneo de la ciudad. Además de su muy destacado papel en la diversificación artística de la ciudad, MC se oferta como una atracción turística cultural que promociona un espacio de esparcimiento para visitantes tanto limeños como internacionales.

Tras esta primera descripción queda clara una cierta idea acerca de en qué parámetros se mueve MC, pero ¿de qué estaríamos hablando exactamente cuando hablamos de institución de arte contemporáneo en el caso de MC? La cuestión definitoria estará marcada por algo que ya se apuntaría desde el lema mismo de Fugaz ‘*El arte de convivir*’: la asociación entre arte y convivencia social. Ambas ideas combinadas nos hablarían del lineamiento que tiene MC como institución artística y que resulta además su más importante capital simbólico. Siguiendo la definición oficial se trataría de:



Una iniciativa sociocultural que crea comunidades y recupera espacios públicos a través del arte, la innovación y creación. Fugaz plantea un lugar de convivencia entre la creatividad y el ambiente que la acoge; donde no existan distinciones por el color de piel, religión, nivel socioeconómico, opción sexual o cualquier otro miramiento'. 'Un modelo de gestión social (que) crece en sinergia con miembros del barrio, artistas, galeristas, gestores culturales, emprendedores, empresarios y organismos privados que apuestan por un nuevo futuro social en la zona'. Como resultado los ciudadanos están retomando los espacios públicos, se respira una ola de gratitud y esperanza donde la violencia ha bajado en un 90% para recrear una identidad alejada de referentes de malestar social. Un espacio que abrace la libertad con "barrio" porque barrio somos todos. Barrio no sólo evoca a un lugar, sino a una idea: confianza, calma, hogar. Un barrio con libertad para vivir y expresarse sin miedo y sin ningún límite más que el respeto y la tolerancia frente a los demás (Monumental Callao).<sup>6</sup>

Los valores encarnados en estas declaraciones, la democratización de la experiencia artística, la libertad de expresión, la convivencia, el respeto a toda forma de vida, darán cuenta del modelo de sociedad que Fugaz persigue, así como de la importancia de las artes en la consecución de este. Se puede decir que MC busca articularse con una serie de transformaciones que durante las dos últimas décadas ha sufrido la institución de arte y que han tenido como objetivo la apertura del arte a su público o entorno circundante. Una mayor conciencia acerca del potencial transformador o político del arte, que en sus diferentes manifestaciones, ha inundado los discursos artísticos, lineamientos de ministerios, museos e incluso mercados.

En el caso de MC el espacio público será el lugar donde principalmente se despliegue la dimensión política del arte. A esto responderá la forma de plantear arquitectónica y urbanísticamente el proyecto. Si en décadas pasadas los edificios espectaculares se llevaban toda la atención<sup>7</sup>, hoy día la tendencia iría en detrimento de la monumentalidad y el virtuosismo arquitectónico y a favor de una integración expansiva que incluya espacios más allá de los de la propia institución. MC sería un modelo multifocal, con sedes repartidas a lo largo del distrito, donde las fronteras entre la institución y el espacio público que la acoge están tan imbricadas que resulta imposible distinguirlos claramente.

---

<sup>6</sup> Ver [www.monumentalcallao.com/acerca-de](http://www.monumentalcallao.com/acerca-de). Consultado 3 de enero del 2018.

<sup>7</sup> Ejemplo de esto es el caso del Guggenheim Bilbao o el Pompidou en París, casos en los que gran parte de la inversión del museo iría para la construcción de 'edificios marca', que atraerían tanta atención como las colecciones que estaban destinados a albergar.

Como expresaba la actual vicepresidenta del Perú, Mercedes Araoz, sobre el proyecto: ‘Estamos recuperando el centro histórico, pero no como un museo estático, sino como una actividad donde se interactúa, donde el arte integra a la comunidad de tal manera que también se rescata aquello que está en riesgo. Es un trabajo muy valioso que puede cambiar la faz del Callao’<sup>8</sup>.

Dicho esto, ¿mediante qué mecanismos o vías Fugaz plantearía la transformación de la sociedad que la acoge? La respuesta a esta pregunta nos permitirá comprender las articulaciones existentes entre el discurso particular de Fugaz y el imperante en los últimos años que apuesta por la capacidad de la cultura para la transformación social<sup>9</sup>. Será sobre esta relación que MC encontrará su posibilidad de legitimación.

### **3. Aproximaciones sobre la incidencia social: descripción y referentes**

#### *3.1 Arte como espacio de participación y convivencia social*

Una de las cuestiones principales que conforman la identidad del proyecto es la idea de que MC es un espacio para el fomento de la convivencia social: ‘Un espacio con una forma distinta de vincularnos entre nosotros y con nosotros’<sup>10</sup>. Algo que será impulsado a través de las numerosas propuestas artísticas que incitan tanto a vecinos como visitantes a participar. Ejemplo de ello es la performance participativa “Pedibus Calcantibus” del artista italiano Baldo Diodato y realizada en el marco del festival Art.Mo, en la cual el artista extiende unas planchas de aluminio en el suelo y ofrece mazas a los viandantes, invitándolos así a realizar un *frottage* de las texturas del terreno. Así mismo, las declaraciones de Carlos Zevallos, artista y tallerista durante dos años en Fugaz apuntarían hacia esta misma idea cuando menciona la influencia que la estética relacional de Bourriaud o la muestra ‘Take me (I am yours)’<sup>11</sup> curada por Hans Ulrich Obrist y Christian Boltanski en el 2015 tienen en su obra y su forma de entender el arte: ‘El arte es un medio

---

<sup>8</sup> Mercedes Araoz, vicepresidenta del Perú. Ceremonia de inauguración Foto Monumental 2018.

<sup>9</sup> Estos discursos a su vez darán lugar a un incremento en las políticas públicas o prácticas civiles que proponen la cultura como centro de la acción social.

<sup>10</sup> Ver [www.monumentalcallao.com/acerca-de](http://www.monumentalcallao.com/acerca-de). Consultado 3 de enero del 2018.

<sup>11</sup> La muestra ‘Take me (I’m yours)’ fue una muestra presentada por primera vez en el 1995 en Serpentine Gallery (Londres) y que supuso un hito fundacional en cuanto a la apertura a la hora de relacionarse con la exposición artística. La muestra presentaba obras que tenían como característica común el invitar a una participación activa del público a través de la interacción; los visitantes podían mover, jugar, tocar, llevarse o comprar parte de las piezas.

de transformación, una experiencia que educa la manera en que ves las cosas. Te hace ser consciente de tu individualidad. (...) Es importante que existan otro tipo de imágenes, mas lúdicas, que generen comunidad, creen sensación de pertenencia en el barrio’.

Este tipo de prácticas y discursos, que seguirían la línea del arte post-conceptual, se pueden leer como expresiones de un debate de largo alcance entre arte y vida real que caracteriza a todo el siglo XX. Aquellas formas que más se explotan en MC tomarían la forma de diferentes prácticas artísticas que Claire Bishop definirá como ‘arte participativo’: arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte colaborativo o arte contextual (Bishop 2012). Todas ellas, si bien diferentes en sus métodos tendrían como definición común el deseo de dar la vuelta a la relación tradicional entre el artista, el objeto y la audiencia, para proponer una práctica en la que ‘el artista es concebido ya no como productor individual de objetos diferenciados sino como colaborador y productor de situaciones; la obra de arte como objeto delimitado, portátil y definido será replanteada como un proyecto a largo plazo o proceso en marcha sin inicio ni fin demarcado; mientras que la audiencia, anteriormente entendida como “espectadora” u “observadora”, se reposiciona ahora como co-productora o participante’ (Alberro y Stimson 1999:XXIII).

Este giro surgirá originalmente motivado por contra-respuestas como la de mayo del 68 que denunciaban las formas de vida alienantes propias de las sociedades capitalistas. Colectivos y artistas de vanguardia como el situacionismo afirmarán la colectividad y el reforzamiento de los vínculos sociales no mediados en oposición a lo que Debord calificaría como ‘La sociedad del espectáculo’, ‘el momento histórico en el cual la mercancía ha llegado a la ocupación total de la vida social’ (2006[1967]:39). Se enfrentarían a una sociedad consumista, mediada por imágenes y de relaciones sociales pasivas donde todo lo genuino se oculta tras la representación. Diagnóstico que si bien despolitizado y desposeído del filo revolucionario que tenía en su época, estará así mismo presente en MC a través de las palabras de Jesús Pedraglio, artista, empresario y director de la galería 360º: ‘Estamos muy arraigados al materialismo. (...) La cultura occidental tiende a mirar los objetos todo el tiempo, estamos muy ligados al materialismo. Lo que se necesita es ser conscientes de la unión del todo. (...) Esta generación ya no quiere sentirse tan material. (...) Se vuelve que el dinero es mas importante que uno mismo. Es una sociedad manchada por el dinero’.

Ante este panorama, la idea de la experiencia inmediata se torna entonces clave para la comprensión de un arte que buscará encauzar su capital simbólico hacia un cambio social constructivo y apuntará a restaurar y poner en práctica un espacio comunal de compromiso social compartido (Bishop 2012). Bajo este marco, la participación conjunta en la producción o recepción de la obra de arte sería tomada como un posicionamiento claro contra los valores individualistas de la sociedad contemporánea, y más allá de eso, como el equivalente de la puesta en práctica de dinámicas sociales edificadoras: ‘una situación en la que las prácticas colaborativas se percibirán todas como equivalentemente importantes gestos artísticos de resistencia: no puede haber obras de arte participativo fallidas, frustradas, irresueltas o aburridas, porque todas son igualmente esenciales para la tarea de reparar el vínculo social’ (2012:13).

En otras palabras, podríamos decir que estaríamos en un nuevo paradigma artístico donde la figura de autoridad del artista es eclipsada para pasar a la activación de la del receptor<sup>12</sup>. El arte contemporáneo situaría el énfasis en la propia vivencia inmediata y cotidiana de la experiencia artística, entendiéndola como un campo de contacto social con potencial político en sí mismo. Podría definirse como un arte que hace ‘énfasis en el proceso antes que en una imagen, objeto o concepto definitivo. Una dinámica de grupo, una situación social, un cambio de energía, un cambio en la conciencia’ (2012:6). MC abogará así, por un tipo de práctica artística que horizontalice la jerarquía entre productor y espectador, proponiendo un modelo que incluya la participación activa y la experiencia compartida del arte como vías para la integración ciudadana.

### *3.2 La diversidad cultural como vehículo de democratización*

Otro de los puntos reivindicados con fuerza desde Fugaz será la representación de una amplia diversidad de identidades y culturas como mecanismo de democratización y refuerzo del autoestima local. Algo que se denotará en las palabras de su coordinadora, Angie Pelosi: ‘Aquí mezclamos el arte popular con artes increíbles, de Delfín, de Pedraglio, artistas cubanos súper renombrados, vino también Ella Cisneros... es una

---

<sup>12</sup> Bishop realizaría al respecto la diferenciación cronológica del tipo de identidad asignada a los participantes a lo largo de las distintas décadas del siglo XX: de la multitud (1910), a las masas (1920), al pueblo (final de 1960/1970), a los excluidos (1980), a la comunidad (1990), a los voluntarios contemporáneos cuya participación es continua a través de la televisión *reality* y las redes sociales.

mezcla de todo, aquí no hay distinción de ningún tipo. Lo lindo es que acá tú te sientes libre, puedes expresarte y encontrar de todo'. Un pluralismo inclusivo muy presente en la estética ecléctica y multicultural profesada desde Fugaz, donde conviven las galerías de arte amazónico, los diseños andinos, la cultura chicha o los bailes afroperuanos así como el circuito de arte culto y las artes populares.

En Latinoamérica la relación entre diversidad cultural y desarrollo se empezó a poner en escena a partir de los años 80, principalmente durante tres eventos importantes (Yúdice, 2010:33-34). El primero será la Conferencia Mundial sobre políticas culturales en 1982, donde se adopta una definición antropológica de cultura que incluya 'las formas de vida, los derechos fundamentales, los sistemas de valores y las tradiciones y creencias' (UNESCO 1982). En el segundo, durante la Década Mundial para el desarrollo Cultural (1988-1997) auspiciada por UNESCO, se redefinirá el concepto de desarrollo más allá de su dimensión económica y se comenzará a reconocer la importancia de la diversidad cultural en tanto que consiga 'desafiar el marco de referencia según el cual el sistema de valores de occidente generó reglas que deben ser asumidas como universales, y a exigir el derecho a forjar diferentes versiones de la modernización' (Pérez de Cuéllar, UNESCO, 1996). Finalmente será en la conferencia de UNESCO de 1998 *El Poder de la cultura: Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo* que se materializarán las ideas anteriores y se comenzarán a elaborar políticas concretas que impulsen la inclusión de la diversidad cultural desde las instituciones. (Yúdice 2010:36).

En el caso de MC la inclusión de la cultura popular local tendrá una especial relevancia. A diferencia de iniciativas como Wynwood que fueron acusadas de imponer un modelo cultural ajeno en un barrio con cultura y tradición propia, en MC en todo momento se propondrá un mayor enraizamiento cultural hacia su contexto. Ejemplo son las múltiples referencias a la cultura chalaca: diseños marinos y portuarios en los grafitis, clases de salsa y música afroperuana, restaurantes de comida marina o incluso retratos de los vecinos junto a mensajes positivos reforzarán la idea de que este no es un barrio vacío, sino que bajo las 'capas' de delincuencia y violencia posee una cultura rica que merece ser reivindicada.

Veáse la propuesta de René Francisco Rodríguez, artista cubano que presenta el 'Museo del Barrio', una exposición en la cual los vecinos ceden objetos personales para que sean



expuestos en una de las salas más importantes de Fugaz con el objetivo de poner en valor la memoria colectiva del barrio. O de la serie de intervenciones murales que se dieron inicialmente durante el festival de arte urbano Latido Americano y que ahora decoran las calles circundantes a la zona y componen el atractivo principal de MC. A través de la representación de diseños urbanos, simbología indígena, retratos de vecinos locales, personajes de la cultura popular como Sarita Colonia o Héctor Lavoe y mensajes de reforzamiento positivo, Fugaz alegaría contribuir a aumentar el autoestima social y la sensación de pertenencia a la comunidad.

En una entrevista realizada a Entes, muralista principal de MC, ante la pregunta acerca de cómo se establecía la interrelación con la ciudadanía a través de los grafitis, él contestó: ‘Lo hablo por experiencia propia, he visto grupos de amigos que miran y dicen: “oye, tú te pareces a ese” o en todo caso “oye, mira se parece a tal”... y luego se dan cuenta de lo que está pasando en ese mural, van a preguntarse sobre los personajes y así se sienten identificados. Entonces, desde ese punto de vista, ya existe una cercanía con el ciudadano. Esa identificación es difícil de contrarrestarla’. Es decir, cuánto más cercano resulte el diseño al público más funcionará como espacio propicio para la reconfiguración subjetiva de la propia imagen, pudiendo potencialmente llevar a generar un cambio de mentalidad a nivel social.

Será en base a todo esto que Fugaz argumentará la importancia de fomentar un discurso culturalmente inclusivo que reconozca y represente a todo el mundo por igual, que elimine las jerarquías entre toda diferencia, entre lo culto y lo popular, entre lo marginal y lo hegemónico. En definitiva que integre horizontalmente las identidades de todos los individuos con tal de que estos puedan sentirse incluidos y así reforzar la convivencia y el cuidado por el barrio.

### *3.3 La institución cultural como vía para el desarrollo económico*

La tercera característica presente en el ideal de arte como transformación social pasa por la proyección de la institución como herramienta para el desarrollo económico a través de la generación de empleo y oportunidades para los vecinos de la localidad. La institución de arte se convierte en el atractivo central alrededor del cual surgirán nuevos comercios, oferta de servicios, proyectos inmobiliarios y sobre todo, turismo. Central en la argumentación de Fugaz, MC se postularía como una plataforma que acoge y brinda

oportunidades a aquellas personas que quieren abrirse camino. Ejemplo de esto es la contratación de los vecinos como trabajadores de Fugaz para labores en la recepción de las galerías, limpieza, mantenimiento, guiado de tours, seguridad etc., y que según Cunliffe conformarían el 90% de los trabajadores remunerados de Fugaz. Al igual que la iniciativa ‘Monumental Studios’, que propone ‘la unión de los barrios del Callao a través del desarrollo musical’, implementando un estudio de grabación de música para que los jóvenes de la zona encuentren un lugar donde poder desarrollarse musicalmente y eventualmente forjar una carrera. Fugaz además recalcaría su potencial para generar desarrollo más allá de sus propias opciones laborales, pues la afluencia de turismo a la zona ofrecería oportunidades para que los vecinos desarrollen sus propios emprendimientos.

La importancia del fomento de las artes para el desarrollo urbano será trabajada inicialmente por Richard Florida con su ya clásico texto de 2002 *The rise of the creative class*, el cual habría sido posteriormente marco teórico y herramienta de justificación central para los planes de regeneración urbana a través del fomento de las artes y la cultura en todo el mundo. En dicho texto se sostiene que la diversidad humana y la creatividad serían conductores básicos de innovación y crecimiento urbano, resaltando así la necesidad de potenciar el surgimiento de la ‘clase creativa’, colectivo en rápido crecimiento que comprendería individuos que desarrollan trabajos en tecnología, entretenimiento, periodismo, artes o finanzas. En un salto deductivo que algunos críticos (Rosler 2010; Glaeser 2004; Nathan 2012) han considerado demasiado abrupto, los datos de Florida apuntarían a la conclusión de que las regiones que quisieran experimentar un mayor crecimiento y desarrollo económico, deberían atraer este tipo de profesionales ofreciendo lo que él describe como las tres T: tolerancia, tecnología y talento. A partir de ahí surgirán diversas teorías y propuestas que respalden lo anterior como los *clúster* y *hubs* desarrollados por Simon Evans, espacios geográficos que contienen una gran concentración de negocios creativos<sup>13</sup> o el concepto de ciudad creativa que Charles Landry sugerirá a finales de los 80, lugares para vivir, trabajar y jugar simultáneamente<sup>14</sup> (Buitrago y Duque 2013).

A la par de investigaciones como esta surgirían una serie de estudios que ensalzarían el

---

<sup>13</sup> Para más información consultar: <http://creativeclusters.com/>

<sup>14</sup> Para un mayor desarrollo y consultar las elaboraciones posteriores del autor sobre las posibilidades de la creatividad en la ciudad consultar la web: <https://charleslandry.com/>

rápido crecimiento de las industrias creativas y culturales y su potencial para el desarrollo social<sup>15</sup>. Definidas por la Unesco como ‘aquellas que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural’ contribuiría al empleo en Perú en un 3,3%, y constituiría el 1,58% del PIB nacional (Ministerio de Cultura- UNESCO). Estas se presentarán como menos volátiles a las crisis financieras, más autónomas que otras industrias respecto a sus fuentes de recursos, respetuosas con el medio ambiente y generadoras empleos con bajos niveles de inversión. Enfoques a favor de un mayor fomento de este nicho apostarían por 'superar el falso dilema entre desarrollo económico y cultural' para ‘celebrar la iniciativa, invertir en nuevas capacidades, atraer el talento, inspirarlo y nutrirlo, responder con rapidez y agilidad a condiciones cambiantes y oportunidades efímeras’ al mismo tiempo que ‘empodera a minorías de todo tipo como agentes de progreso económico’ (Buitrago y Duque 2013).

Lo señalado aquí, si bien brevemente, dará cuenta de la perspectiva a la que MC se adscribe sobre el papel de las instituciones artísticas en el desarrollo económico/urbano de la zona. A través del potencial de aportar empleo, capital cultural y un cambio de imagen de zonas deprimidas se fomentaría el turismo y la inversión económica que eventualmente será el suelo fértil para desarrollarse, salir de la violencia y la delincuencia y así poder ‘salir adelante’.

### *3.4 El arte como espacio para una particular forma de acción política*

La última dimensión que quiero considerar aquí será aquella que reivindica el arte como un espacio para el ejercicio de la libertad del individuo. Un espacio para expresarse abiertamente y poder desplegar la opinión de cada cual sin censuras contribuyendo a través de esto a generar un espacio de debate continuo y sin coacción sobre la vida pública.

---

<sup>15</sup> El caso del Guggenheim en Bilbao sería uno de los más representativos. Su principal impulsor y encargado de realizar el proyecto, Thomas Krens, exigiría la suma de 20 millones de dólares en concepto solamente del nombre-marca Guggenheim al ayuntamiento de Bilbao, ciudad de pasado industrial, la cual aceptaría el exorbitante precio con la esperanza de que el museo trajera consigo su renovación urbana y el impulso del turismo.

