

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**CARTOGRAFÍA DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES  
VISUALES: Más allá de la representación artística en la pintura limeña de  
hoy**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE DOCTORA EN  
ANTROPOLOGÍA**

**AUTORA**

Orietta María del Pilar Marquina Vega

**ASESOR**

Dr. Víctor Alexander Huerta Mercado Tenorio

Junio, 2020

## RESUMEN

Entiendo a las artes tanto como práctica que como sistema institucional, sociocultural e históricamente situados, que funcionan articuladamente definiéndose permanentemente la una al otro y viceversa. Los procesos creativos en las artes visuales, como práctica social y cultural, hablan de las vivencias y experiencias de los artistas tanto desde su dimensión individual, su capacidad creativa, como desde su dimensión social, su habilidad de dar lugar a propuestas de arte que circulan en el plano sociocultural. Sin embargo, cada decisión y ulterior acción por parte del artista deberán ser contrastadas con los ideales, conceptos y supuestos que desde el sistema del arte validan a dicha propuesta como realmente artística. Busco caracterizar dichos procesos creativos para comprender cómo se articula la dimensión personal y subjetiva del artista con la institucionalidad del sistema de las artes, en tanto configuración concreta de las condiciones socio-históricas de la contemporaneidad, a saber, los cuestionamientos posmodernos en lo general y la crisis de la pintura como soporte en lo particular, dentro de la cual se enmarcan los procesos creativos en las artes visuales hoy en día. Mi pregunta de partida es ¿Cómo se articulan las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación y producción dentro de las artes visuales contemporáneas con la manera en que dichos procesos se dan desde la subjetividad y cotidianeidad de los artistas pintores en Lima? Desde una perspectiva etnográfica tomo el concepto de habitar de Ingold (2000) y propongo que las artes son la forma de habitar el mundo de los artistas. Dentro del sistema de las artes visuales en Lima hoy, estos procesos creativos se traducen en prácticas de resistencia que los pintores realizan, desde su subjetividad y el uso de sus capitales, para ampliar los márgenes de acción institucionales, y lograr habitar creativamente el mundo en devenir.

### PALABRAS CLAVE

Procesos creativos, pintura peruana, artes contemporáneas, antropología de la creatividad, antropología de las artes

## ABSTRACT

I understand arts as a practice and as an institutional system, both, sociocultural and historically situated, which function permanently articulating and defining each other and vice versa. Creative processes in visual arts, as social and cultural practice, speak of life

experiences of artists from their individual dimension, their creative capacity, and their social dimension too, their ability to give rise to artistic proposals that circulate in the sociocultural plane. However, each artist's decision and subsequent action must be contrasted with the arts system's ideals, concepts and assumptions that validate that proposal as truly artistic. I seek to characterize these creative processes to understand how are artist's personal and subjective dimensions articulated with the arts system's institutionality. It does as a concrete configuration of socio-historical conditions of contemporary times. It, in general, means postmodern questions and the crisis of painting as particular support. Both of them set up the frame within the creative processes in visual arts take place today. My starting question is how do characteristics and institutional conditions of the creative processes articulate, within contemporary visual arts, with the way in which these processes occur from the subjectivity and daily life of the artists in Lima? From an ethnographic perspective, I use Ingold (2000) concept of dwelling and propose that arts are the artists' way of dwelling the world. Within the visual arts system in Lima today, these creative processes translate into resistance practices that painters perform, from their subjectivity and the use of their capitals, to expand institutional margins of action, and creatively manage to dwell the world in becoming.

#### KEY WORDS

Creative process, Peruvian painting, Contemporary arts, Anthropology of creativity, Anthropology of Arts

¡Gracias!

Charo, Vale y Ramiro

Vivian Leticia Romeu Aldaya

Víctor Alexander Huerta Mercado Tenorio

Juan Pablo Silva Escobar

Gisela Elvira Cánepa Koch

Guillermo Ayala Jacobs

Chiara Regina Rodríguez Marquina



A

Julia y Guillermo,  
Amanda y Joaquín



## TABLA DE CONTENIDOS

	Pág.
Introducción.....	10
<b>CAPÍTULO 1 – EL SISTEMA DE LAS ARTES Y EL DESARROLLO DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN EL PERÚ.....</b>	<b>23</b>
1.1. Lo contemporáneo ¿un nuevo sistema de las artes?.....	28
1.1.1 Lo contemporáneo como lógica de creación de valor dentro del sistema de las artes.....	33
1.1.2 Lo contemporáneo como apertura al mundo desde la experiencia sensible.....	37
1.1.3 Lo contemporáneo como inherentemente comunicacional. ....	41
1.1.4 Lo contemporáneo como conocimiento a partir de la acción.....	43
1.2. Lo contemporáneo en las artes visuales desde la pintura en Lima. ....	46
1.2.1 El sistema de las artes visuales en el Perú desde la pintura.....	50
1.2.2 Lo contemporáneo como base del sistema actual de las artes visuales en Lima: la pintura.....	63
1.3. Tres pintores contemporáneos limeños.....	74
1.3.1 Charo Noriega.....	75
1.3.2 Valentino Sibadon.....	81
1.3.3 Ramiro