Esto se trasladará a la temática de sus muestras, un arte reivindicativo de distintas causas político-sociales como serían el festival FOTO MONUMENTAL 2018, cuyas exhibiciones abordan temas como la representación de estatus, las relaciones entre clases sociales, la memoria familiar y la vida doméstica en diferentes contextos. Cunliffe, recalcará que sin querer llegar a comprometerse con ideologías concretas lo que interesa a Fugaz es ofrecer un espacio para la autoexpresión y la puesta en común de todas las ideas garantizando así la libertad de cada individuo. Esta sería por ejemplo la lógica bajo la cual se enfoca la performance colaborativa de la artista venezolana Nina Dotti, que insta a sus compatriotas a grabar un corto video completando la siguiente frase: *'Yo soy Venezuela y tengo derecho a...'*. En él buscaría ofrecer 'un canal abierto a los venezolanos para que puedan hablar sobre los derechos que han sido vulnerados por el gobierno y que todos deberían tener' denunciando así las medidas del gobierno de Nicolás Maduro. Si bien esta obra se podría entender como vehículo de un explícito posicionamiento político, casi partidario, será entendido dentro de la institución precisamente bajo la lógica de 'la multiplicidad de voces', valorando de él más que los reclamos concretos que pueda sostener, su valor como plataforma abierta para la comunicación de todos los individuos, en contraste con la represión de los medios de comunicación.

Lo que subyace a esta idea de un arte políticamente comprometido irá en la línea de una cierta lectura de la teoría estético-política del filósofo francés Jacques Rancière que ha ganado popularidad en los círculos artísticos durante los últimos años<sup>16</sup>. Se privilegiaría una visión del arte como aquello que corre a la par que la política y no supeditado a ella o instrumentalizado: 'las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible' (Rancière 2010:103). Es decir, el arte hará política – de un tipo particular - en cuanto arte, sin estar en función de una política partidaria o estatal. Será en las transformaciones 'de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo' (2009:10), que se conformará un entendimiento diferente de la realidad para abrir un espacio al surgimiento de un nuevo reparto. De esta manera, se asumirá una idea de política basada en que la reconfiguración de aquello que entendemos como el horizonte de posibilidad del mundo común -lo

---

<sup>16</sup> Para un mayor desarrollo crítico de esta idea desde la filosofía consultar Gruber 2017<sup>a</sup>.

perceptible, pensable, factible- tiene el poder de transformar la distribución de poder (capacidades e incapacidades en palabras de Rancière) dentro de una sociedad.

Esto sin embargo se realizará ‘a condición de no anticipar su sentido ni su efecto’ (2010:103), a condición de permanecer en una esfera de suspensión que se oponga a una relación directa y afirmativa con ideologías o formas de vida. El proceso de cambio social, la emancipación a través del arte hoy en día, no ocurrirá a través del sujetamiento del arte a cierto tipo de ideales políticos específicos como sería el caso de la propaganda (a esto Rancière denominará como régimen ‘policial’) sino por el contrario a través de la experimentación del disenso (régimen de la verdadera ‘política’), definido como ‘una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia’ (2010:51).

En definitiva, se puede decir que MC se adscribiría a la corriente contemporánea de que el arte incurra en temas políticos, utilizando esto como emblema de su implicación y compromiso por transformar la sociedad. Un arte que se posicione a favor de ideales de libertad, igualdad y emancipación, sosteniendo la necesidad de que esto se de en un clima de negociación y debate permanente. El arte entendido a la manera de Rancière, por su cualidad de ser un espacio para la libertad de expresión sin restricciones ni coacciones, funcionaría como una de las vías más fértiles para la generación de cambio.

#### **4. Discusión en torno a Monumental Callao: críticas desde la oposición**

Hasta el momento hemos podido ver cuáles serían las principales vías por las que MC se postula como una iniciativa socialmente transformadora así como los referentes con los que está comprometido tanto explícita como implícitamente. Una institución que fomenta el derecho al progreso, la participación ciudadana, la multiculturalidad y la libertad de expresión. Sin embargo, esta ha sido duramente criticada desde los diferentes medios y círculos de opinión limeños y por diferentes causas. Quisiera a partir de aquí ver panorámicamente cuáles serían los errores que la ‘oposición’<sup>17</sup> achaca a las formas de

---

<sup>17</sup> Con ‘oposición’ hago referencia a todas aquellas voces que se han alzado a lo largo de los años en los que ha operado el proyecto criticándolo e incluso instándolo a cerrar.



proceder que hemos visto hasta el momento. Hacer esto resultará útil en tanto que permite dar cuenta de los parámetros argumentativos en los que se mueve la discusión acerca de la eficacia y legitimidad de MC, así como sus limitaciones o los aspectos que termina por opacar.

Una de las críticas más repetidas durante los años que ha durado el proyecto ha sido aquella que lo acusa de tratarse del primer estadio en un proceso de gentrificación. La gentrificación se trataría del proceso en el cuál la inversión en la transformación de un cierto territorio urbano de clase social popular genera un aumento del coste de vida y de los alquileres que inevitablemente terminará por expulsar a la población local incapaz de asumir los nuevos costes de vida (Glass 1964; Smith 2012 [1996]). En el caso de MC esta alarma saltaría por primera vez cuando el periódico inglés *The Guardian* publicó un artículo denunciando el caso de MC y acusando a las autoridades peruanas de no reconocer siquiera el término gentrificación, enmascarando las consecuencias nefastas bajo el título de ‘proyecto que mejora y cambia la cara del Callao’ (*The Guardian* 2016).

Dicha crítica adquiriría una dimensión agravada con los avances en el desarrollo urbano a gran escala en la zona. El interés del gobierno local por iniciar planes de transformación urbana sería señalado explícitamente en 2015, cuando el gobernador Félix Moreno exprese sus aspiraciones sobre el futuro de la zona: ‘Vamos a cambiar el giro (sic) en esa zona del Callao donde habrá un emporio turístico, edificios, hoteles y casinos, acompañados con jardines y lugares de esparcimiento’ (La Republica 2015). A esto apuntarían una serie de macro proyectos urbanísticos y de infraestructura en el Callao que se inician también en esos años: la ampliación del puerto (Gestión 2018), la concesión de las obras de ampliación del aeropuerto Jorge Chavez a *Lima airport Partners* (Lima Airport 2019) y la construcción del túnel Gambetta, destinado a descongestionar la avenida que lleva su nombre y que tuvo una inversión de 250 millones de dólares (El Comercio 2017). A la luz de estas transformaciones un proyecto cultural como MC se entenderá por los opositores como el complemento ideal de un plan a gran escala que eventualmente podría terminar por excluir a los residentes al generar mercados para consumidores de mayores recursos e incrementar el precio de la vivienda, resultando en el desarrollo fallido (o la cara oscura) del argumento de institución de arte como vía para el desarrollo local.

Otra crítica vinculada de cierta manera a la gentrificación pasaría por sostener la falta de organicidad que muestra el surgimiento de la iniciativa. El problema principal pasaría por la negligencia hacia las necesidades reales de los vecinos y la búsqueda a todo coste de beneficio: ‘Uno pensaría que lo que este área necesita es mejores escuelas y oportunidades de trabajo, pero el gobierno estaría de acuerdo con el grupo gentrificador que abriendo galerías de arte, cafés y restaurantes costosos se arreglarán las cosas. Además hay eventos de fin de semana en los que el costo del alcohol es demasiado caro para los vecinos y la publicidad está solamente dirigida a los sectores pudientes de Lima; los vecinos de la zona no sienten que estos eventos sean para ellos’ (Aragón 2016).

Contra el discurso de Fugaz, se reclamaría la falta de inclusión y horizontalidad *real* de la población local, tanto a nivel de participación en las decisiones sobre su barrio como en su papel de consumidores de los servicios ofrecidos. MC se caracteriza como excesivamente vertical y sin una investigación suficiente sobre la situación y necesidades del barrio: ‘¿Alguien preguntó qué es lo que de hecho ya estaba ocurriendo en el barrio a nivel organización? ¿Qué es lo que desean los locales que su barrio sea y cómo conseguirlo? A nadie le ha parecido necesario cuando ya existe una larga lista de artistas, empresarios y comisarios barranquinos dispuestos a señalar qué es lo que le conviene al Callao’ (Espacio 360 2016). Bajo esta mirada los vecinos del barrio serán representados como víctimas del proyecto, como sujetos pasivos potencialmente contrarios a los cambios impuestos en su territorio desde arriba y que claramente no les beneficiarían. La democratización en la participación y la inclusión radical de todo aquel que quiera formar parte que Fugaz defiende en sus iniciativas será puesta en cuestión, relegando a los vecinos en una posición de inevitable subordinación donde su principal participación en el proyecto se basaría en la aportación de mano de obra al servicio de la clase alta.

Entre 2016 y 2017, conforme esta crítica se iba afianzando en los círculos artísticos y creativos de Lima, algunos artistas e instituciones comienzan a desvincularse del proyecto. Varios de ellos señalarán la excesiva presión a la que se sometían aquellos que decidían permanecer vinculados. Progresivamente, y ante el rechazo generalizado de los artistas y colectivos de Lima, Fugaz dejará de apuntar a las instituciones y artistas más sobresalientes de la escena limeña a los que pretendían alcanzar en un momento inicial para centrar su foco en la inclusión de artistas jóvenes y autóctonos del Callao. Así mismo, como contra respuesta a las críticas sobre no respetar las voces locales, Fugaz comenzará

a invitar a los vecinos (en especial a Cristina Flores, lideresa vecinal) a participar como representantes en los eventos relacionados con el proyecto. Un caso de esto fue el encuentro ‘Lunes de crítica’, celebrado a finales de 2017 donde tanto Cunliffe como Flores participaron como expositoras<sup>18</sup>.

A nivel urbanístico, la tercera crítica común fue recogida principalmente en los artículos de Bryan Castillo Dávila publicados en La Rana entre 2017 y 2018. Sostendría que las expresiones artísticas fomentadas en MC, en particular los grafitis, no serían suficientemente fieles a la identidad local y supondrían un falta de respeto para el patrimonio arquitectónico. Se les acusaría de no solo ‘desplazar a los residentes iniciales del Centro Histórico del Callao, sino que también vulnera la identidad y cultura del lugar’. Se echará en cara a los responsables de la gestión de MC de no conocer la historia, identidad, cultura o realidad del Callao suficientemente lo que les habría llevado a ‘crear que están trayendo arte y cultura a un lugar donde ya existían el arte y la cultura’ (2017). Según el autor el hecho de no representar suficientemente una temática relacionada con los elementos culturales del Callao (su cercanía al mar, su tradición musical, su gastronomía...) supondría la imposición neocolonial de las estéticas foráneas en detrimento de lo autóctono. Algo a lo que contribuirían la ‘desinformación acerca del Callao, su historia y su centro histórico’ fomentada por un ‘Gobierno Regional y Municipal incompetente’, ‘la dirección de cultura del Callao desaparecida’, los ‘medios de prensa alabando todo lo que se hace en la zona’ así como la falta de respeto hacia los edificios patrimoniales, decorados muchos de estos con modernos grafitis. Cabe destacar que los señalados como culpables por esta crítica serían únicamente los desarrolladores del proyecto, mientras que de los artistas se considerarían meras herramientas en el proceso: ‘si bien ellos realizaron estos murales, fue con permiso de alguien y es ese o esos, los responsables de que hoy la identidad del Callao se vea vulnerada’. Frente a la problemática planteada la salida del autor sería el fomento de un mayor conocimiento de la realidad del lugar a intervenir.

---

<sup>18</sup> La discusión final del evento, transcurrida acaloradamente con un enfrentamiento abierto entre ciertos participantes críticos del proyecto contra los vecinos del Callao y las dirigentes de Fugaz, podría ser leída como punto de inflexión donde se hace patente la cada vez más agudizada brecha entre MC y las escenas artísticas tradicionales.

De la misma manera que la anterior, esta crítica reforzaría la definición de arte como potencial vía de empoderamiento identitario, donde el arte debe permanecer fiel en estética a la comunidad en la cual surge o a la cual va dirigido. Algo que según los defensores de esta crítica, MC no terminaría de considerar en sus políticas artísticas.

A raíz de esto Fugaz reforzaría su discurso de inclusión de la población local y participaría de varios eventos con objetivo de pensar el espacio público y el desarrollo urbano en común con otras instituciones o expertos en la materia. Ejemplo de esto fue la ‘*charrette* Callao Monumental’ organizada en abril del 2018 en la Casa Ronald con la participación de representantes de Fugaz, la UCAL, los estudios 51-1 Arquitectos y Dekel (Panamá), la Municipalidad del Callao, el Ministerio de Cultura y DP World Callao (la empresa a cargo de operar la concesión del muelle sur del Callao). El objetivo era ‘proponer un Plan Maestro que revitalice dicha zona patrimonial y lo convierta en un ejemplo de Centro histórico recuperado, activo y con una gran calidad de vida para sus residentes y visitantes’ (Castillo 2018).

Sin embargo la cuarta y última crítica ha sido la que más ha llegado a afectar el proyecto. Esta surgió frente al escándalo de corrupción en el que se vio implicado Gil Shavit, su propietario, por el presunto delito de tráfico de influencias y lavado de activos: se le acusó de haber recibido el 40% de los US\$4 millones que pidió el gobernador regional del Callao, Félix Moreno, a la empresa Odebrecht con tal de favorecerla con la licitación del proyecto vial Costa Verde-Tramo Callao. El pago fue a través de 'offshores' simulando contratos de consultoría entre fines del 2012 a abril del 2013.

Ante este evento que acabó con la encarcelación preventiva de Shavit para más tarde acogerse al régimen de colaborador eficaz, se darán reacciones variadas. En un primer momento la comunidad artística manifestará en seguida su repudio a lo ocurrido y muchos de los participantes abandonarían el proyecto en señal de denuncia. Este sería el caso de Christian Bendayán con su plataforma Bufe o artistas como Jesús Ruiz Durand que declaraba lo siguiente: “He retirado mi exposición ‘Profanaciones y enmendaduras históricas del Callao’ por cuestiones de principio. Las relaciones del proyecto Callao Monumental son vinculantes a los negocios del señor Shavit, a quien no conozco, y al gobierno regional sumido en una red de corrupción. Lamentablemente, los espacios culturales también han sido infectados por esta pandemia. Personalmente mi

agradecimiento a los galeristas por la gentileza y la acogida sin un centavo de por medio. Helas!'. Otros, como Micromuseo, optarían por continuar vinculados pero no sin antes haber manifestado su posición de rechazo a lo ocurrido: 'Micromuseo precisa que las exposiciones realizadas bajo su nombre en esa localidad siempre fueron una contribución desinteresada a la visión de un arte alternativo, comprometido con la recuperación cultural de la ciudad, de su barrio y de su comunidad. Deslindamos, obviamente, con cualquier acto posible de corrupción'.

Los medios de información también harían eco de este suceso al denunciar el uso de la cultura para cubrir acciones ilícitas. En abril de 2017 La Mula publicará:

Con el caso de Monumental Callao - Odebrecht podría ser el uso de la Cultura como fachada para lavado de activos, cohecho, tráfico de influencias y especulación. Un momento sombrío para el sector cultura y de reacción para las instituciones que la tutelan como el Ministerio de Cultura que apoya dicho proyecto. Que ha convocado a varios artistas como Víctor Delfín, Fito Espinoza, Entes y Pésimo, Christian Bendayán, entre músicos, actores, actrices, productores, entre muchos más, que han sido posiblemente usados como fachada estética de la corrupción. Que ha generado que muchos jóvenes cooperen ad-honorem (como evidenció Altavoz.pe al contactarse con representantes de Callao Monumental) y que ha engañado a la comunidad del Barrio de Castilla como a su lidereza vecinal, Cristina Flores que fue la bisagra entre el proyecto y la comunidad para cumplir con las expectativas e intervenciones de Casa Fugaz. Dejaron un peligroso barrio, otrora territorio disputado por bandas como Los Nole y Los Malditos de Castilla, para verse su barrio con un proyecto tocado por la corrupción y la gentrificación (La Mula 2017).

Lo que esta posición tendría a la base sería el desligue del arte de la corrupción. Bajo el lema que figura en el subtítulo 'El arte transforma, la corrupción lo deforma' el arte sería una institución 'pura' cuyo fin será siempre positivo, mientras que serán los factores externos los que anulan su integridad.

Por parte de Fugaz el aumento de críticas y sabotaje los llevará a defender la total escisión del proyecto de los negocios de su propietario y a utilizar el apoyo de los vecinos como legitimación de su buen hacer. Simultáneamente se afirmarán aún más en una posición que ya había comenzado a perfilarse cuando surgieron las primeras acusaciones de



gentrificación y que implicará oponerse al ‘mundo del arte de Lima’, supuestamente más preocupado por la competencia interna que por elaborar proyectos que realmente supongan una diferencia social. En palabras de Leyla Aboudayeh, gestora y directora de comunicaciones, se dará una clara contraposición entre los ‘eruditos del arte que juzgan y rasgan’ y la ‘gente que sueña y ejecuta’ (2017). Estas críticas empujarán al proyecto a reforzar sus alianzas internacionales. Como es el caso del programa conjunto con la Fundación Cisneros o las residencias en MANA Contemporary, establecerán un mayor contacto con críticos, curadores, coleccionistas o instituciones internacionales, insertos en los circuitos del mercado de arte global y en particular el latinoamericano. Como indica Cunliffe: ‘Prefiero traer curadores de fuera, el arte de Perú está ya muy politizado, siempre se tratan los mismos temas y parece que hay que hablar de eso sí o sí. Nosotros hacemos muestras peruanas pero también muy latinoamericanas. (...) Quiero integrar a muchos artistas que no tienen espacios. Que todos tengan la oportunidad de ser internacionales. Aquí (en Lima) funciona todo mediante una argolla de artistas siempre’ (Sonia Cunliffe).

## **5. Conclusión**

Hasta este punto se han podido ver tanto la posición de MC respecto al trabajo que realizan como las principales críticas esgrimidas desde diferentes medios y colectivos de Lima. Los primeros defenderán su buen hacer respecto al desarrollo de una práctica institucional inclusiva, democrática, horizontal y liberada que genera oportunidades laborales para los vecinos locales. Una práctica que basará su eficacia en los ideales progresistas de las vanguardias, la política identitaria y el ideal de desarrollo urbano a partir del florecimiento de economías creativas. Los segundos en cambio, pondrán en cuestión la autenticidad efectiva de dichos ideales al argumentar que, en el mejor de los casos, es una intervención impositiva que no resulta suficientemente integradora o respetuosa con la identidad del lugar, y en el peor, que el uso de lo artístico (tanto el trabajo de los artistas como la intervención del barrio) serían una pantalla para una actividad ilícita que en el fondo solo quiere enriquecerse a costa de la población local y los artistas.

La problemática planteada en la discusión anterior residirá pues en si MC habría o no sido fiel a aquello que implican sus discursos, si realmente se preocupa cómo dice de la

población local o si sólo quiere obtener beneficio, si el arte que propone es suficientemente inclusivo, etc. Quiero destacar en este punto que lo que implica la posibilidad de esta discusión es precisamente que ambas posiciones son capaces de remitirse a un suelo común, un punto de partida que fija una serie de referencias y puntos de consenso acerca lo qué sería una vida digna y una dimensión política del arte contemporáneo. Todas estas críticas condenarían el uso del arte de manera instrumental para conseguir resultados otros que no sean los propios que las actividades y prácticas artísticas induzcan naturalmente. En este criticar los procesos urbanos que se están dando (si hay o no gentrificación, si los vecinos están o no incluidos en las decisiones etc.), el arte se entenderá como un medio cuyo potencial político permanece intacto pero que sin embargo aquí se ha utilizado de manera perversa. Este por tanto será como una entidad que opera de manera abstracta y cuyo mecanismo de acción no percibe alteraciones en base a su socialización real. En otras palabras, lo que la oposición estaría criticando no es la importancia de ideales de convivencia social, de diversidad cultural, de libertad de expresión y democracia o la necesidad de una autonomía artística crítica que reivindica Fugaz, sino que criticará qué tanto se alcanzan estos realmente a través de la práctica.

El objetivo de este capítulo sin embargo, como ya mencionaba en la introducción, no ha pasado por reafirmar esta crítica. La intención más bien ha sido una indagación acerca de cuáles son los presupuestos que soportan ambos puntos de vista. Entender el espectro total de significados que soporta tanto MC como el arte contemporáneo local, con tal de dar una visión amplia de las justificaciones normativas sobre las que la legitimidad del proyecto se habrá discutido hasta ahora: sus expectativas, horizontes de posibilidad o sentidos comunes.

No obstante, si bien realizar esto es importante para otorgar un contexto, no es suficiente para elaborar el tipo de crítica a la ideología que esta tesis se plantea hacer. Los discursos acerca del arte y la vida social que hemos visto hasta ahora no puedan ser leídos en abstracto como si el problema residiera en una realidad que no es capaz de ajustarse a ellos. Esto implicará entonces un giro consciente de la forma en la que están planteadas las críticas sobre el proyecto vistas anteriormente. La distancia entre ideal y realización que estas ponen de manifiesto, -no ser suficientemente inclusiva, no buscar el bien del barrio como fin último-, situará al ideal como ajeno al problema, como si no estuviera involucrado en la reproducción de ciertas estructuras.

Por el contrario, lo que propongo aquí es un modelo de crítica donde las ideas que constituyen MC, la búsqueda de democratización, autonomía, desarrollo, igualdad, etc, requieren examinarse en la forma específica que toman en la realidad, de manera inmanente, a través de la propia comprensión de los participantes y en contraste con aquello que sostienen. Analizar cómo ocurre esto nos dará en última instancia mejores herramientas para leer la realidad social que va tomando forma en MC. Una crítica de la ideología que incluya todos los niveles en los que esta se manifiesta y asuma que resulta imposible separar ideología de reproducción social, pues están comprometidas en una relación de determinación mutua. En palabras de Zizek, reconocer que ‘la realidad no puede reproducirse sin esta llamada mistificación ideológica. La máscara no encubre simplemente el estado real de cosas; la distorsión ideológica está inscrita en su esencia misma’ (Zizek 2003[1989]:56).

Para poder determinar los problemas que implica MC (y si es que efectivamente los implica) será necesario analizar las contradicciones que surgen en la materialización de los distintos puntos tratados en este capítulo. Con este fin los siguientes dos capítulos darán cuenta de dos campos de práctica de MC donde considero que se hace más evidente su desajuste o disfuncionalidad: la estructura de MC como institución artística y como agente del desarrollo social en el barrio, comprendiendo a la comunidad artística y la comunidad de vecinos respectivamente<sup>19</sup>. El análisis que propondré en ellos asumirá que discurso y materialidad funcionan dialécticamente y que, tal y como Jaeggi indica, ‘la inconsistente realidad (una realidad en la que las normas se pueden realizar solo de manera inconsistente) requiere una transformación tanto de la realidad como de las normas, en lugar de un simple ajuste de la realidad de acuerdo con los ideales (ya sea para recuperar o realizar un potencial)’ (Juego 2009:76).

---

<sup>19</sup> Señalar que la división de la operatividad de MC en estos dos campos responde solamente a una necesidad práctica para que su análisis resulte más claro, en la realidad se comprenden como parte imbricada de una misma estructura. De hecho, varios de los que se agrupan como participantes artísticos son vecinos del Callao y viceversa.

## CAPITULO 2: INSTITUCIONALIDAD ARTÍSTICA

### 1. Introducción

Hasta el momento hemos podido ver el modelo de institución que defiende Fugaz así como las críticas de sus oponentes. He señalado al respecto la necesidad de una mirada situada y concreta sobre cómo se movilizan las distintas dinámicas dentro del proyecto. Lo que trataré a continuación se centrará en el funcionamiento interno de Fugaz, la esfera artística compuesta por los agentes culturales participantes de la iniciativa (artistas, gestores culturales, curadores...). Buscará estudiar cómo es que se configuran las relaciones laborales en relación al discurso artístico y la historia institucional de las artes en Lima. ¿Qué tipo de dinámica laboral se genera entre los diferentes agentes participantes?, ¿en qué condiciones laborales se desenvuelven?, ¿qué modelo de organización institucional contribuyen a legitimar las posiciones de los artistas?

A lo largo del capítulo, sostendré la idea de que ciertos discursos habituales en el arte contemporáneo y que se desprenden de la particular situación local de las artes tendrían el efecto de legitimar/facilitar una práctica laboral precarizada o la laxitud en los procedimientos institucionales. El orden se dividirá en tres apartados. El primero funcionará como encuadre y describirá el desarrollo de la escena artística local limeña durante las dos últimas décadas. En el siguiente punto reuniré las ideas principales que sostienen los participantes acerca de cómo conciben su lugar y práctica artística dentro del proyecto. El tercer y último apartado mostrará cuáles son las condiciones y dinámicas laborales puestas en juego en MC y se buscará plantear una interpretación acerca de la interrelación entre ideología y condiciones materiales del proyecto.

En el proceso de demostrar esto el objetivo será no sólo dar cuenta de cuáles son los discursos predominantes y determinar qué tan contradictorios son con la realidad, sino dar pistas acerca de cuáles son los factores que los han ido conformando de esa manera. Este es el momento materialista de la crítica a la ideología perseguida, que se expresa en la cita de Marx, ‘Del mismo modo que no se puede juzgar a un individuo por lo que piensa de sí mismo, tampoco se puede juzgar a semejante época de transformación por su conciencia; es preciso, al contrario, explicar esta conciencia por las contradicciones de la

vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción' (1989 [1859]:8).

## **2. Marco contextual de la institucionalidad artística limeña**

A partir de aquí me ocuparé principalmente de la organización institucional local, uno de los ejes principales de cómo se ha conformado la práctica contemporánea local. Distinguiré tres etapas significativas, que si bien planteadas aquí en orden cronológico, sus características exceden esos tiempos: el impulso político del arte bajo el modelo-respuesta al vacío museal, la globalización y consolidación del mercado de arte y la muy reciente activación de la labor del Estado en articulación con el mercado.

### *2.1 Arte políticamente comprometido y a-institucionalidad*

Si el arte contemporáneo ha mantenido siempre una relación tensionada con su institucionalización, en el caso del arte contemporáneo peruano tendría un carácter aún más agudizado, haciendo de este tema el eje central alrededor del cual se definen sus principales propuestas. La falta durante años de una suficiente estructura institucional, marcada por la ya convertida en símbolo ausencia de un museo de arte moderno o contemporáneo funcionó como el motor para el desarrollo de cierta práctica artística local que reivindicaba 'una alianza y lucha específica, local, entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente' (Buntinx 2009). Frente a la falta de institucionalidad, se optaría por productivizar la carencia y proponer una nueva práctica desde los márgenes, que enfrente los puntos ciegos y se sobreponga a las habituales exclusiones de museos y galerías. Proyectos icónicos como Micromuseo dirigido por Gustavo Buntinx, el LiMac (2002) de Sandra Gamarra, el Museo Hawai (1999) de Fernando Bryce o la obra El Museo de Arte Borrado (1970) de Emilio Hernández<sup>20</sup> contribuirán, cada una bajo su enfoque particular, a dar cuenta de estas carencias e imaginar musealidades alternativas.

---

<sup>20</sup> Precisamente esta obra será tomada como punto de partida para la muestra Vacío Museal: medio siglo de museotopías peruanas (1966-2016), curada en el 2016 por Gustavo Buntinx en el Museo de arte Contemporáneo, muestra que contribuía a reforzar el discurso de la histórica a-institucionalidad del arte local reuniendo las diferentes propuestas de musealidad alternativa producidas en las últimas décadas.



En su versión más contemporánea, se pueden identificar múltiples proyectos surgidos en los últimos años que adoptan estéticas o discursos derivados de dicho momento: la lógica del comercio ambulante para aplicarlo a la difusión artística, la proliferación de la estética de la barriada, las propuestas a pie de calle<sup>21</sup> o la incursión de los diseños chicha en la gráfica contemporánea. Todos ellos tendrían en común reivindicar el potencial de lo popular, lo excluido y lo estigmatizado como identidad central de su práctica crítica, pero lejos de exigir la inclusión de esas prácticas-otras en la oficialidad (reconocimiento por parte del Estado, inclusión en el circuito galerístico, aceptación en las principales instituciones artísticas etc.) se reivindicarán precisamente en la medida en que ofrezcan resistencia a ser subsumidas dentro de estas.

Lo que caracterizaría estas propuestas pseudo-institucionales sería de una u otra manera el acto de poner en valor una cierta marginalidad institucional: producciones culturales desarrolladas fuera de los circuitos hegemónicos, muchas veces surgidos precisamente desde la carencia y la precariedad y otras rescatando expresiones culturales como la artesanía, la cultura urbana, popular y migrante de la Lima de los 80-90, criticarían la falta de infraestructura cultural al mismo tiempo que reivindicarían un planteamiento diferente y hasta cierto punto utópico. Bajo esta configuración, su valor residirá precisamente en la tematización artística de las prácticas ya existentes en el mundo popular, en el acto de presentar para el mundo artístico formas antes no reconocidas y así ‘contaminar’ productivamente a este último.

Como mencionan Gruber y Mitrovic, si en la vanguardia histórica los artistas se habrían valido de la desidentificación con la institución reinante, en el caso local dicha desidentificación ‘respondería a una ausencia, antes que a una presencia efectiva’. Bajo esta lectura las producciones artísticas de estos años ‘serían una forma de llenar ese espacio vacío, donde su condición precaria y su carácter efímero serían su fortaleza antes que su debilidad’ (2017:87). Es decir, la falta de una institucionalidad sólida operaría en

---

<sup>21</sup> Las intervenciones en el espacio público del proyecto Victoria Sánchez sería un ejemplo de esto entre la producción artística más reciente. En su intervención más conocida ‘La tiendecita Vicky’ se adoptaría el espacio de una bodega para intercalar entre sus productos diversos objetos artísticos, siguiendo la voluntad de integrar el arte en el espacio callejero cotidiano. También el proyecto Galería Ambulante impulsado por exestudiantes de la ENSABAP que se propone como espacio de creación y exposición itinerante y que utilizó parte de las dependencias del Museo de Historia Policial del Perú (MHPP).

forma de contradicción productiva que permitiría al arte insuflarse de potencial crítico (Gruber y Mitrovic 2017).

Este giro hacia lo popular se articulará al mismo tiempo con la proliferación de proyectos en torno a temas sociales o crítica política que buscaban movilizar a la población civil. Como mencionan Villacorta y Hernández ‘el escenario artístico comienza a reflejar y a responder a la expansión numérica y social de la participación civil en la esfera pública. Las desigualdades sociales se tornaron así en una base de discusión en el campo político y estético, y la idea de un interés general objetivo daría paso a la idea de un compromiso negociado entre intereses’ (Villacorta y Hernandez 2002:38). Ya sea desde la elección temática (fujimorismo, conflicto armado interno, minería, serán algunos de los más comunes) o a través de una práctica que se involucra de manera activa con la población (acciones callejeras, murales participativos, obras co-producidas con personas locales...) pareciera que el deseo del arte de salir al mundo real se subraya más que nunca.<sup>22</sup>

El punto álgido de estos intentos de un arte a-institucional coincidirá con la cancelación de la Bienal de Lima (en 2003) y la plasmación artística de preocupaciones sociales tras el régimen fujimorista (Borea 2016). A grandes rasgos se puede decir que estos fueron unos años de gran efervescencia artística donde por una parte se realizaban iniciativas artísticas con un gran nivel de resonancia pública (El Colectivo Sociedad Civil y su acto ‘Lava la bandera’ es un ejemplo) y por otra las bienales ‘se perfilaban como un importante motor capaz de realizar cambios al interior del campo: sobre los modelos artísticos, de artista, concepciones estéticas y hasta las nociones de público’ (Curatola 2017).

## *2.2 Globalización y consolidación del mercado de arte*

Tras el comienzo de la democracia (2000) y la cancelación de las bienales (2003), el panorama del arte contemporáneo entrará en lo que Borea divide como un segundo y tercer periodo pero que aquí por motivos prácticos expondré como uno solo. Se verá definido por, a partir de 2006, un proceso de institucionalización a través del reforzamiento de los museos, el fortalecimiento de la figura del coleccionista y la

---

<sup>22</sup> Al respecto Mitrovic comentará que a finales de los 80 ‘estas tensiones encontrarían una resolución a favor de la ética hacia el final de la década, cuando la denuncia paso de ser un gesto aislado a instalarse como una exigencia generalizada para los artistas’ (Mitrovic 2019:146)

articulación de redes locales y transnacionales y de manera más reciente, con la consolidación de Lima como ciudad creativa y el crecimiento del mercado artístico peruano enfocado a su visibilidad internacional (Borea 2016:3). Será aquí que surgirá por fin el Museo de Arte Contemporáneo (2013), las ferias ArtLima y Parc (ambas 2013), el MALI pondrá su mira en el arte contemporáneo local con el lanzamiento del Comité de adquisición -el CAAC (2007) y la construcción de un ala específica dedicada a este tipo de arte, surgirán o se consolidarán internacionalmente galerías como Lucía de la Puente (1995-2017), Revolver (2008) o 80m2 Livia Benavides (2007).

Si en el pasado el arte contemporáneo efectivamente se enfrentaba a una carencia institucional evidente, en este segundo momento la situación sería la de un mercado (junto a las instituciones privadas y públicas que lo componen o adoptan sus lógicas) en vías de posicionarse como el principal motor de las artes en el país. La producción artística se empieza a manejar en términos de industrias culturales y gradualmente se vuelve parte de estrategias de marketing asociadas con nociones de ‘creatividad peruana’ (Borea 2016:15). La ascensión de una clase alta que empieza a interesarse en la adquisición de arte traerá la implementación de numerosas estrategias para fomentar su comercialización: surgirán nuevas profesiones como *dealers*, consultores y decoradores, se dictarán cursos especializados en estrategias de coleccionismo y se reactivarán eventos sociales como la subasta anual del MALI. Si bien no necesariamente relacionados con lo comercial también jugarán un papel en esto ‘la identificación del artista como emprendedor, el reemplazo de la crítica ensayística por la crónica, la atención mediática que reciben las inauguraciones y el ambiente festivo que las rodea (entre otros)’ (Curatola 2017:35)

Respecto a los proyectos auto gestionados estos se desarrollarán de manera cada vez más compatible con el incipiente mercado. Como afirma Curatola ‘a diferencia del origen histórico de la autogestión, que se caracterizaba por su naturaleza “rebelde”, “contestatario”, estos espacios se identifican con discursos que no “chocan” necesariamente con la lógica comercial que hoy tiene gran presencia en el campo’

(2017:6). Varios de estos proyectos alternativos harán uso de financiamiento privado, tendrán presencia en ferias y se mostrarán abiertos a forjar alianzas con otras entidades<sup>23</sup>

### *2.3 Activación de la labor del Estado en la política cultural*

El tercer momento, si bien es aún incipiente, tiene que ver con una mayor implicación del Estado en el fomento de las artes, principalmente a través del Ministerio de Cultura, que a partir de su surgimiento en 2010 ha buscado ‘reconocer la importancia del papel que debe desempeñar la cultura en las políticas de Estado como elemento integrador de la sociedad y generador de desarrollo y de cambio, orientado al fortalecimiento de la democracia con activa participación de una ciudadanía inspirada en valores fundamentales que conlleven a la convivencia pacífica y a la integración nacional’ (2012). Siguiendo la tendencia hacia la internacionalización tan presente en el mercado, muchas de las iniciativas adoptadas por el Estado tendrán el objetivo de dar mayor visibilidad en el extranjero a la creación local.

Se pueden señalar dos ejemplos importantes. El primero fue el Programa de Estímulos Económicos para la Cultura lanzado este 2018, que ofrecía financiamiento a proyectos artísticos para su participación en festivales, ferias, bienales y otros espacios de exhibición que contribuya a la internacionalización de las expresiones artísticas nacionales (Ministerio de Cultura 2018). El segundo es la participación del Perú en ARCO Madrid, feria de arte contemporáneo para la cual el Ministerio y PromPerú han contribuido en el financiamiento y logística del traslado de obras y artistas a la capital española. Si bien se han llevado a cabo otras iniciativas más centradas en la cultura comunitaria o proyectos a pequeña escala, se puede deducir que, en la misma línea de la Marca Perú, uno de los intereses principales del Estado respecto a las artes visuales pasaría por la popularización de estas en circuitos comerciales internacionales.

Herederero de estos tres momentos que se han venido viendo, MC constituye un espacio donde se mantiene (o potencia) el discurso sobre la a-institucionalidad al mismo tiempo

---

<sup>23</sup> Ejemplo de esto sería el colectivo Bisagra, según su propia definición ‘un espacio que funciona como un punto de articulación dentro del fragmentado mundo de las artes visuales en Lima y en la región, generando conexiones entre sus distintas manifestaciones, así como con otras áreas de investigación y creación’ y que en 2012 y 2014 fueron financiadas por la Foundation for Arts Initiatives.

que se articula con la creciente presencia en el mercado artístico internacional y todos los cambios que se desprenden de esta nueva configuración<sup>24</sup>.

### **3. Autopercepción de los agentes culturales**

En este segundo apartado quisiera exponer las ideas troncales que atraviesan los discursos más comunes entre los trabajadores creativos y artistas de MC. Para este análisis me he basado en doce entrevistas realizadas<sup>25</sup> y en declaraciones públicas en medios de comunicación o redes sociales de participantes tanto externos como internos a Fugaz. A través de navegar por las distintas representaciones y lógicas que sugieren se buscará visibilizar cuál es el soporte ideológico sobre el que está sostenido la particular configuración institucional que se da en el Callao. Los temas abordados, si bien se prestan para un sin fin de matices he decidido aquí agruparlos en tres puntos que considero representativos: la relación con el Estado, la relación con el mercado y la percepción del trabajo artístico.

#### *3.1 Relación con el Estado*

Si hubiera que definir la posición de los distintos actores artísticos frente a la labor del Estado en cuanto a cultura se refiere esta estaría claramente marcada por la sensación de ausencia e ineficiencia. El Estado viene a jugar el papel de un padre ausente, al cual se le reclama siempre sin obtener una respuesta al nivel de las necesidades. Esto se atribuirá a tres razones principales.

La falta de medios suficientes para apoyar proyectos de iniciativa ciudadana: ‘El gobierno me ha ayudado de una manera muy muy baja, no como se debería tomar atención a este tipo de proyectos, pero debo reconocer que sí ha habido alguna intención de algunas gerencias pero nunca se puede conseguir el apoyo real para poder uno gestionar’ (Alexis Villanueva). La anacronía de su manera de entender el arte, lo cual lo hace incompetente para las iniciativas más transgresoras: ‘El estado tendría una visión atrasada del arte. No podemos exigirle al estado si no tiene una comprensión mas contemporánea. Me

---

24 Al respecto resulta interesante remarcar que en 2019 MC recuperará la figura de la Bienal (evento no-comercial para la exposición de arte) ABli Arte Bienal en Lima, como forma alternativa a las ferias de arte recientemente tan populares.

25 Ver Anexo 1



encantaría que participara siempre y cuando cumpla con esto. ¿Cómo determinará el Estado sobre lo que es arte y lo que no? Eso me preocupa' (Pablo Ravina). Y la abierta denuncia del Estado como institución: 'Para mi el Estado no existe, no cuento con ellos para nada, me parece el sistema mas corrupto y manchado que existe, ver las noticias... todo lo que esta pasando... Yo creo en el poder de los artistas y en sus sueños o metas tanto como creo en los míos y en eso baso mi energía en trabajar en pro a una elaboración de propuestas en torno al arte libre y liberado en Latinoamérica' (Emilio Vargas).

Como sugiere esta última declaración, ante la nefasta situación la salida estará en renegar de la asociación con este y organizar una institucionalidad autónoma. De la misma manera el modelo de gestión de MC intentará diferenciarse lo máximo posible de las lógicas y funcionamientos atribuidos al Estado:

Lo detesto, no me parece justo. El gobierno debería copiarse de las empresas privadas, ¡no que ellos se aprovechen de nuestro trabajo! Que vengan y chequeen cómo nosotros hemos logrado algo que es tan sencillo. Hay que tener ganas y empezar con pequeños proyectos. Lo que les falta a ellos para hacer un mejor trabajo es no creerse los dueños y amos del mundo y poner un poco de corazón. Que lleguen al fondo de la cuestión, si nosotros lo hemos logrado aquí que era una de las peores zonas, ¿cómo ellos no lo logran en otras zonas menos maledadas? Y nunca regalar plata a la gente, eso también es importante. La empresa tiene gente con estudios, más preparada. La gente que trabaja en el gobierno no ha terminado ni la primaria, no tienen experiencia en el extranjero... (Angie Pelosi).

Así mismo se contrapone una y otra vez la rigidez de sus procedimientos burocráticos como irreconciliables con la apertura y experimentalidad necesaria para la gestión artística ('Tenemos que hacer esfuerzos para convencerlos de intervenir el espacio público. Buntinx una vez quería realizar una instalación de su carro chocado con un pedazo de árbol encima. Desde el Ministerio no querían dar permiso: Les tuvo que decir que era una alegoría de lo que sucede en la calle, el desorden, el caos, que era una obra para generar conciencia en los jóvenes. Y solo así es que aceptaron'). En contraposición la labor del arte se entiende en su cualidad de vanguardia, representante de la libertad, espontaneidad e inabarcabilidad de sus formas, siempre dispuesto a expandir los límites sociales y las preestablecidas normas estatales.

### *3.2 Relación con el mercado y sus agentes*

La posición de los artistas frente al mercado es una definida por una cierta contradicción. Por una parte predominará el rechazo y desinterés por insertarse en las dinámicas de este. Los participantes partirían de la idea de base de que el buen arte no debe estar guiado por un fin comercial, pues esto compromete su impulso inherente por la autonomía de sus formas. El mercado sería un lugar regido por una lógica instrumental incompatible con la naturaleza no-útil del arte, el cual tendría como objetivo la búsqueda constante de originalidad y nuevas formas, a menudo incluso en los límites de la aceptación social. Por lo tanto quien quiera producir arte de calidad debe hacerlo de espaldas a las tendencias impuestas por el mercado, guardando en todo momento la máxima independencia posible respecto a este:

El tema de ventas no me interesa mucho, si la hemos hecho (la venta) es confidencial entre el artista y yo. Pero si ves nuestro perfil presentamos cosas poco vendibles en el mercado limeño. Mi interés no es económico si no de buscar una vanguardia, de crear contenidos, de formar carreras de artistas jóvenes. Ahí lo que uno gana es más importante que el dinero, es aportar a la historia del arte peruano contemporáneo (Vargas).

Como se puede ver, el arte en su más alto valor se entenderá como una cuestión trascendente, en continua búsqueda de superación de sus límites e impulsado por la creatividad. Bajo esta mirada, el mercado, y por tanto sus formas y agentes más representativos, serán aquello que sobra o que pervierte el arte en su verdadera intención, justificando el operar más allá de los espacios tradicionales en los que se mueve habitualmente: 'Hoy en día la cosa es diferente. ¿Galería, para qué? A mi no me interesa la venta, me interesa conmocionar, la parte humana, creo que lo importante es el amor al otro, no la ideología' (Sonia Cunliffe). Zevallos resulta algo más específico:

No todo el arte está aprisionado en las galerías. Arte en el espacio público, grafitis, esculturas en la calle. Desde las galerías es un poco mas difícil que el arte llegue, el espacio público es mucho mas democrático. La diferencia que genera esa cultura en comparación con lo que está alrededor, las institucionales, que son muy rígidas... Importante que existan otro tipo de imágenes, mas lúdicas, que generen comunidad, crean sensación de pertenencia en el barrio (Carlos Zevallos).

Por otra parte sin embargo la idea de que el mercado sería un espacio productivo o como mínimo fértil para la producción artística estaría también presente:

Hace diez años hubiera dicho que la libertad del artista está por encima. Pero si esa libertad no te da la libertad de seguir produciendo... es un poco contradictorio. Hoy soy mas realista. Aún cuando el mercado te condiciona te genera más disciplina. Te marca una línea por la cual podrías ser mas reconocido. Hace que el proceso no sea tan orgánico. Y al mercado eso también le conviene. Eso no le parece mal (Carlos Zevallos).

En esta línea irá también las posiciones que argumentan que la adecuación a las demandas del mercado son una condición necesaria para la supervivencia del artista. 'Hay que adecuarse, como Darwin, el que no se adapta no sobrevive. A veces hay que hacer cosas chiquitas para la casa, yo hago eso. Hay muchos artistas que no lo hacen, "yo no me quiero volver comercial" dicen. Hay que pensar, dejar el ego y las críticas de lado y avanzar con fuerza impulsados por el arte, la creatividad. Escuchar es importante' (Jesús Pedraglio).

Lo que se desprende de esta última declaración es que la labor de un artista está entonces en encontrar un balance entre mantener una producción autónoma (el arte verdaderamente valioso) y producir objetos vendibles (el arte para la supervivencia). La relación entre ambos polos será una de dependencia, pues el primero no es materialmente factible sin el segundo, mientras que el segundo depende de las cualidades puestas en juego por el primero para resultar creíble.

### *3.3 Relación con el trabajo*

La percepción del trabajo artístico estará marcada por rasgos similares a los planteados respecto al mercado. La mayoría de los informantes coincidirán al declarar la dificultad que supone 'vivir del arte'. Por una parte, sobre todo los artistas, destacarían la falta de oportunidades profesionales suficientes, los constantes personalismos y la tenaz competencia por hacerse un lugar que son comunes en las escenas limeñas. Aquí también se identificaría la rigidez y la verticalidad como las características que impedirían un mejor y más justo funcionamiento. Lima se caracterizaría como un entorno ya previamente ideologizado y regido en base a una autoridad intelectual que constreñiría el surgimiento de una creación diversa y multiculturalmente inclusiva.

Ante esto la solución más repetida será aquella que apunta a la adaptación al contexto a través de la iniciativa individual será capaz de solventar los obstáculos: ‘No hay dirección sugerida. Cada uno de los artistas debería ir por donde pueda. No es solamente la demanda del Estado, del mercado.... Es una mezcla de cosas. Es algo de iniciativa propia, ya que no hay institucionalidad, de iniciativas particulares’ (Ravina). O como menciona Zevallos: ‘Si he sentido que es una carrera súper dura. Pero algunas veces no es falta de ayuda, sino falta de iniciativa profesional. Una mirada seria y dirigida hacia lo que se esta ofertando es lo que se necesita’ (Zevallos).

En su versión más voluntarista, el esfuerzo guiado por la vocación sin límites que se atribuye al artista, será capaz de asegurar el éxito:

Si uno cree en lo que hace y piensas que es algo muy fuerte, que puedes trascender, puedes encontrar un espacio en cualquier lugar. Si lo detienes, lo detienes tu mismo, pero hay espacio. Es cuestión de chamba, de meter horas todo el día, estar pensando en todo. Con la galería ya entré a Parc, este año. Funcionó bien, no quiere decir que a todos les vaya a funcionar, pero si uno hace un buen trabajo y se expresa bien y tienes la fuerza para hacerlo vale la pena (Pedraglio).

Otra de las propuestas más populares serán los proyectos de autogestión, que se propondrá a través de la creación de colectivos a pequeña escala desde donde los cuáles generar redes y modos de financiamiento: ‘Un consejo es que los chicos (refiriéndose a los artistas jóvenes) se junten, unos cinco, que haya un curador, y así se crea una galería nueva. Si queremos cambiar debe ser en conjunto’ (Pedraglio).

Considero importante mencionar que en base a lo que se desprende de las declaraciones, en la mayoría de los casos el acto de asociarse entre sí se entenderá antes como una vía para facilitar la inserción en el circuito que como una para transformarlo o pensar nuevas formas de producción y circulación artística. Zevallos lo describe así:

Es interesante la propuesta (de un sindicato de artistas) porque te ayuda a responder, regular precios, que no exista tanta desigualdad, algo donde estar seguro. Había algo así pero el gremio tomó un giro mas político, debería ser algo mas práctico, de dar información, conectar a los artistas, mostrar cómo mejorar sus proyectos... Un espacio de discusión, no de posicionamiento político. La relación debería ser mas fluida. Ahora es:

inversión privada = mal. No estoy de acuerdo con eso. Eso pasó también en el Callao. Hay una falta de diálogo. Tampoco vamos a esperar que no exista la inversión privada, sino que veamos cómo podemos ganar todos (Zevallos).

...

Los fragmentos aquí reunidos, pese a que inevitablemente dejan fuera algunos puntos de vista y simplifican otros, considero que conforman los sentidos comunes principales sobre los que se estructura y defiende el proyecto de MC. Todos los participantes partirían del común reconocimiento de una situación de base desfavorable o no tan productiva para el desarrollo de las artes. Ante esta triple problemática (mercado parcialmente infértil, Estado incompetente), la solución pasaría por un reconocimiento de la necesidad de establecer un punto y aparte y partir de un trabajo conjunto en el Callao que supla todas las carencias anteriores. Hay que añadir que las declaraciones de los entrevistados comparten una cierta contención o mesura hacia los problemas abordados y sus posibles salidas. Primaría una aceptación resignada ante la cual la única salida que se proyecta en el horizonte es la de explotar las posibilidades que ofrecen los márgenes y crear a partir de eso una escena basada en el horizontalismo, los vínculos afectivos, la espontaneidad y la iniciativa individual.

#### **4. Configuración de la institucionalidad en Monumental Callao**

Quisiera a partir de aquí analizar cómo todo lo visto anteriormente, el devenir de la institucionalidad artística local y los discursos sobre trabajo artístico, se imbrican con las condiciones materiales en MC. ¿A qué estructura socio-económica contribuirá el arte contemporáneo tal y cómo se entiende en MC?, ¿qué tipo de práctica institucional le acompaña?, ¿qué mecanismos estarían puestos en juego en el proceso? En este apartado sostendré que el sentido común crítico de los agentes culturales de MC, a través de sus presupuestos artísticos, contribuirían a legitimar y reproducir el status quo al cual se enfrentan, fomentando espacios institucionales precarios y basados en personalismos, que en última instancia resultarían yermos para el desarrollo de una organización institucional.

Para ver esto analizaré cómo las demandas por una mayor autonomía artística y la



cercanía a lo popular o lo marginal, entendidas como vías emancipadoras alternativas, se actualizan de manera particular en el contexto del neoliberalismo peruano. Son tres los ámbitos en los que considero que esto se hace más evidente: el rechazo al Estado en pos de la empresa privada, el modelo de politicidad artística o cultural propuesta y el modelo de trabajo artístico puesto en práctica.

#### *4.1 El rechazo al Estado en pos de la empresa privada*

Como se ha visto anteriormente una de las cuestiones clave de la institucionalidad artística local parte de la percepción de un Estado inexistente y/o incompetente. Si bien la labor de este será percibida como potencialmente positiva para las artes, se aceptará siempre y cuando se comprometa a aligerar sus lógicas hacia unas más modernas y menos burocráticas o verticales.

Algo que se repite con énfasis en el caso de las demandas del arte urbano ante un momento difícil para su práctica. Desde un comercial para Converse Perú Entes comentará:

La gestión municipal decide borrar 60 murales. El peor momento para el Street art del Perú. Todo lo que se había hecho durante dos años en el centro de Lima había sido devastado. No iba a haber más posibilidades de hacer algo cultural en el centro. ¿Qué haces? ¿a dónde vas? O sea uno no va a dejar de hacer lo que tiene que hacer. La única opción era encontrar un lugar que abrace de nuevo el Street art y el grafiti. Ese lugar fue el Callao. El Callao ahora está lleno de pinturas, de color, de vida. Una noticia nefasta convertida en algo completamente positivo y de apoyo social. Bravazo (Entes 2018)<sup>26</sup>.

Ante eventos como el que señala Entes o simplemente ante la falta de modernización, recursos o profesionalidad de los trabajadores del Estado se veía a la empresa privada como la última alternativa capaz de encargarse del fomento de las artes libres. Esto, además de contribuir a afianzarla en una posición de mérito que le viene dada por una situación más allá de sus acciones, retirará la responsabilidad de una correcta gestión a un Estado deficiente: ‘La institución privada lo tiene que hacer. La empresa privada. Si no lo hacen ni la municipalidad ni la región, pues lo tenemos que hacer nosotros mismos, en conjunto’ (Ivcher).

---

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=p26ZMnZ2nck>

En algunos casos esto ocurrirá aún en abierta contradicción con los ideales de los propios artistas:

Hay muchos artistas en mi situación. Uno dice: ok, la empresa privada son unos malditos, pero al final son los que me están apoyando. Vamos a trabajar con ellos un rato hasta que yo tenga un público o un espacio, hasta que yo me convierta en el artista que quiera ser y ya no necesite esto, voy a poder decir lo que yo quiera. Este es el ideal de muchos artistas. Cuando uno está consolidado ya puede proponer críticas. Muchos artistas se ven en la necesidad. Si yo no tomo esta oportunidad... el Estado no nos lo está dando, las galerías no son el espacio que yo creía... ¿qué me queda? (Ríos).

Bajo la máxima del ‘fin justifica los medios’ el mercado se entenderá como un trampolín desechable que catapultará su participación hacia un futuro sin constricciones en el que pueda desarrollar su obra autónomamente. El argumento de la falta histórica de institucionalidad funciona legitimando la necesidad de los artistas de afiliarse a lo que Kuba Szreder calificará de oportunismo radical. Según el autor un oportunista radical sería aquel que ‘dependiente del flujo de oportunidades, responde a las presiones estructurales manifestadas en el proceso sin hacer planes estratégicos para reformas sociales o compromisos revolucionarios’ (Szreder 2015:212). Este enfoque les permitirá mantener su compromiso contra el mercado a nivel ideológico mientras que a un nivel material participarían en ese mismo circuito.

Este mecanismo, que supone la posición mayoritaria de los artistas de MC, esconde una paradoja que Malik calificará de afirmación negativa: una rebeldía contra la institucionalidad imperante cuyas condiciones surgirán precisamente de la propia institucionalidad contra la que se opone: en este caso, lo que permite a los artistas salir de las ‘garras’ de la empresa privada, será el propio reconocimiento labrado gracias a asociarse con dicha empresa privada. Como un pez que se muerde la cola, este movimiento de rechazo-dependencia, resultará en última instancia ‘un vehículo pseudorradical para la circulación de la virtud crítica’ que lo único que llega a conseguir es crear una ilusión de autonomía puramente discursiva (Malik 2018 [2013]:17).

Lo que se desprende aquí es que el discurso de rechazo al Estado (ya sea debido a su ‘tendencia coercitiva’ o por su falta de medios para estar a la altura que supone la gestión de arte contemporáneo) deriva en la asociación de los artistas con el mercado. El discurso

anti-institucional del arte contemporáneo, justificándose a través del discurso de la precaria institucionalidad local, impulsaría por tanto al fortalecimiento de las empresas privadas como Fugaz que encuentran en esta tendencia una fuente de artistas que si bien a regañadientes, se ponen a su servicio. Se ve así cómo la inclinación anti-institucional del arte local (con sus reclamos y discurso anti-mercado incluido) renuncia a la posibilidad de resultar realmente revolucionario en términos de producir una nueva institucionalidad, si no que por el contrario contribuye a reproducirla.

#### *4.2 El modelo de politicidad artística*

Hasta este punto hemos podido ver cómo se entrelaza la experiencia (y discurso) de la precariedad del medio artístico con las aspiraciones a una práctica liberada y radicalmente creativa. Esto ocurrirá principalmente gracias a lo que varios autores identifican como la característica definitoria del arte contemporáneo: la indeterminación en cuanto a su lectura y compromiso político. El ideal de un arte crítico se regiría principalmente por una adscripción a la indeterminación de la experiencia artística (la apertura respecto a la interpretación) contra los reclamos unívocos:

Yo pienso en un arte libre que pueda expresarse en una sociedad que también tolere los mensajes y contenidos. El arte tiene esto de desprenderse de la temporalidad hacia un mundo que haga sentir, reflexionar o ampliar horizontes en otras personas o espectros que conformen el arte hoy. No creo en darle responsabilidad política o pedirle a los artistas constantemente un discurso plenamente político (Vargas).

Declaraciones como esta representarían una posición a favor del arte como un lugar para el sentimiento y la reflexión escindido de la experiencia terrenal, en oposición a la espacialidad o la temporalidad –esta última mencionada por Vargas- como aquellas que anclan a la realidad material concreta.

Este esquivamiento de sus condiciones materiales - los círculos institucionales en los que se mueve; quien lo financia, dónde se expone o cómo se comercializa- forma parte de un rechazo a la institucionalización del arte que tomará diversas formas a lo largo de la historia y que será una característica definitoria para el arte contemporáneo local. En la particular versión que pretendo examinar aquí, esta se regirá por la escisión entre dos

lógicas: la de la obra y la de la institución. Algo que llevaría a la posible facilitación de la contradicción de poder exponer obras críticas de sucesos de las que precisamente se acusa a la institución en las que se exponen. Lo explico a continuación. Frente a la pregunta sobre si no encontraba contradictorio exponer en un sitio acusado de corrupción obras que precisamente criticaban la extendida corrupción en el Perú, Gonzalo Garcia Callegari, artista participante de la Bienal celebrada en el Callao contestaba lo siguiente: ‘El tema que mencionas esta todavía en investigación. En todo caso, acepté porque me parece interesante que casualmente, en un sitio cuestionado, yo tenga la libertad de exponer estos trabajos. Mi obra siempre ha jugado con la ironía y es irónico que ahí yo pueda hablar de estos temas. Lo que me interesa de este proyecto es todo el tema social que hay detrás’.

Bajo la particular definición de arte crítico que comparte Callegari, la precaria institucionalidad (en esta ocasión bajo la forma de la corrupción) será susceptible de ser subvertida para potenciar conceptualmente el efecto crítico de las obras expuestas. En este caso, la ironía evidente de esta decisión será tomada como algo que añade al peso conceptual de la obra, reduciendo en gran medida la relación que une obra con institución a parámetros formales.

Un mecanismo en esta línea se manifiesta en el lugar que se le ha otorgado a las estéticas populares y la afinidad por los circuitos alternativos/marginales, encarnados en la filosofía de las museotopías mencionadas en el apartado primero. El giro del arte contemporáneo hacia lo popular ‘condensa una trayectoria que planteó la demanda estético-política por dejar las formas institucionalizadas y canónicas de hacer y entender el arte, para encontrar al arte fuera de sí, en un espacio externo—. Un afuera tanto físico —fuera del museo y del circuito— como sociológico, en la experiencia y sensibilidad de lo popular’ (Gruber y Mitrovic 2017:90).

Como hemos visto en los testimonios, en el caso de MC la reivindicación de lo popular como lugar para la emancipación estará particularmente presente. En el texto curatorial

de la 3ra edición de ABLi Arte Bienal en Lima ‘ARCO DEL PERU’, celebrada entre enero y marzo del 2018<sup>27</sup> se puede leer:

La imagen escogida para esta edición refleja un horizonte desértico típico de la costa del Perú. Vemos como fondo el mar y en primer plano un arco de Fútbol, la metáfora perfecta para asociar las periferias de nuestra ciudad como un lugar de ensueño, comparado con cualquier realidad latinoamericana reconocible en la actualidad. Encontramos belleza a la marginalidad de una ciudad que convulsiona y que puede hallar, en las manifestaciones artísticas, escapes o respuestas a una caótica forma de civilización. (...) Si, de dónde venimos las cosas están hechas y predispuestas de una manera informal, empolvada por los vientos que bajan a esta ciudad, tapados por una nube gris color panza de burro, pero la historia, las culturas entrelazadas en este suelo, nos permiten adoptar y re pensar el arte a nuestra manera, buscando nuestros propios métodos e incluso nuevas formas de mostrar estas manifestaciones al mundo sin necesidad de grandes presupuestos ni banalidades que imposibiliten nuestra existencia como una plataforma formal.

En la apuesta por lo popular, lo marginal incluso, contra la forma en la que está constituida la institucionalidad en Lima –el que haya jugado con la idea del arco en paralelo a la feria madrileña es un ejemplo claro- MC se auto-posicionaría en un rango de posibilidades donde los dos extremos, las dos posibilidades, serán o asimilarse al circuito del arte o escapar completamente de él, renunciar indiscriminadamente a toda formalización para proponer una nueva forma de hacer arte desde la autogestión, el trueque o la formación de colectivos a pequeña escala. Lo que se consigue con esta dicotomía, más que efectivamente escapar del circuito, algo que hoy en día resulta francamente complejo, será el afianzamiento del ideal de respuesta crítica en valores como la informalidad, la austeridad, la precariedad. En definitiva, la propuesta política del arte de MC frente a todo lo que está mal en el circuito del arte, vendrá pues a situarlo en el mismo lugar frente al que se alzó, con la conquista de nada más que su discurso crítico.

#### *4.3 El modelo de trabajo artístico*

---

<sup>27</sup> Mencionar que esta Bienal surgirá en paralelo a la participación de Perú como país invitado en ARCO Madrid 2019. Al respecto la Bienal se presentará como alternativa que pretende ‘apropiarse del nombre ARCO/PERÚ para buscar un punto crítico en la relación de dos plataformas completamente distintas’, una vez más recalando la idea de que MC pretende proporcionar una alternativa a la institucionalidad existente.



Respecto a la organización del trabajo artístico primarían condiciones de un gran nivel de autonomía: ausencia de jerarquía, flexibilidad para organizar los propios horarios, ventas y temas, abogando por dar mucho margen de maniobra a los artistas y sus inquietudes personales. Los acuerdos de alquiler se darán de manera irregular y sin protocolos fijos, funcionando por el contrario bajo las preferencias puntuales de sus administradores. Predominaría un funcionamiento basado en personalismos, amparado en muchas ocasiones por la justificación de querer fomentar relaciones distintas, más cercanas y horizontales. Un fenómeno que no está lejos de lo que Malik califica de ‘cartelización del arte’: la estructura bajo la cual el mercado artístico tiende a operar ‘en base a transacciones informales y carentes de responsabilidad como los casos en los que sus miembros se apoyan mutuamente en base a preferencias personales, sin regulación o criterios transparentes’ (Malik 2014:635). Vargas, artista y curador principal de MC, lo justifica así:

Yo nunca firmé nada hasta ahora, creo que conocernos fue mutua confianza. Voy tres años acá y considero que la palabra tiene mucho valor, me gusta la gente de palabra y siento esa confianza con CM, supongo que ellos también conmigo (...) Para mí sinceramente es una comodidad pagar con obra, no lo veo ilegal ni inmoral. Y me encanta el concepto de trueque, que muchas residencias en el mundo lo aplican (Vargas).

El compromiso del arte contemporáneo con el impacto social reforzará además la idea de que el arte debe exceder las motivaciones laborales corrientes. Es el caso por ejemplo de los muralistas que trabajan en MC, para los cuales el reconocimiento simbólico del público sería suficiente como pago por su trabajo:

El arte no debe ser algo elitista; por eso pintamos en la calle para que haya una cercanía con el pueblo, para que no haya una brecha entre el arte y la ciudadanía. Es así cuando se genera un interés con el pueblo, se rompe ese lazo que impide que el pueblo reconozca el valor de la cultura en sus vidas. (...) Trabajamos día a día pues para nosotros esto es un trabajo así no tenga paga, así la paga solo sea el amor recibido de la gente y de la comunidad para decirte: “gracias por pintar esto” Esas son las cuestiones que se escuchan en la calle, es lo único que nosotros pedimos a cambio. No estamos pidiendo veinte mil dólares, estamos pidiendo gracias, y eso está bien (Entes).

Enfoques como estos no solo se tratarán de una lectura idealista del arte en general y del arte comunitario en particular si no que en el contexto en el que se insertan funcionarán

como cesiones útiles en el reclamo por una práctica artística digna. Los artistas y colectivos alternativos generalmente de escasos recursos aceptarán el precio de trabajar en una economía de la subsistencia con tal de encarnar la virtud artística de estar ‘cerca del pueblo’ o insertos en redes alternativas de organización.

En la línea del ideal fetichista de ‘arte como vocación’ se presentará al trabajo artístico desprendido de su cualidad de trabajo (entiéndase como producción de objetos al servicio de un mercado) para mostrarlo como actividad que el artista está llamado a ejercer como designio personal, ubicándose el artista en una carrera individual donde todo esfuerzo compensa para poder mostrar su producción.

A esto acompañaría la ideología darwinista-meritocrática que hemos visto se postula como vía para alcanzar el éxito. Sólo quién se adapte a las circunstancias -‘Hay que adecuarse, como Darwin, el que no se adapta no sobrevive’ (Pedraglio)-, se esfuerce duramente -‘Algunas veces no es falta de ayuda, sino falta de iniciativa profesional. Una mirada seria y dirigida hacia lo que se esta ofertando es lo que se necesita’ (Zevallos)- o quién tenga aptitudes artísticas -‘Que los que tengan talento puedan grabar sus canciones registrarlas y ganar regalías’ (Villanueva)- obtendrá beneficios. Se fomentará un paradigma profesional en el que el trabajo artístico se daría bajo parámetros que empujarían a cada uno a responsabilizarse de su propia carrera bajo la idea de que esta se puede abrir paso de manera independiente de las condiciones sociales que la constituyen.

En este caso, los artistas de MC, bajo la comprensión del arte como práctica personal y autónoma, estarán más dispuestos a cargar personalmente con el peso de la inserción laboral y asumirán condiciones laborales que faciliten a la empresa liberarse de responsabilidad acerca de su rol en el mercado de trabajo. Siguiendo a Malik una vez más, la visión meritocrática o basada en la voluntad personal supondría nada más que un elitismo actualizado, transformando la histórica discriminación hacia la gente con escasos recursos (su condición social) en una nueva basada en aptitudes personales del individuo (2012:13). En sus palabras, ‘el elitismo no se ve socavado o deshecho por tal meritocracia, sino que se sanciona y legitima mediante el afianzamiento de las desigualdades mediante la naturalización simultánea (su talento es "inherente" o "intrínseco") y la reivindicación moral de las elites formadas por una educación tan progresista como una empresa democrática. ('reconociendo a todos por su valor intrínseco')’ (Malik 2012:12).

En conclusión, el tipo de trabajo artístico impulsado por Fugaz nos confronta con la evidencia de que lo que aquí se reproduce es una lógica que muestra como escindibles las aptitudes del artista con las condiciones de vida social en las que se desenvuelve, impidiéndonos el mantener una mirada global acerca de la estructura laboral que define a la institución de arte contemporáneo.

## **5. Conclusión**

Como mencionaba en la introducción, este segundo capítulo ha buscado centrarse en qué tipo de estructura institucional se da en MC a través de cómo entienden los participantes del rubro artístico su rol y su lugar en la deriva histórica de la institucionalidad local. Para ello he comenzado dando cuenta de cuál es la situación de las artes en la ciudad de Lima y cómo se ha articulado durante los últimos años su relación con la institucionalidad. Esta se puede resumir como una nueva fórmula tensionada entre las fórmulas populares y alternativas heredadas del histórico reclamo frente a una institucionalidad precaria y el fortalecimiento durante los últimos años de una mayor estructura de mercado y la apertura hacia el turismo internacional. En el segundo apartado he realizado una clasificación de los principales discursos sobre cómo entienden los agentes culturales de MC la relación entre el arte y su institucionalidad así como su papel en el mismo. Pese a la heterogeneidad de las respuestas, la idea principal que atraviesa es el reconocimiento de una situación precaria de base ante la cual la salida sería la creación de espacios o sistemas de trabajo alternativos que les permita conservar su autonomía artística. En la tercera y última sección, he terminado por exponer cómo los ideales artísticos que los empujan a rechazar su adhesión a la institucionalización –ya sea a través de un arte que sirva a causas específicas (determinación), del compromiso de los artistas con formas de trabajo que condicionen su autonomía (subordinación) o el rescate de estéticas populares como forma de democratización del arte- en realidad da lugar a un sistema que impide ver como problemas sus altos niveles de informalidad y precariedad laboral.

Lo que primará será una aceptación resignada ante la cual la única salida que se proyecta en el horizonte es la de explotar las posibilidades que ofrecen los márgenes y crear a partir de eso una escena basada en una ‘autonomía del sistema’, una idea de libertad que tenga como foco la liberación de todo tipo de constricciones externas. Sin embargo, lo que este

ideal no vería ser que sumergido en el sistema neoliberal en el que opera el arte –incluso aquel no inserto en el mercado propiamente-, todos estos reclamos terminarían en última instancia funcionando de manera efectiva para impulsar la lógica del capital. Es por esto que como menciona Mitrovic, para entender realmente qué implica hoy en día la ideología anti-institucional, característica de la ideología del arte contemporáneo a nivel mundial, en el caso peruano debe ser examinada a la luz del discurso anti-institucional propuesto por los teóricos del neoliberalismo peruano, siendo el de De Soto uno de los más característicos (2016a:75). Al fin y al cabo, las diversas tendencias a escapar hacia un horizonte más libre e informal sintonizan con la lógica antiregulación del neoliberalismo.

En conclusión, los reclamos por un mayor nivel de autonomía artística y fórmulas alternativas y populares de asociación socio-económica, si no son adecuadamente evaluadas en su contexto, terminarían reafirmando el lugar de la empresa privada y contribuyendo a la normalización de un sistema que se contenta con dirigir apenas los restos del grueso de beneficios a las clases pauperizadas. Se podría así determinar que la relación entre los ideales artísticos contemporáneos críticos y la estructura a la que se oponen sería en términos de efectividad una de complementación antes que de conflicto<sup>28</sup>. MC, al postularse como respuesta a la imperante necesidad de espacios artísticos en Lima y como alternativa a un panorama viciado y guiado por personalismos, contribuiría a solidificar la creciente hegemonía de un ‘arte para el mercado’ que encuentra en espacios como este tanto un suelo apropiado tanto para la mano de obra barata como para generar capital simbólico de cara a su comercialización en el mercado internacional. En conclusión, desde la comprensión de ideología que se ha venido trabajando, lo que encontramos en MC entonces es una explicitación del arte contemporáneo como un sistema de prácticas y discursos que contribuyen a afianzar la operatividad neoliberal más que a superarla.

---

<sup>28</sup> Esto daría una pista de porqué el argumento de la falta de institucionalidad en Lima (la falta de museos, ayudas legales, financiamiento estatal, mayor regulación etc.) y su contrarespuesta artística a través de formas ‘populares’ o informales de producción artística se hacen más visibles precisamente en los momentos de mayor crecimiento económico e institucional (Gruber y Mitrovic 2017).

### CAPITULO 3: CULTURA POLÍTICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

*'Solo están entretenidos mirando televisión  
y algunos por Facebook se creen valientes y líderes de la opinión  
por aquellos que están pintados en la pared  
algunos por el sueño de formar un cartel  
se perdieron líderes que en su momento  
que pudieron cambiar el rumbo del barrio en el que vive usted  
yo no me quiero quejar  
yo no voy a perder mi tiempo  
es hora de actuar y hacer a través del arte algo por el resto  
no estamos solos en esto, hay mucha gente más  
que piensa como nosotros, y el barrio quiere cambiar'*

(Rap compuesto por Alexis Villanueva, 'El Salsa')

#### 1. Introducción

Como señalaba en el capítulo uno, la importancia del entorno urbano y sus habitantes es un aspecto fundamental de MC. La 'comunidad', el calificativo de preferencia para denominar a los vecinos de la zona, constituye la mayor parte de la planilla empleada por Fugaz y los comercios que congrega, así como se los supone como unos de los beneficiarios principales de las actividades culturales que se llevan a cabo. Ambas actividades responderán al objetivo principal del proyecto de generar un cambio positivo para el barrio.

Con tal de comprender la operatividad del modelo de transformación social propuesto en MC, en este capítulo buscaré analizar situadamente cómo Fugaz consigue afianzarse en el territorio que ocupa y en qué consiste el modelo de intervención que implementa. ¿A qué trayectoria político-social responde la llegada de Fugaz?, ¿cuáles son los mecanismos de legitimación que se emplean para defender la pertinencia del proyecto?. Y por último ¿qué modelo de ciudad y desarrollo social se contribuye a generar?

El desarrollo de estos temas pretende arrojar luz crítica sobre los puntos ciegos del modelo de incidencia social que las empresas culturales como Fugaz están llevando a



cabo hoy en día. El capítulo sostendrá la hipótesis de que MC, lejos de ser *el otro* de un Estado corrupto que deja a su suerte a la población, sería en realidad parte constitutiva de las dinámicas políticas y económicas que durante las últimas décadas han pauperizado el barrio de Monumental y que contribuyen a que la región no desarrolle una potencial respuesta política eficaz y continuada a sus problemas.

## **2. Devenir socio-político de los últimos 20 años en el Callao**

Para comprender cuál es el contexto político-económico en el que MC surge empezaré por reconstruir la trayectoria política local de Chim Pum Callao durante los últimos 20 años. El objetivo será poder proporcionar pistas de la cultura política que ha ido configurando las condiciones tanto subjetivas como materiales que están en juego hoy: cómo se ha construido la relación con el espacio público, la participación política, la actividad de las asociaciones vecinales o las relaciones laborales.

MC se ubica en el centro histórico del Callao conocido como Barrio de Castilla o Monumental, el cual es 'Patrimonio Cultural de la Nación' desde 1972. Las instalaciones que componen el complejo ocupan el perímetro de las calles Constitución, independencia y el pasaje José Gálvez y tienen como centro la plaza Matriz. Como ya mencionaba, Fugaz ha implementado mejoras en el espacio público que suponen un cambio sustancial respecto al estado previo de deterioro: ha instalado un nuevo adoquinado en la plaza, bancos y papeleras, esculturas públicas, recintos verdes y empleado a guardias de seguridad para que cuiden del recinto, todo esto siempre circunscribiéndose únicamente al espacio del proyecto.

El contexto geográfico que lo rodea es uno de particular complejidad. La zona ha sido conocida durante los últimos años por ser territorio de bandas criminales como los Malditos de Castilla o los Nole, lo que derivaría en el aumento de los niveles de inseguridad y violencia en las calles en una provincia ya de por sí insegura. Según estadísticas el 87,9% de los habitantes de la provincia del Callao dice sentirse inseguro en su zona (INEI 2017). Solamente en el distrito al que pertenece Monumental se registraron 7,704 delitos en el 2017, convirtiendo a este en el más conflictivo de Lima y

Callao, solo por detrás de San Juan de Lurigancho (PNP 2018)<sup>29</sup>. También las cifras son altas en cuanto a número de homicidios, registrando una suma de 13,9 por cada 100.000 habitantes mientras que el promedio en Lima metropolitana estaría únicamente en 2,3. Respecto a las condiciones económicas de sus habitantes el distrito del Callao registrará un ingreso medio por habitante de S/. 1,285 a finales de 2017 siendo este calificable como de clase media-baja.

Políticamente, el Callao se puede entender hoy en día como heredero de una tendencia nacional que comenzó con las medidas político-económicas adoptadas por el presidente Fujimori a principios de los 90. Este momento supuso la instauración de un modelo económico neoliberal cuya línea se ha mantenido constante en los posteriores gobiernos hasta el día de hoy y que tiene como base la privatización de las empresas estatales, la desregulación del acceso al mercado, la liberalización del comercio y las barreras a la inversión extranjera y la reforma tributaria (Gonzales de Olarte 2007).

Chim Pum Callao será parte fundamental de este devenir. Fundado en 1995 por Alex Kouri, desde el principio entró con fuerza en la alcaldía de distritos y la provincia del Callao, en los cuales permaneció en el poder hasta el día de hoy. En un inicio surgirá como una de las agrupaciones con fines principalmente electoralistas resultado del colapso del sistema de partidos que se daría tras el autogolpe de Fujimori y que supondría el descrédito de la opinión pública hacia las instituciones públicas y el funcionamiento de la democracia partidista. Tras la retirada de Kouri como presidente regional del Callao, puesto en el que estuvo de 2007 hasta 2010, este fue sucedido por Félix Moreno hasta finales del 2018. Resulta destacable que ambos se encuentran actualmente condenados por distintos delitos relacionados con actos de corrupción. En el caso de Kouri por delitos de colusión desleal que se remontan a su participación en los vladivideos, y en el caso de Moreno por lavado de activos, malversación de fondos públicos y tráfico de influencias

Sin embargo, Chim Pum Callao tiene ciertas particularidades que, si bien no debe entenderse como desviación o excepción de la lógica relatada hasta el momento, conviene analizarla aparte. Tal y como ya de entrada manifiesta el nombre propio de la agrupación –apelando a un elemento de la identidad popular chalaca- una de las claves del éxito de

---

<sup>29</sup> La población de San Juan de Lurigancho sin embargo, supondrá más del doble que la del distrito del Callao, 1,047.725 (INEI 2017) frente a los 406.889 del Callao (INEI 2015), por lo que el Callao lo superará en el cálculo per cápita.

la agrupación será el apelar al ideal de cercanía con el pueblo. En términos de cultura será importante la organización de conciertos populares como el ya conocido Festival Internacional de Salsa Chim Pum Callao que viene celebrándose desde el 2006 y el cual ha funcionado en varias ocasiones para propaganda política del partido. Sin embargo esto sobre todo se manifestará en una sofisticada red basada en las conexiones con distintos líderes vecinales (mediadores políticos) que constituirán la principal arma política de Chim Pum Callao para conseguir el apoyo de las masas (Rojas 2017).

Se instalarán pequeños locales donde los delegados se encargarán de generar redes clientelares similares a las que Auyero identifica para el caso argentino, entendidas estas como el intercambio personalizado de favores, bienes y servicios por apoyo político y votos entre masas y élites (2002:35). Es destacable que las relaciones desarrolladas entre las partes son por lo general negadas por sus participantes que no se entienden a sí mismos como parte de acciones políticas populistas, si no en cambio como parte de un intercambio de favores desinteresados autónomos. Aquí jugará un papel importante la función del intervalo temporal, que en palabras de Bourdieu ‘consiste en hacer de pantalla entre el obsequio y el contra-obsequio, y permitía que dos actos perfectamente simétricos parecieran actos únicos, no vinculados (Bourdieu 1998:161 citado en Auyero 2002:44).

Juan Carlos Rojas analiza la forma en la que estos vínculos clientelares funcionan como herramienta política permitiendo a Chim Pum llevar a cabo gestiones estables en medio de un contexto de democracia sin partidos donde impera la fragmentación y desarticulación política (2016:200). El autor señala cómo bajo una visión política en términos pragmatistas y realistas (2017:35) Chim Pum Callao desde el principio consolidó una alianza clientelar donde situaba a líderes vecinales en las municipalidades a cambio de apoyo político, siendo las gerencias municipales más importantes relacionadas con esta labor la gerencia de participación vecinal (GPV), la gerencia de parques y jardines, la gerencia de desarrollo urbano (GDU) y la gerencia de programas sociales. (2016:223)<sup>30</sup>. Lo que se conseguiría así será un mayor control político y social de la zona con tal de impedir que la oposición política gane terreno.

Este conjunto de prácticas, aplicadas en un contexto inestable y devastado tras diez años

---

<sup>30</sup> Esto se llevará a cabo no sólo con líderes vecinales sino también con los poderes ilegales locales, como al emplear a ex presidiarios como agentes de seguridad en la municipalidad o la Empresa de Servicio de Limpieza Municipal (Rojas 2017:34).

de guerra interna, fomentarían el debilitamiento de las instituciones públicas, un Estado ineficiente con poca capacidad de injerencia en cuestiones económicas y sociales sustantivas y la desarticulación de la subjetividad política presente en las décadas anteriores. Todo esto afectará inevitablemente a la forma en la que se configuran las relaciones sociales incluyendo el potencial de respuesta política desde las calles. Por lo general en los últimos años se puede afirmar estadísticamente una casi generalizada disminución en el número de organizaciones sociales y beneficiarios, a excepción de algunos casos como el comedor popular, que mantiene sus cifras (INEI 2016). Un ejemplo es el caso de la asociación de vecinos del Callao Monumental AVECAMO, surgida en 1994 y que en la primera mitad de la década de los 2000 se enfrentará a problemas con Chim Pum Callao, para terminar desintegrándose pocos años después. De este periodo Elías Morón, vecino e integrante de organizaciones ciudadanas en los 80, mencionará que fruto de los procesos políticos de estos años se daría la desarticulación de distintas agrupaciones ciudadanas como AVECAMO, la Asociación de Vecinos de Callao Monumental: ‘con Fujimori murieron las instituciones, los trabajadores perdieron su trabajo... el terminal también los botó... Había plata pues, Montesinos les pagaba plata para corromper...(...) Los botaban para tener a su gente ahí’.

Siguiendo a Gonzales de Olarte, ‘el debilitamiento de los partidos políticos, la ambivalencia de las reglas para los inversionistas, el debilitamiento de los liderazgos empresariales nacionales, el retroceso de los sindicatos debido a la concentración de la fuerza laboral en los sectores de servicios informal y formal, el predominio del pensamiento único neoliberal sobre el papel del Estado, crisis de la burocracia y de la carrera pública’ (2007:28) derivaría en un modelo de democracia débil en el cual el Estado no logrará influir significativamente en la redistribución equitativa ni la regularización del empleo precario. Económicamente, el modelo neoliberal puesto en juego estará motivado ‘por el propósito de asegurar la reproducción y afirmación de los atributos que caracterizan a una economía capitalista como tal, restituyendo al mercado su papel de mecanismo básico para la regulación económica y al capital privado el protagonismo de los procesos de acumulación y crecimiento’ (De Mattos 2006:43). Se darán así una serie de modificaciones legales que tendrían como objetivo facilitar el beneficio de los emprendedores al reducir los procesos administrativos y la burocracia a



la hora de tener que obtener permisos municipales.<sup>31</sup>

El panorama general que nos deja esto será uno donde la desarticulación política y la débil gobernabilidad en la que dejó la política (en su versión legal pero también ilegal a través de la corrupción) de las últimas décadas al Callao facilitará el llevar a cabo las reformas de desregulación que hoy día ya están asentadas. El Estado, a través de la gestión municipal de Chim Pum, jugará un papel primordial en el avance del neoliberalismo chalaco. Algo similar a lo que Harvey señala cuando dice que ‘el Estado, una vez transformado en un conjunto neoliberal de instituciones, se convierte en un agente principal de las políticas redistributivas invirtiendo el flujo de las clases superiores a las inferiores que se habían producido durante la era de la hegemonía socialdemócrata. Lo hace en primera instancia a través de la búsqueda de esquemas de privatización y recortes en aquellos gastos estatales que apoyan el salario social’ (Harvey 2006:155). El neoliberalismo tal y como se da en Callao será uno donde más que buscar la liberación del mercado del control estatal, requerirá fundamentalmente adecuar este último a los designios del mercado.

Entender este proceso resulta importante en la medida en que es a esto que responde la aparición de MC. Ante la precaria situación del barrio que dejó el recorte de servicios sociales, un gobierno incapaz de hacerse cargo de los altos niveles de delincuencia y la imposibilidad de respuesta ciudadana tras la desintegración de sindicatos y partidos de oposición, MC se presenta como la vía a través de la cual por fin solucionar los problemas. Quisiera en el siguiente apartado ver de qué manera MC justifica su presencia y se posiciona frente a los agentes claves de la trayectoria aquí realizada.

### **3. Discursos principales acerca de desarrollo desde los vecinos participantes y Fugaz**

En este apartado quisiera estudiar los discursos tanto de los vecinos como de los dirigentes de Fugaz que les sirve para explicar su situación, relaciones, lógicas y horizontes. Algo que permitirá acceder a los distintos aspectos que legitiman y dan pertinencia al proyecto de MC en el barrio. En otras palabras, tener una idea precisa de cuáles son los significados

---

<sup>31</sup> Ejemplo de esto serán leyes como la ley No 29090 de Regulación de Habilitaciones Urbanas y Edificaciones, aprobada en el 2007 y más conocida como la Ley de “licencias automáticas” pues facilita el conseguir licencias automáticas para construcción.



puestos en juego resultará útil en la medida que son estos los que median y posibilitan en gran medida la aceptación incontestada del proyecto así como su continuidad en el tiempo.

Si bien cada declaración contiene matices y contradicciones que hace difícil una clasificación definida, he decidido en pos del argumento del capítulo agruparlos en torno a cinco ideas clave: la justificación del escándalo relativo a Odebrecht, la contraposición entre la labor del Estado y la de Fugaz, la importancia otorgada a la dimensión moral y afectiva dentro del proyecto, la defensa de Fugaz como entidad que promueve el desarrollo autónomo y responsable de sus beneficiarios y la idea de arte como espacio para una colectividad unificante.

A través del capítulo los perfiles que se analizarán serán por una parte los dirigentes oficiales de la organización y por otra los vecinos locales que de una manera u otra participan del proyecto. Se entenderán ambas partes como grupos con posiciones ambiguas: en ocasiones los dirigentes de Fugaz y los vecinos adoptarán un discurso común y se entenderán como parte de un mismo colectivo y en otras harán manifiestas las diferencias de intereses y formas de proceder entre ambos.

### *3.1 Roba pero hace obra: el escándalo Odebrecht*

Respecto a la vinculación de Gil Shavit con la licitación ilegal de obra a Odebrecht las posiciones encontradas a través de las entrevistas dan cuenta de discursos ambiguos, ya sea por el temor a las consecuencias de sus declaraciones o por no querer afrontar las contradicciones de sus postulados. Las posturas van desde el rechazo explícito de lo ocurrido a la defensa de la inocencia del acusado, a menudo encontradas ambas en una misma declaración.

Sin embargo un punto que se mantendrá estable es el reclamo por la escisión del proyecto con cualquier delito legal del que esté acusado su propietario. Pelosi lo plantea así: ‘Se convocó una reunión cuando eso pasó aquí con la gente del barrio. Dijimos: ¿Por qué vamos a cerrar si eso no nos afecta a nosotros? No nos compete hablar de ese tema. Lo que me molesta es que hayan mezclado una cosa con la otra. Ese proceso sigue su camino, Gil va a sus reuniones... todo eso, ahora ya, que la justicia diga’ (Pelosi) o ‘Hay un poder

judicial que se encarga de juzgar a los investigados desde ese lado mi perspectiva es seguir con mi trabajo como gestor y galerista. Yo llevo mis cuentas muy claras y de donde vengo se me inculcaron valores esenciales para mí como el respeto, la honradez y la lealtad hacia quien te ayuda en determinado momento de tu vida' (Vargas). Estas posturas se materializarán en la supuesta destitución de Gil Shavit como parte activa en la dirección del proyecto, cosa que se realiza poco después de la acusación.

A la escisión mencionada por los dirigentes se añadirá la relativización cínica de la gravedad del problema, para lo cual se hará referencia a los altos niveles de corrupción generalizada en distintos medios: 'Al principio afectó. Luego no. Se pudo separar la iniciativa de Gil. Se acuerdan solamente los artistas y la gente del mundo del arte, al resto, a nadie le importa. Agnaldo Farias (curador brasilero) se reía cuando se lo conté. Decía 'Pero ¿qué me vas a contar a mí, si soy brasilero?' (Cunliffe). O en relación al mercado limeño: 'CM nunca ha recibido ni un sol sucio. Y algunos artistas todavía se atreven a hablar, ¡cuando yo les he comprado justo a ellos obras sin factura!' 'La Bienal de Venecia, catálogos del MALI... todo está auspiciado por Odebrecht... Graña. ¿Quién puede tirar la primera piedra?' (Cunliffe).

Esto adquirirá su fuerza argumental definitiva al contrastarlo con la corrupción y violencia generalizada del Callao. Un suceso así resultará para los entrevistados en última instancia insignificante y hasta justificable en pos de alcanzar el bien mayor de desarrollar la zona. Alexis Villanueva lo explica bien: 'Porque esa gente que habla habla desde la comodidad de una computadora, ¿en su casa tiene un hueco de bala? ¿o han ido a enterrar a un amigo que murió? Ellos no van a entender lo qué para nosotros es la política' (Villanueva).

### *3.2 Estado vs. empresa privada*

Si de parte de los artistas veíamos una lectura del Estado como infértil para el fomento de las artes por su rigidez y falta de modernización, de parte de los vecinos de Callao Monumental se criticará su alto nivel de corrupción, desinterés por el barrio y hasta su implicación activa en los conflictos entre pandillas: 'Aquí cada uno vivía en su mundo, vivía su vida, tu matas yo te mato. Así era antes. La policía no hacía nada. Hasta parece que había una inversión para que a mis hijos los mataran (la policía)' (Flores)

A esta percepción de la policía, que se extiende a la labor del Estado en general, se contrapondrá constantemente lo conseguido por Fugaz:

Lo detesto, no me parece justo. El gobierno debería copiarse de las empresas privadas, ¡no que ellos se aprovechen de nuestro trabajo! Que vengan y chequeen cómo nosotros hemos logrado algo que es tan sencillo. Hay que tener ganas y empezar con pequeños proyectos. Lo que les falta a ellos para hacer un mejor trabajo es no creerse los dueños y amos del mundo y poner un poco de corazón. Que lleguen al fondo de la cuestión, si nosotros lo hemos logrado aquí que era una de las peores zonas, ¿cómo ellos no lo logran en otras zonas menos maledas? (Pelosi).

En resumen la percepción general será que ‘Él (Gil Shavit) ha hecho lo que no ha hecho ni la municipalidad ni la región, ni la policía. Ha calmado al barrio’ (Flores)

### *3.3 Afecto como motor del vínculo social*

La presencia del afecto como forma de vínculo legítimo para la asociación entre la comunidad y la empresa es otra de las características que se encuentra presente en MC, algo que se muestra ya desde la declaración de Shavit de que MC nace de su ‘voluntad de agradecimiento desinteresado al devolver al Perú un pedacito de lo mucho que el país le había dado a él como migrante’.

Algo que dará cuenta de una posición paternalista/ maternalista por parte de Fugaz hacia el barrio, en la cual estarían divididos dos papeles: el de Shavit y el de las gerentes de Fugaz. En las entrevistas varios de los informantes coincidieron en la definición de Gil Shavit como ‘un padre’ para todos ellos, estricto y con carácter pero en el fondo benevolente. Él será por ejemplo la persona a la que algunas familias del barrio llamen para que se ocupe de dar reprimendas a los jóvenes conflictivos cuando estos estén fuera de control.

En el caso del equipo directivo, compuesto por Cunliffe, Ivcher y Pelosi, se manifiesta en la medida en que sus acciones parecen guiadas por una aproximación caritativa y afectiva hacia la comunidad: ‘A los chicos les doy tips para la vida, yo los trato como si fueran

mis propios hijos.’ (Pelosi) o ‘Ellos muchas veces nos vienen a buscar “Sonia, a mi hijo lo han metido en la cárcel”, “mi sobrino se está metiendo en problemas”. En esos casos intervenimos por ellos, les ayudamos. Es imposible no hacerlo, convives con ellos día a día y les coges cariño.’ (Cunliffe). Declaraciones como estas demuestran que muchas de las acciones emprendidas están justificadas por el vínculo emocional que los dirigentes de la organización sienten de manera personal hacia los vecinos. Esto además se defenderá no solo como un desarrollo inevitable de la convivencia diaria sino como la forma más pura, eficaz y directa para el cambio social que Fugaz proyecta para el barrio: ‘El amor, la humildad, el cariño para el cambio social es lo mas importante. Que te vean que crees en ellos, el apoyo, enseñarle al adulto a trabajar cuando nunca antes ha trabajado.’ (Pelosi).

Si bien con menos romanticismo, algo similar será avalado por la población implicada en el proyecto, que asumirán sin contemplaciones su posición en estos vínculos personales y participarán de ellos. Frente a la posibilidad de que el proyecto tuviera que cerrar ante la encarcelación de Shavit, Cunliffe declara: ‘Cuando pasó la gente del barrio estaba firmando para que lo saquen de la cárcel. Cristina me llamó ese mismo día y me decía “Sonia, tu no nos puedes abandonar. ¿dónde tengo que firmar para que lo saquen de la cárcel?”’ (Cunliffe).

#### *3.4 Centralidad del trabajo*

Contradiendo en cierta medida algunas de las implicaciones anteriores en las que se daría una relación donde la población se posiciona como receptora y la empresa como dadora, uno de los temas más repetidos del discurso de Fugaz es la insistencia por parte de varias de sus dirigentes en que ellos no están allí para dar nada gratis sino para iniciar un proyecto conjunto de esfuerzo compartido. ‘Estamos tratando de hacer un país más horizontal. Queremos enseñar a pescar, no regalar pescado. Ellos tienen que trabajar, si no trabajan se van a la calle’ (Pelosi).

El énfasis por remarcar que Fugaz no tiene como objetivo operar caritativamente surgirá especialmente después de las acusaciones de asistencialismo y populismo que se le

realizaron al proyecto desde diferentes frentes<sup>32</sup>. Tras esto se empezará a describir el proyecto bajo un modelo de integración y desarrollo que sirva para proveer las herramientas necesarias para a partir de ahí que cada uno pueda progresar en su camino. A esto responderá por ejemplo la implementación de talleres de formación profesional o sesiones de coaching: ‘Hay clases motivacionales todos los miércoles obligatorias para los trabajadores. Desde peluqueras, psicólogas, profesores de yoga, limpieza del alma, un comandante de la Divincri, reciclaje. La gente del barrio también está invitada si así lo desea’ (Pelosi).

La ética de trabajo y sacrificio será así mismo muy valorada. Tras narrar el caso de un empleado que estuvo a punto de ir a trabajar aún faltándole la prótesis que utilizaba como pierna, Pelosi menciona con orgullo: ‘¡Para él era más importante llegar puntual que decirme que se había estropeado su prótesis!’.

Este caso, aparentemente anecdótico, representa la idea generalizada en los informantes de que ‘el trabajo dignifica’.

### *3.5 Arte como espacio para el desarrollo y la convivencia*

Por último, tratándose esta de una institución cultural, el arte ocupará un lugar central en su rol de espacio para la convivencia y el desarrollo. Como indica el slogan de Fugaz ‘El arte nos une’, esta será la principal vía por la que anular las desigualdades y cohesionar una zona tradicionalmente dividida por las rivalidades entre bandas. Algo que también aplica a las diferencias entre clases sociales, en concreto entre aquella que conforman los vecinos y la de los dirigentes de Fugaz.

Bajo un enfoque más pragmatista, el arte, junto con el deporte, funcionarán como potencial vía de ascenso económico y social. Uno de los mejores ejemplos es el Studio de grabación de música que Alexis Villanueva forma con el apoyo de Fugaz<sup>33</sup> y que enfoca como un espacio donde formar músicos locales que puedan luego desarrollar una

---

<sup>32</sup> El curador Rodrigo Quijano, el artista Herbert Rodriguez y otras personalidades del ámbito artístico limeño se pronunciaron a través de redes y medios digitales en oposición al proyecto. También en el encuentro Lunes de Crítica sobre MC esta fue una de las principales críticas esgrimidas.

<sup>33</sup> Fugaz le otorgaría el espacio y S/. 5,000 soles para empezar a formar un *home studio*. El resto se ha ido construyendo con la ayuda de los jóvenes y materiales reciclados.



carrera: ‘si en el Callao surgen muchos lideres, capos de la droga, ¿por qué no capos de la música? Así podremos empezar a traficar música, con mensaje positivo’ (Villanueva)

Otro caso son las continuas alusiones a la importancia del arte como fuente de expresión colectiva. El arte será una herramienta que permite la visibilización de una población que se enfrenta con un contexto social donde las posibilidades de participación política o civil han quedado rotos tras años de gobiernos corruptos y deficiente gestión. Villanueva lo captura bien:

Hay mucha gente que le conviene que cosas como esas no pasen. Muchas veces no se quiere que el Callao se organice, que existan juntas vecinales que se puedan organizar o puedan ser dignos de hacer un reclamo o una... porque hay vías legales en las que organizado tu puedes sustentar peticiones, los requerimientos... pero eso no pasa hasta que no exista eso. Y cada vez que eso pasa es manipulado por los sistemas que ya existen. Es por eso que yo siempre a través del arte he buscado una forma subliminal de que el barrio hable, que el barrio pueda exponer su punto de vista (Villanueva).

El arte, como ya hemos apuntado en el segundo capítulo, en este caso se entenderá como una vía directa de comunicación libre de distorsión. En oposición a un sistema político y legal corrupto que sabotea cualquier intento de organización civil, el arte será el modo libre que permite formalizar dichos reclamos.

#### **4. Reflexiones en torno al modelo de intervención de Fugaz**

A partir de lo visto hasta el momento se puede afirmar que la opinión de los vecinos sobre el proyecto es generalmente positiva. Tanto representantes de la empresa como los miembros de la comunidad<sup>34</sup> estarán de acuerdo en que la mejora es innegable. La zona se habría pacificado, surgirían opciones de empleo gracias a los nuevos comercios o el turismo y los espacios públicos lucirían ahora mejor. La diferencia entre el antes y el ahora se identificará en distintos ámbitos: a la situación de precariedad y violencia se le opone la pacificación y oportunidades que trajo la llegada de MC, a las ruinas la reconstrucción, al abandono institucional la eficacia y el buen hacer de Fugaz, a la

---

<sup>34</sup> Si bien no incluidos aquí por cuestiones prácticas, los testimonios de los vecinos no involucrados irían generalmente en la misma línea de aprobación.

violencia y atomización la nueva vida en comunidad. En definitiva, para los vecinos el proyecto funcionará a modo de ‘salvación’ que proporciona un nuevo horizonte de vida.

Tal y como se desprende de las declaraciones, la llegada de esta transformación acentuaría la diferencia entre por una parte Chim Pum o el Estado con su mala gestión y por otra la eficacia de la empresa privada representada por Fugaz. Sin embargo quisiera a partir de aquí argumentar que esta contraposición es en realidad más compleja de lo que aparenta ser. Más que una situación de opuestos confrontados, donde unos, a su pesar, tienen que salir a arreglar aquello que los otros no han podido, se trataría de una relación en la que ambas gestiones responden a una misma estructura compartida. Cada una jugará un papel de mutua determinación que sin embargo una mirada idealista hacia las posibilidades transformadoras del arte hacen más difícil de evidenciar. Dicho idealismo, en tanto ideología, tendrá efecto en la configuración de la vida en el barrio, a través principalmente de la afectivización de la política, la centralidad de la dimensión moral del trabajo y la individualización de delitos de corrupción. Quisiera a partir de aquí, de manera situada, desarrollar este argumento.

#### *4.1 Afectivización de la política*

Como se ha visto en el primer apartado, tras años de violencia callejera, precariedad y corrupción política, Shavit se encontró con una población en un estado de gran desorganización política, lo cual facilitaría enormemente el poder instalarse de manera incontestada en el barrio. Para comenzar conviene considerar las condiciones previas que facilitan la entrada de Fugaz en el barrio. Shavit compró en un margen de apenas seis años (del 2010 al 2016) alrededor de dieciocho inmuebles en la zona Monumental, los cuales comenzó a restaurar a partir del año 2014<sup>35</sup>.

Tratándose de un barrio pequeño y ocupando Shavit una gran parte de sus edificios centrales la llegada de Fugaz supone un cambio significativo en la organización barrial. Sumado a las precarias condiciones socio-económicas de la zona, esta entrará no sólo como empresa cultural sino como institución cuyo papel que queda más allá de las

---

<sup>35</sup> Vale decir que los precios de estos edificios, la mayoría de valor patrimonial, habría sido relativamente bajos, dos de ellos adquiridos por precios de US\$ 95,000 y US\$ 40,000 según las fichas registrales de Superintendencia Nacional de Registros Públicos (Sunarp).

competencias habituales de la empresa privada. Como señala Villanueva, grafitero del barrio, Fugaz adoptará a efectos prácticos la posición de una autoridad política hasta ese momento ausente: será la empresa quien medie entre los conflictos callejeros y aleccione a los jóvenes conflictivos, quien provea seguridad en la zona o incluso coordine la respuesta ante las crisis. Esto se argumentará a menudo en términos de la ya mencionada ‘afectivización’ de los vínculos entre empresa y trabajadores, que llevaría a la primera a asumir responsabilidades que incurren en lo político: ‘En esos casos intervenimos por ellos, les ayudamos. Es imposible no hacerlo, convives con ellos día a día y les coges cariño.’ (Cunliffe). La motivación principal por implementar un proyecto en común con la población no será el reconocimiento del derecho de participar en los beneficios de la capitalización de su barrio sino que será motivado por la importancia de humanizar la política, de ‘poner corazón’.

El arte será en este caso la vía a través de la cual encarnar esta idea. Asociado con toda una serie de virtudes para el desarrollo social y su incuestionada posición como actividad edificante que se ha visto en el capítulo primero, será concebido como privilegiadamente ajeno a toda determinación negativa, por lo que proporcionará una vía sumamente útil a través de la cual acercarse a la población. En otras palabras, el arte se adoptará tanto por los vecinos como por los dirigentes de Fugaz como vía sustitutoria de la política en su sentido tradicional. Será esta vía ‘otra’ de hacer política, de visibilizar las demandas que no requerirá de mediación y por tanto proporcionará un camino limpio y directo para ello. Es el caso por ejemplo de los muralistas que trabajan en MC, los cuales suscriben un arte que por su naturaleza pareciera que tiene el potencial de conectar de manera no mediada con los espectadores: ‘El arte no debe ser algo elitista; por eso pintamos en la calle para que haya una cercanía con el pueblo, para que no haya una brecha entre el arte y la ciudadanía. Es así cuando se genera un interés con el pueblo, se rompe ese lazo que impide que el pueblo reconozca el valor de la cultura en sus vidas’ (Entes).

Este tipo de argumentos, sumado a la ausencia de una presencia vecinal o política fuerte que regule el campo de acción de la empresa sobre su territorio, llevará a que Fugaz adopte ciertas prácticas que aun justificadas en términos bien intencionados hacia los vecinos desembocarán en un cierto populismo. Es el caso de Cristina Flores, lideresa del barrio y ahora del proyecto, que debido a la posición de poder que ocupaba y sus vínculos familiares con los miembros de la banda delictiva (El Comercio 2018) principal fue

contactada inicialmente por Shavit para operar como facilitadora de la entrada de la empresa en el barrio. Actualmente ella se encarga de recomendar las contrataciones y de asegurarse de que todo el mundo cumpla con sus responsabilidades, algo que, ella asegura, consigue gracias a que es muy respetada en el barrio. Es mencionable que como ella misma afirma, actualmente la mayoría de sus doce hijos y sus cincuenta y tres nietos (antes muchos de ellos miembros de bandas delictivas) trabajan ahí. Ella funciona como portavoz y representante de la comunidad<sup>36</sup>, siendo su juicio la vía casi exclusiva por la cuál conseguir un empleo en los comercios de Fugaz.

Se podría hablar incluso de una práctica clientelar por parte de Fugaz definida como un tipo de lazo social entendido por el intercambio personalizado de favores laborales, legales y servicios a cambio de seguridad y apoyo social entre masas y élites. Una de las formas más notorias en que esto ocurre será la gestión de la seguridad que a falta de opciones públicas gestiona Fugaz de manera privada. Siguiendo la práctica que Alex Kouri implementó al emplear a exintegrantes de las bandas callejeras para mantener pacificados los barrios, Fugaz copiaría la estrategia: ‘los que antes robaban, asaltaban, eran asesinos, ahora trabajan en seguridad interna, osea que ellos conocen quienes son los chibolos de ahora que roban y quienes no’ (Flores). Si bien no se pretende aquí establecer un paralelo entre los grupos casi paramilitares que Chim Pum generaba<sup>37</sup> y los guardias de seguridad de Fugaz, de lo que sí da cuenta este tipo de prácticas es del intento de controlar pragmáticamente la delincuencia y ponerla de su lado para ganar control sobre el territorio. Como señala Rojas sobre Chim Pum ‘todos estos arreglos informales y pragmáticos les han permitido llevar a cabo gestiones con cierta estabilidad. Saben como funciona la realidad social y criminal del Callao, se han adaptado y han sabido ponerla a su favor’ (2017:34).

De manera similar a cómo Auyero describe los vínculos clientelares, ‘el beneficiario no puede invocar ningún derecho sobre la cosa otorgada o el favor realizado. No hay una ‘tercera parte’ a la cual uno puede recurrir para hacer valer el reclamo (lo que podría constituir un ‘derecho’), sino una relación personalizada fuera de la cual nada se puede

---

<sup>36</sup> Ejemplo de esto fue el conversatorio ‘Lunes de crítica’ realizado en 2017 con el fin de discutir los efectos del proyecto y al que Cunliffe llevó a Flores en términos de representante del barrio.

<sup>37</sup> El autor José Carlos Rojas señalará en su estudio sobre clientelismo en Chim Pum Callao que estos muchas veces llegan a cumplir funciones de amedrentamiento de líderes políticos de la oposición.

obtener, ningún problema puede resolverse' (2002:44). Aquello que estos casos muestran será sobre todo el funcional opacamiento de la desigualdad de poder constitutiva entre empresa y empleados y sobre todo el establecimiento de esta misma dinámica empresarial al espacio político. A través de la asociación automática de cultura como valor intrínseco para el desarrollo, la empresa proveedora de cultura será por extensión asimilada como entidad intrínsecamente positiva, facilitándole la vía para asumir una mayor autoridad en el barrio sin que esto sea cuestionado. En el mismo acto de entender una relación económica como un dar desinteresado impulsado por el afecto o la importancia de proporcionar arte, se cierran las posibilidades de establecer una relación horizontal entre las partes, con el consiguiente 'rebajamiento del ciudadano a la condición de subdito y complice' (Portocarrero, Ubilluz y Vich 2010:8)

#### *4.2 Trabajo a través de su dimensión moral*

Si bien en el caso de MC es demasiado pronto para hablar de un proceso de gentrificación donde los residentes originales sean expulsados por el incremento de los alquileres<sup>38</sup>, lo que sí se puede afirmar es que en los años que lleva la iniciativa se ha consolidado un modelo de centro histórico como espacio recreativo principalmente enfocado para y por las clases medias-altas, donde los vecinos puedan beneficiarse 'por goteo' de las oportunidades laborales o los comercios informales que surgen pero difícilmente alcanzar los niveles económicos que ostentan los propietarios.

Fugaz ofrecerá una serie de empleos para que los vecinos accedan a un sueldo y permanezcan alejados de las actividades delictivas. Como forma de reafirmar el compromiso, se pondrá énfasis en la importancia de una sólida ética de trabajo y la capacidad de auto-sustentación. Primaría una aceptación resignada ante la cual la única salida que se proyecta en el horizonte es la de explotar las posibilidades que ofrecen empresas como Fugaz y crear a partir de eso una esfera basada en una 'autonomía del sistema', una idea de libertad que tenga como foco la capacidad individual de emprender.

---

<sup>38</sup> Habría que reconocer que la relación de la mayoría de los habitantes con sus inmuebles es de propietarios, lo cual nos sitúa frente un panorama distinto al que habitualmente enfrentan los procesos de gentrificación, donde el alquiler es lo más popular.



Sin embargo, dicho espacio de autonomía, de ‘salvación’, que proporciona la empresa contendrá una limitación interna que se hace patente en las propias declaraciones de sus dirigentes: ‘Eso es lo lindo de un proyecto como este. Da la oportunidad de que surjan negocios para todos los niveles. La gente se organiza, vende mazamorra...’ (Cunliffe). El modelo de éxito quedará restringido a la aparición de micro emprendimientos informales como los puestos de venta callejera o la venta de menús en las partes bajas de las casas.

La máxima repetida por los dirigentes de Fugaz de ‘no regalar pescado sino enseñar a pescar’ condensaría la base de la ideología neoliberal de que el lograr un nivel de vida digno depende única o principalmente de las capacidades individuales de cada uno. Según este tipo de discursos, los vecinos de Callao, antes población marginalizada y delincuentes, tendrán ahora la oportunidad de reformarse moralmente a través del arte e insertarse en el mercado de trabajo gracias a las opciones laborales que la empresa privada proporciona. Esta solución a la crisis implicará una definición de sujeto ciudadano en la línea de lo propuesto por De Soto en los ochenta, como ‘verdaderos capitanes de empresa schumpeterianos, agentes sociales altamente competitivos e innovadores, actores que dejan de ser considerados como un problema social para convertirse en el centro de la solución de un nuevo programa de desarrollo en el país’ (Adrianzén 2010:96).<sup>39</sup>

Bajo una población libidinizada para el emprendimiento, iniciativas como Fugaz tendrán la vía idónea para presentarse como impulsoras del cambio y progreso social: la mano de obra barata dispuesta a trabajar, así como un entorno desarticulado socialmente que no vaya a oponer oposición resulta imprescindible para la perpetuación de su modelo de empresa. Una comunidad organizada para auto-proveerse sus propios recursos y con un sentido del desarrollo que pase por el éxito individual constituirá la base ideal para que la empresa privada opere con libertad. Al fin y al cabo, eliminaría el horizonte de una posible organización ciudadana-política que reclame mayor participación sobre las decisiones de su barrio y conseguiría una población que esté dispuesta a aceptar los términos de la empresa privada sin cuestionamientos.

En una entrevista al diario La Republica Cunliffe declaraba: ‘La reflexión aquí es que todos podemos colaborar y que todos podemos cambiar. La transformación está en

---

<sup>39</sup> Sobre el énfasis del neoliberalismo en la cuestión ética consultar Fisher, ...

nuestras manos al dar y al recibir. La gente que está hoy en día en las galerías está trabajando con nosotros y para nosotros' (Cunliffe)<sup>40</sup>. Considero que este lapsus o redundancia ('con nosotros y para nosotros') condensa bien la realidad del modelo de inclusión social que plantea MC. Uno donde en última instancia, la participación de la población local es más eficaz para el desarrollo de una gestión privatista que beneficie a las élites que para el de la población del Callao. Los discursos y actividades que Fugaz propone bajo el ideal de comunidad, colaboración, multiculturalidad, transversalidad y demás conceptos progresistas estarían realmente enmascarando lo que es un 'trabajar para' como si fuera 'trabajar con'.

En conclusión, se puede definir MC como parte del actual proceso de neoliberalización donde 'el proyecto político de la derecha secuestra a los sectores populares a través de su 'informalización' constituyéndolos en su sujeto político a la vez que traza una nueva frontera política' (Adrián 2010:104). Lo que limitará esta frontera política será la imposibilidad general de pensar un horizonte social realmente equitativo, a favor de la reafirmación de un 'orgullo emprendedor' que es meramente una vía de supervivencia.

#### *4.3 Individualización de los delitos de corrupción*

Sin embargo, el caso más explícito de mutua determinación entre lo formal y lo informal, la virtud ética de la empresa y la negligencia del Estado, se hace presente en el escándalo en el que se ve involucrado Shavit con el gobierno de Félix Moreno y la empresa Odebrecht. Con el arresto de Shavit en el 2017 por acusaciones por tráfico de influencias y lavado de activos la defensa de Fugaz como vía limpia y autónoma de desarrollo queda puesta en cuestión. Se hace evidente que las bases materiales sobre las que se sostiene Fugaz o como mínimo su propietario y principal impulsor no están tan lejos de las prácticas que los mismos vecinos llevan décadas criticando en la administración de Chim Pum.

Igual que en los casos expuestos en los puntos anteriores, la justificación por parte de los actores de MC dará cuenta de una tendencia a la individualización de prácticas que son

---

<sup>40</sup> <https://larepublica.pe/la-contra/1230562-la-transformacion-esta-en-nuestras-manos-al-dar-y-al-recibir>)

ya sistémicas. Se privilegiará la dimensión más tangible que la llegada de Fugaz ha producido –la posibilidad de un empleo, la atracción de turismo que sostenga pequeños negocios ambulantes etc.-, incluso la apreciación de Shavit como persona y se restringirá el delito al ámbito privado de su protagonista. Shavit y Fugaz se entenderán como dos partes que llegado el momento y tras rechazar nominalmente la involucración de este en la gerencia, pueden funcionar desvinculadamente. Veámos la siguiente declaración: ‘Yo no estoy al tanto de sus negocios empresariales, porque eso fue un negocio empresarial, yo no conozco de sus negocios pero yo creo en su palabra porque he podido ver a través de sus acciones refutar todo lo que se habla en la prensa’ (Villanueva). Aquello que permitirá sostener algo así, y por extensión la permanencia del proyecto tras el escándalo, será precisamente la escisión entre dos niveles que en realidad funcionan articulados. Se privilegiarán las manifestaciones directas, no mediadas, como fuente de verdad por encima de la estructura no visible de la organización empresarial. Fisher identificará este tipo de mecanismos como parte de un sentido común contemporáneo que ante la imposibilidad de experimentar directamente nada como ‘el sistema capitalista’ y ofrecer una contrarespuesta a sus abusos, se conformará con una ‘política folk’, una política que se forma en base a las analogías con lo que se tiene a mano, es decir, la experiencia cotidiana (Fisher 2013:108). En este caso esa experiencia sería proporcionada por las iniciativas culturales que por su comprensión como dispositivos de cambio autónomos permitirán adquirir valor en si mismos y poder desvincularse de ser asimilados con las prácticas de la institución.

Lo que esto no reconocería, tanto por parte de los dirigentes como de muchos de los vecinos, es que la participación de Shavit en la transacción ilegal entre Odebrecht y Chim Pum no constituye una falla personal que nada tiene que ver con la por demás una loable iniciativa sino que por el contrario MC depende de ese tipo de ‘arreglos’ para poder funcionar de manera óptima. Dejando a un lado las acusaciones aún en investigación de si las propiedades que componen MC se obtuvieron con el dinero de Odebrecht, lo que sí se puede afirmar es que gracias a este acuerdo, Shavit hubiera podido participar en las decisiones sobre la obra de extensión de la costa verde que comunica Lima con el Callao, lo cual como la directora del proyecto reconoce, supone asegurarse un mayor flujo de visitantes para el proyecto.

La participación en la corrupción estatal que contradictoriamente se critica se desvela entonces como parte constitutiva y funcional del surgimiento y desarrollo de la empresa, permitiendo que los negocios privados se lleven a cabo sin fricción con las autoridades. La corrupción sería así tanto ‘el aceite que lubrica la maquinaria de las instituciones públicas’ (Portocarrero, Ubilluz y Vich 2010:8) como la vía para facilitar un Estado que se subordine al poder de los agentes privados.

## **5. Conclusión**

A través de los tres casos mencionados se ha pretendido mostrar que las formas de operar en el barrio que llevan a cabo tanto Chim Pum como Fugaz, pese a reconocerse como opuestas, en verdad serían parte de la misma estructura constituida por el particular devenir neoliberal del Callao. Esto requeriría del trabajo articulado de distintos fenómenos. Siguiendo a Ludeña, lo formal, lo informal y lo delictivo o corrupto serían las constantes de una historia que se rescribe hasta el día de hoy, pues ‘no es posible concebir los cambios que introdujo la reestructuración neoliberal y la globalización en los distintos niveles de la actividad productiva, económica, social, política, ambiental o cultural del país sino es como producto del funcionamiento interconectado de esta trilogía de actores esenciales’ (2010:14). En el caso de MC esto es evidente. La formalidad que tan orgullosamente defiende Fugaz -‘¡Aquí tenemos a todos nuestros trabajadores en planilla!’ (Cunliffe)- y la informalidad a la que durante años se han visto abocadas las personas del barrio a causa de la ineficiente gestión de Chim Pum serían en realidad dos caras de una misma moneda. La falta de regulación del mercado o la destrucción de una institucionalidad estatal funcionarían (y el caso de corrupción de Shavit es otro caso especialmente evidente) como suelo propicio para el desarrollo de la empresa privada.

Dicho esto, quiero dejar claro que con no he intentado aquí demostrar que las iniciativas basadas en la autosustentación, el arte como vía para el desarrollo o una aproximación empática entre ciudadanos sean en sí mismas ideológicas. La cuestión pasa más bien por entender qué papel terminan por jugar en los contextos político-económicos en los que se insertan. Después de todo, como menciona Jaeggi, la crítica a la ideología no pasa por criticar los ideales en sí mismos (ella menciona los de libertad y equidad concretamente) sino su deficiente cumplimiento (2015:69). Es el caso de MC donde si bien podemos concluir que sus prácticas pueden aliviar temporalmente la situación de un grupo de

personas, difícilmente conseguirán sentar las bases para que la implicación política local aumente y así eventualmente poder generar cambios a nivel institucional. Por el contrario tiene el poder de impedir ver las relaciones de poder y las posibles soluciones alternativas.

Una vez operativo Fugaz, el modelo de desarrollo y la relación empresa-organización vecinal que se implementa, contribuye por dificultar que puedan germinar movimientos ciudadanos articulados y en condiciones de defender sus derechos de manera autónoma a los intereses de la empresa. Algo similar habría ocurrido en el caso de Wynwood donde Feldman menciona que 'en los años 80 y 90, las racionalidades y prácticas de estas organizaciones (vecinales) y sus líderes evolucionaron con el giro hacia el desarrollo comunitario "empresarial". (...) La emancipación burocratizada de los activistas puertorriqueños cambió sus energías políticas hacia el interior, condujo a conflictos y divisiones, y gradualmente erosionó la capacidad de estas organizaciones para producir una política de defensa del vecindario (2011:13).

En resumen, en este capítulo he querido sostener cómo el modelo de intervención social de MC contribuiría a reforzar ideológicamente el neoliberalismo a través de una cierta afectivización del involucramiento de la empresa, la centralidad del trabajo como vía para el desarrollo personal y la individualización de los delitos de corrupción que afrontó el proyecto. Estas tres cuestiones servirán como tamiz que desarticula la conciencia sobre la desigualdad de clases y hace ver éticamente un sistema que por su propia lógica interna reproduce dicha desigualdad.

## **CONCLUSIONES**

El objetivo principal de esta tesis ha recaído en analizar cómo operan las dinámicas institucionales del arte contemporáneo y el modelo de intervención social implementado bajo la llegada de Fugaz al Callao para seguir reproduciendo el modelo neoliberal que hoy impera. Para ello, se ha buscado exponer cómo ciertas contradicciones o disfuncionalidades que se encuentran al interior mismo de los valores y prácticas de MC son parte efectiva y necesaria de su operatividad.

El primer capítulo ha explicitado brevemente cuáles serían los principios o normas



puestos en juego a la hora de definir las expectativas acerca de un proyecto cultural de las características de MC. Para ello se han visto brevemente 4 puntos clave: el arte como espacio privilegiado de participación y convivencia social, la diversidad cultural como vehículo de democratización, la institución cultural en su potencial para el desarrollo económico, la indeterminación del arte como espacio de acción política. Todos ellos engloban una cierta concepción de la relación entre arte y transformación social que es influyente entre las aproximaciones de las políticas y gestión cultural hoy en día así como en la propia producción de los artistas y que tiene que ver con la idea de arte como espacio de autonomía y libertad. Esta base será así mismo compartida por todo aquel sector crítico que se opone a la labor de MC, quienes comprenden una serie amplia de reclamos y argumentan que en términos generales el proyecto no está a la altura de generar una transformación real. A través del desarrollo de esta discusión entre ambas partes se han podido entender cuál es el espectro de exigencias en el que se mueve el binomio arte-impacto social en el contexto local, sirviendo de base en la cual encuadrar la argumentación en los dos siguientes capítulos. Al mismo tiempo, este ejercicio reconstructivo ha servido para introducir el tipo de crítica a través de la cuál se iría leyendo MC, apuntando a la necesidad de considerar dichos discursos como imbricados con una dimensión institucional más amplia que está ya pre-condicionada por una institucionalidad local.

El segundo capítulo, centrado en los actores artísticos que participan del proyecto (artistas, curadores, críticos, gestores), ha pretendido analizar cuál es la organización institucional que se genera en relación a los significados artísticos y la realidad de institucionalidad que ha imperado durante los últimos 20 años en Lima. A lo largo del texto se ha ido demostrando que la propuesta de MC respecto a la comunidad artística es una basada principalmente en la laxitud de los procedimientos institucionales y un gran nivel de precarización del trabajo artístico: contratos hablados y negociados sobre la marcha, selección de participantes y beneficios basados en vínculos personalistas, trabajo artístico no remunerado, etc. Bajo la justificación de ser reclamos por un mayor nivel de autonomía y fórmulas alternativas o ‘populares’ de organización social reafirmarían la autoridad de la empresa privada y contribuiría a la normalización de un cierto modo de funcionamiento de la esfera artística la cuál se rija por sus intereses. De todo esto se puede concluir que respecto a su desarrollo como institución artística, MC es ideológica en la medida en que su visión idealista y parcial de la operatividad del arte en sociedad encubre

una dimensión material más amplia, llevando así a terminar por reproducir a través de una cierta actualización el mismo modelo al que discursivamente se opone.

El tercero ha tenido como foco las relaciones entre los vecinos y Fugaz y ha buscado dilucidar cuál es el ideal de transformación urbana y desarrollo social que desde la iniciativa se propone. Para ello, he descrito un modelo que tiene como horizonte el reforzamiento del ideal emprendedurista y una fuerte ética de trabajo, las actividades culturales y deportivas como vía emancipatoria y el establecimiento de fuerzas privadas como motor principal y más idóneo para la generación de cambio. A través de la contextualización de la iniciativa en el contexto político social del Callao durante los últimos años (la predominancia de Chim Pum en el gobierno, el repliegue de fuerzas políticas de izquierda, el aumento de la delincuencia organizada) y de analizar las soluciones propuestas desde MC, se llegará a proponer una cierta contradicción productiva. Por una parte, MC surge simultáneamente como resultado y solución de un modelo de sociedad y cultura política neoliberal imperante durante los últimos años. Es decir, la justificación de su existencia está basada en la necesidad de soluciones urgentes a un barrio pauperizado y sumido en la violencia. Será a partir de esa situación que se constituye a sí misma como valiosa y en la cual radica su esencia como institución artística al servicio del barrio. Al mismo tiempo esas mismas políticas neoliberales impulsadas desde el Estado han sido las que han permitido que la empresa haya podido arrogarse el rol público y político de este fácilmente.

En definitiva, en base a lo visto a lo largo de los tres capítulos se puede extraer la conclusión de que MC pasará por basar su apuesta en un cierto idealismo moralista acerca del funcionamiento de la sociedad que se manifiesta en las promesas de libertad y emancipación a los que participan en el proyecto. A los artistas y creativos, autonomía para crear sin ataduras ni compromisos ideológicos, para establecer sus propios acuerdos y organizar sus tiempos, para tener libertad frente a las constricciones institucionales. A los vecinos se les prometen posibilidades de emancipación a través del ‘aprender a pescar’: emprender sus propios negocios, aprender un nuevo empleo, empoderarse a través de proyectos culturales. Ambos casos estarían sostenidos por la idea del ‘hazlo tú mismo’ que encuentra en las formas ‘populares’ del arte la vía idónea para legitimarse. Frente a un Estado corrupto, unas instituciones incompetentes, la salida de Fugaz pasaría por adoptar un discurso hasta cierto punto autocomplaciente con su posición marginal (arte fuera del circuito, emprendimientos precarios) y emular la expresión y organización

artística popular cómo aquella vía que traiga el tan urgente desarrollo social.

En este caso la renovada serie de valores que hemos podido ver que se repiten a lo largo de este texto y que funcionan como la explicación a los distintos problemas que afloran, tienen en común, a pesar de sus diferentes formas, la intención de ser alternativa al sistema. Ya sea a través de un circuito artístico que difiera del convencional, de un modo de organización vecinal al margen del Estado, de la definición de arte político como dispositivo independiente y eficaz en sí mismo, de un modelo de desarrollo que parta de la iniciativa individual, todas ellas se definen por abogar por una forma radicalmente alejada de lo existente, casi una huida de la institucionalización.

Frente a esto la propuesta de esta tesis ha recaído en defender que la emancipación a través de una práctica (tanto artística como ciudadana) alternativa, autónoma y de carácter popular no es *per se* una vía virtuosa para construir una mejor sociedad, pues si bien este tipo de prácticas consiguen aliviar la situación de un grupo de personas (aquellos que han podido o querido involucrarse en el proyecto), difícilmente conseguirán sentar las bases para que esta situación de precariedad institucional sea vista como contingente, la implicación política local aumente y así eventualmente poder llegar a un cambio estructural.

Sin embargo, dicha concepción estará desprendida de una mirada estructural, presentando así características funcionales como rasgos intrínsecos e idealistas. Bajo esta premisa el arte y la institucionalidad artística contemporánea, ya sea respecto a los significados atribuidos a la obra de arte, la relación que proyecta para con su entorno o cómo plantea su organización interna estarán innegablemente relacionados con los mismos procesos socioeconómicos neoliberales que se dan a tanto a nivel mundial como en el Perú. Las prácticas ‘populares’ y espontáneas que proyecta, los valores éticos progresistas, lejos de constituir una vía de emancipación para trabajadores artísticos y población del Callao funcionan en última instancia como estrategias afines a la reproducción del neoliberalismo que fomenta activamente la conversión de espacios como el del Callao para la instalación del interés privado.

La iniciativa de MC no debería entenderse, tal y como parte de las críticas de la oposición que se vieron en el primer capítulo señalan, un problema aislado en un contexto por lo demás funcional, una perversión de un sujeto particular que mal usa las posibilidades

sociales del arte. O como una radical apuesta contra el resto de formas institucionales limeñas ya coaptadas, ideologizadas y corruptas que dicta la autocomprensión de Fugaz. Entender MC como un problema auto-contenido, análogamente a como Žižek explica el funcionamiento del fetichismo de la mercancía, ‘consiste, antes bien, en un falso reconocimiento con respecto a la relación entre una red estructurada y uno de sus elementos; aquello que es realmente un efecto estructural, un efecto de la red de relaciones entre los elementos, parece una propiedad inmediata de uno de los elementos, como si esta propiedad también perteneciera a la red fuera de su relación con los demás elementos’ (2011:50). Los conflictos surgidos en la institucionalidad artística deberán entenderse entonces atravesados en todos los niveles que la componen, entendiendo MC como parte de un entramado que acompaña su funcionamiento actual, de una red institucional que lo nutre y le permite tener lugar. En otras palabras, MC será un proyecto más de la red institucional neoliberal que se afianza en Lima durante los últimos años; siguiendo la expresión feminista, como un ‘hijo sano’ del sistema de la institucionalidad artística contemporánea.

En conclusión, tal y como varios participantes dejaban ver -‘Tampoco vamos a esperar que no exista la inversión privada, sino que veamos cómo podemos ganar todos’ (Zevallos)- todo esto nos lleva a considerar MC como un proyecto producto de y perpetuador eficaz de una suerte de realismo capitalista, ‘una expresión de la descomposición de clase y consecuencia de la desintegración de la conciencia de clase’ (Fisher 2013:1) que se presenta a sí mismo no solo como la mejor opción posible sino como la única forma de gobernabilidad. Al respecto es importante reconocer la dimensión fundamental del neoliberalismo que tiene como labor absorber los posibles descontentos para metabolizarlos de manera que le sean productivos, pues es aquí donde reside precisamente la función de MC. Tomar el descontento social –acerca de la informalidad de la institucionalidad artística, acerca de la labor del Estado, de la pobreza y la violencia e incluso del mercado mismo- y reciclar su significación para proponer una lectura que se aleje de potenciales ideas de colectividad, solidaridad de clase, militancia y otras formas de organización social que puedan llegar a hacer tambalear el capitalismo.

Para cerrar, esta tesis entonces ha pretendido analizar la institucionalidad artística contemporánea y las formas en las que se articula con lo político así como señalar algunas pistas acerca de dónde radican sus problemas. Quedaría pendiente a partir de aquí pensar

un modelo propositivo de institucionalidad que supere los impasses señalados y proporcione las claves para articular arte y desarrollo de manera más productiva para los desafíos que enfrenta de la sociedad peruana actual. Algo que pase no por ampararse en una virtud artística o moral, eludir toda institucionalización y vanagloriarse de su lucha a pesar de los impedimentos del medio, si no por el contrario, poder imaginar una nueva forma de articulación social que se entienda a sí misma a todo nivel.





## BIBLIOGRAFIA

ADRIAZÉN, Carlos Alberto

2014 *Una obra para varios elencos. Apuntes sobre la estabilidad del neoliberalismo en el Perú*. Nueva Sociedad, 254 (noviembre-diciembre). Consultado 28 de abril del 2019.

<http://nuso.org/articulo/una-obra-para-varios-elencos-apuntes-sobre-la-estabilidad-del-neoliberalismo-en-el-peru/>

2010 “De Soto y la (im)posible apuesta por un neoliberalismo popular”. En: PORTOCARRERO, Gonzalo; UBILLUZ, Juan Carlos; VICH, Victor (editores). *Cultura política en el Perú: Tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: IEP.

ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (editores)

1999 *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT press.

AUYERO, Javier

2002 “Clientelismo político en Argentina: doble vida y negación colectiva”. *Perfiles Latinoamericanos*. México D. F., N° 20, pp. 33-52.

BISHOP, Claire

2013 *Radical Museology, or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books Ltd.

2012 *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève

2002 [1999] *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

BOREA, Giuliana

2016 “Fueling museums and art fairs in Peru’s Capital: the work of the market and multi-scale assemblages”. *World Art*. Consulta: 24 de octubre de 2018.

<http://dx.doi.org/10.1080/21500894.2016.1213310>

2006 “Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima”. En: CÁNEPA, Gisela y ULFE, Maria Eugenia (editoras). *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*.

BUITRAGO RESTREPO, Felipe y DUQUE MÁRQUEZ, Iván

2013 *La Economía Naranja*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo/ Bogotá: Puntoaparte.

BUNTINX, Gustavo.

2009 “Que la diferencia refluja. Vacío museal y tiempos terminales: la praxis de Micromuseo (fragmentos)”. En Micromuseo. Consulta 27 de abril del 2019-  
<https://www.micromuseo.org.pe/lecturas/diferencia.html>

2006 “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”. En: Quehacer 158.

s.f. Vacío museal. Micromuseo. Consulta: 28 de abril del 2019.  
<http://micromuseo.org.pe/rutas/vacio-museal/sinopsis.html>

BUREN, Daniel

CURATOLA, Emilia

2017 Mapeando los espacios artísticos autogestionados en Lima Metropolitana: Actores, potencialidades y tensiones. Tesis de licenciatura en Sociología. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias Sociales.

DEBORD, Guy

2006 [1967] *La sociedad del espectáculo*. Rosario: Último Recurso.

DEUTSCHE, Rosalyn y GENDEL RYAN, Cara

1984 “The fine art of Gentrification”. The MIT Press. October, Vol. 31, pp. 91-111.

DE MATTOS, Carlos

2006 “Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina: cinco tendencias constitutivas”. *América Latina: cidade, campo e turismo*. Sao Paulo, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 41-73.

DIEZ FISCHER, Agustín

2012 “El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires”. *Intervención*. Buenos Aires, Año 3, N° 5.

DOCKX, Nico y GIELEN, Pascal

2015 *Mobile Autonomy. Exercises in Artists' Self-Organization*. Amsterdam: Valiz.

DURAND, Francisco

2009 “El poder económico y sus relaciones con el Estado y la sociedad civil”. *Perú Hoy: Luces y sombras del poder*. Lima, N° 16, pp. 34-56

EAGLETON, Terry

1997 [1995] *Ideología, Una introducción*. Barcelona: Paidós.

FELDMAN, Marcos

2011 “The Role of Neighborhood Organizations in the Production of Gentrifiable Urban Space: The Case of Wynwood, Miami's Puerto Rican Barrio”. FIU Electronic Theses and Dissertations, 540.  
<http://digitalcommons.fiu.edu/etd/540>

FISHER, Mark

2018 *Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.

2016 [2009] *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra.

FLORIDA, Richard

2003 “Cities and the creative class”. *City and Community* 2:1 Marzo.

2002 *The rise of the creative class: how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. EEUU: Basic Books.

FRASER, Andrea

2016 *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México D.F.: Siglo XXI.

GIUNTA, Andrea

2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA.

GONZALES DE OLARTE, Efraín

2007 “La economía política peruana de la era neoliberal 1990-2006”. Center for Integrated Area Studies (CIAS). Kyoto, discussion paper N° 2: Después del consenso de Washington: dinámica de cambios político-económicos y administración de recursos naturales en los países andinos, pp.11-37.

GLAESER, Edward

2004 Book Review of Richard Florida's ‘The Rise of the Creative Class’. Harvard university. Consulta: 18 de abril del 2019.  
<https://scholar.harvard.edu/glaeser/publications/book-review-richard-floridas-rise-creative-class>

GLASS, Ruth

1964 *London: Aspects of change*. University College, Centre for Urban Studies.

GRAW, Isabelle

2015 *¿Cuánto vale el arte?*. Buenos Aires: Mardulce.

GRUBER, Stephan

2017a Más allá de la indeterminación estética: Una lectura crítica a la teoría de Rancière sobre el arte y la política. Tesis de maestría en filosofía. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Filosofía.

2017b “Mercantilización sin mercantilización: sobre destinos del arte en el sistema capitalista”. *Bisagra* 003. Lima, pp. 8-15.

GRUBER, Stephan y MITROVIC, Mijail

2017 “Estructuras alrededor del vacío: ‘El Museo de arte borrado’ y la construcción del arte contemporáneo en el Perú”. *Tórax*. Lima, N°1, pp. 82-91.

GUASCH, Ana Maria y ZULAIKA, Joseba (editores)

2007 *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. España: Akal Arte contemporáneo.

HAACKE, Hans

1986 “Museums, managers of Consciousness”. En Brian Wallis (Ed.) *Hans Haacke: Unfinished business*. EEUU: The New Museum of Contemporary Art/ The MIT Press.

HARVEY, David.

2006 “Neo-liberalism as creative destruction”. *Geogr. Ann.*, 88 B (2): 145–158.

2002 “The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture”. *Socialist Register*.

2001 *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. EEUU: Routledge.

1998 *La condición postmoderna. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural*. Argentina: Amorrortu.

HERNÁNDEZ-CALVO, Max

2009 “Una coyuntura que no fue”. *Ramona* 89. Buenos Aires, N°89, abril, pp. 26-30.

JAEGGI, Rahel

2015 “Towards an Immanent Critique of Forms of Life”. *Raisons politiques*, 2015/1 N° 57, p. 13-29.

2009 “Rethinking ideology”. En De Bruin y Zurn (editores), *New waves in political philosophy*. Palgrave Macmillan, pp. 63-86.

2016 “What (if Anything) Is Wrong with Capitalism? Three Ways to Critique Capitalism”. *The Southern journal of philosophy* 54 (S1), pp. 44-65.

JAMESON, Fredric

1992 *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Studio.

KRAUSS, Rosalind

1990 “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. October. Cambridge, Vol. 54, pp. 3-17. Consultado el 27 de enero de 2011.

LOREY, Isabell

2011 “Governmentality and self-precarization: on the normalization of cultural producers”. En Raunig, Ray y Wuggenig (editores), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*. MyFlyBooks.

LUDEÑA, Wiley

2010 “Lima. Reestructuración económica y transformaciones urbanas. Periodo 1990-2005”. Cuadernos 13, *Arquitectura y ciudad*. Lima, edición digital 009.

MARX, Karl

1989 [1859] *Contribución a la crítica la economía política*. Moscú: Progreso.

MALIK, Suhail

2018 [2013] *El simio dice No*. Lima: Garua Ediciones.

2016 “When is Contemporary Art?”. En BUDEN, Boris; HLAVAJOVA, Maria y SHEIKH, Simon (editores). *Former West: Art and the Contemporary after 1989*. Cambridge, MIT Press, pp. 127-140.

2014 “Civic Virtue in Neoliberalism and Contemporary Art’s Cartelisation”. En ERDEMCI, Fulya (editor). *Mom, am I a barbarian?* Istanbul: Istanbul Foundatin for Culture and Arts, pp. 630-651.

2012 “The ruling elite have feelings too”. Academia. Consulta: 18 de abril del 2019. [https://www.academia.edu/28608341/The\\_Ruling\\_Elite\\_Have\\_Feelings\\_Too\\_2012\\_](https://www.academia.edu/28608341/The_Ruling_Elite_Have_Feelings_Too_2012_)

MALIK, Suhail y PHILLIPS, Andrea

2012 “Tainted love: art’s ethos and capitalization”. En LIND, Maria y VELTHIUS, Olav (eds.), *Contemporary Art and its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Berlin: Sternberg Press. P. 209- 240.

2011 “The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy”. En: BOWMAN, Paul y STAMP, Richard (editores). *Reading Rancière: Critical Dissensus*. London: Continuum, pp. 111-128.

MINISTERIO DE CULTURA



2012 Lineamientos de política cultural. Versión preliminar. Lima.

MITROVIC, Mijail

2019 *Extravíos de la forma*. Lima: Fondo editorial PUCP.

2016a “El ‘Desborde popular’ del arte en el Perú”. Ecuador Debate. Quito, N° 99, pp. 59-78.

2016b “Arte conceptual (neoliberal) en El Otro Sendero”. Illapa. Lima, N° 13, pp.27-37.

NATHAN, Max

2012 “After Florida: Towards an economics of diversity”. European Urban and Regional Studies. Volumen 22 Número: 1, pp. 3-19.

PEREZ DE CUELLAR, Javier

1996 Nuestra Diversidad Creativa. París: UNESCO. Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo.

RANCIÈRE, Jacques

2010 *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones.

2009 *El reparto de lo sensible*. Castellón: Ellago Ediciones.

RAUNIG, Gerald; RAY, Gene y WUGGENIG, Ulf (editores)

2011 *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*. Londres: Mayflybooks.

ROJAS, José Carlos

2017 “Política subnacional y poderes ilegales. El caso del Callao”. Revista Argumentos. Lima, edición N° 2, año 11, pp. 32-36.

2016 “‘Pa’ bravo yo’. La historia exitosa de Chim Pum Callao en una democracia sin partidos”. En MELENDEZ, Carlos (editor). *Anticandidatos. El thriller político de las elecciones 2016*. Lima: Planeta, pp. 207-234.

ROSLER, Martha

2010 “Culture Class: Art, creativity, urbanism”. Parte I y II. E-Flux, journal N. 21, Diciembre. Consulta 18 de abril del 2019.  
<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

SMITH, Neill

2012 [1996] *La nueva frontera urbana: Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños.

SMITH, Terry

2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Ciudad de México: Siglo XXI.

STEYERL, Hito

2006 La institución de la crítica. *Transversal*, 01.  
<http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es>

UBILLUZ, Juan Carlos

2010 “La política del síntoma. De la democracia radical al populismo (y de vuelta a la lucha de clases)”. En: PORTOCARRERO, Gonzalo; UBILLUZ, Juan Carlos; VICH, Víctor (editores). *Cultura política en el Perú: Tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: IEP.

VARGAS VERA, Emilio

2019 *ARCO DEL PERÚ*. 3ra Edición de ABLi Arte Bienal en Lima. Terremoto. Consulta: 12 de febrero del 2019.  
<https://terremoto.mx/abli-arte-bienal-lima/>

VICH, Víctor

2015 *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.

VICH, Víctor y ZAVALA, Virginia

2017 “Del racismo a la racialización: los argumentos sobre la desigualdad en el Perú”. En ZAVALA, Virginia y BLACK, Michele (editoras). *Racismo y lenguaje*. Lima, Fondo Editorial PUCP, pp.185-227.

VILLACORTA, Jorge y HÉRNANDEZ-CALVO, Max

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

WEBER, Rachel

2002 “Extracting Value from the City: Neoliberalism and Urban Redevelopment”. *Antipode* 34 (3). P. 519-540.

YÚDICE, George

2010 “Derechos culturales”. En TROYA, María (editora). *Cultura y transformación social*. Quito: La razón incierta.

WILLIAMS, Raymond

1958 *Culture and Society, 1780-1850*. London: Chatto & Windus.

ZIZEK, Slavoj

2011 [2009] *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

2003 [1989] *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ZUKIN, Sharon

1989 *Loft living: culture and capital in urban change*. EEUU: Rutgers University Press.

1982 “Art in the Arms of Power: Market Relations and Collective Patronage in the Capitalist State”. *Theory and Society* No. 11.

### **Páginas web**

ARAGÓN, Nayo

Callao Monumental: El caso de gentrificación en el primer puerto ya llegó a medios internacionales. Consulta: 6 de septiembre del 2017.

<https://redaccion.lamula.pe/2016/10/05/el-caso-de-gentrificacion-en-el-callao-monumental-ya-llego-a-medios-internacionales-the-guardian/nayoaragon/>

CASTILLO, Bryan

Cuando el arte vulnera la identidad de un lugar. Consulta: 9 de mayo del 2017.

<http://www.larana.pe/2017/04/cuando-el-arte-vulnera-la-identidad-de.html>

Preguntas fugaces. Consulta: 8 de diciembre del 2018.

<http://www.larana.pe/2017/04/cuando-el-arte-vulnera-la-identidad-de.html>

DE LOS RIOS, Pablo Antonio

Monumental Callao: ¿MALVERSACIÓN DE LA CULTURA?. Consultado el 9 de enero del 2018.

[https://nadacontraelmundo.lamula.pe/2017/04/04/la-cultura-fachada-de-la-corrupcion/\\_delosrios\\_/](https://nadacontraelmundo.lamula.pe/2017/04/04/la-cultura-fachada-de-la-corrupcion/_delosrios_/)

DIRECCION DE ARTES- MINCUL

Convocatoria de circulación internacional de las artes escénicas, artes visuales y la música. Consultado: 6 de enero del 2019.

<http://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/concurso/convocatoria-circulacion-internacional-artes-escenicas-artes-visuales-musica>

#### EL COMERCIO

Callao: la matriarca de ‘Los malditos de Castilla. Consulta: 24 de febrero del 2019.

<https://elcomercio.pe/lima/policiales/callao-matriarca-malditos-castilla-noticia-519769>

#### EL COMERCIO

Callao: Túnel Gambetta está abierto las 24 horas desde el último jueves. Consulta: 1 de agosto del 2018.

<https://elcomercio.pe/lima/callao/callao-tunel-gambetta-estara-abierto-24-horas-hoy-noticia-445700>

#### ESPACIO 360

Territorio, gentrificación, especulación, oportunismo y otras perlas del Callao. Consulta: 20 de noviembre del 2018.

<http://espacio360.pe/noticia/i360/territorio-gentrificacion-especulacion-oportunismo-y-otras-perlas-del-callao-22c9-user58-date2016-10-11-actualidad>

#### INTERNATIONAL AIRPORT JORGE CHAVEZ

Negocios y proyectos. Consulta 1 de agosto del 2018.

<https://www.lima-airport.com/esp/lap-negocios-y-proyectos/lap-negocios-y-proyectos>

#### LA REPUBLICA

Autopista Costa Verde del Callao tendrá tres vías de ida y vuelta y una ciclovia. Consulta: 1 de agosto del 2018.

<https://larepublica.pe/sociedad/880661-autopista-costa-verde-del-callao-tendra-tres-vias-de-ida-y-vuelta-y-una-ciclovía>

#### PERRY, Francesca

‘We are building our way to hell’: tales of gentrification around the world. Consulta: 14 de noviembre del 2018.

<https://www.theguardian.com/cities/2016/oct/05/building-way-to-hell-readers-tales-gentrification-around-world>

MELGAREJO, Víctor

MTC revisa propuestas de ampliación del puerto de Callao hacia el mar. Consulta: 1 de agosto del 2018.

<https://gestion.pe/economia/mtc-revisa-propuestas-ampliacion-puerto-callao-mar-237521>





## ANEXO 1

**RELACIÓN DE PERSONAS ENTREVISTADAS O CONTACTADAS**

<b>NOMBRE</b>	<b>CARGO</b>	<b>NOTAS</b>
Aarón López	Artista	Sin respuesta
Alejandro Ochoa	Unión de estudiantes de arquitectura	Entrevistado
Andrés Marroquín	Curador en el inicio del proyecto/artista/gestor	Entrevistado
Angie Pelosi	Administradora/gestora	Entrevistada
Asunta Villacorta	Directora/ trabajadora en Centro Cultural Juvenil Municipal	Entrevistada
Brus Rubio	Artista participante/ actualmente co-director de Galería Selva Invisible	Sin respuesta
Carlos Zevallos	Artista/tallerista esporádico	Entrevistado
Cristina Flores	Lideresa comunidad/ coordinadora	Entrevistada
Dafna Ivcher	Esposa Gil Shavit/ Propietaria Fugaz	Entrevistada brevemente
Daniel González Alfonso	Director galería Evolución	Sin respuesta
Diego Paolo Ríos	Artista residente	Entrevistado
Elías Morón	Vecino/ participaba en AVECAMO	Entrevistado
Emilio Vargas	Director Tokio galería/ artista	Entrevistado vía mail

Giancarlo Scaglia	Ex coordinador al inicio del proyecto /artista y director de Galería Revolver	No se concretó entrevista
Giuliana Vidarte	Gestora/curadora Plataforma Bufeó	Entrevistada
Jesús Pedraglio	Artista/director galería 360º/inversor	Entrevistado
Jorge Sánchez	Arquitecto/ escribió sobre el Callao	Entrevistado
Leyla Aboudayeh	Administradora/gestora	No se concretó entrevista
Max Hernández	Curador/crítico	Entrevistado
Mijail Mitrovic	Crítico/ antropólogo	Pendiente
Pablo Ravina	Artista ex participante	Entrevistado
Alexis Villanueva 'El Salsa'	Grafitero y vecino de la zona	Entrevistado
Silvana Pestana	Artista participante esporádica/ Co-directora de Ginsberg galería	Sin respuesta
Sonia Cunliffe	Directora Monumental Callao y artista	Entrevistada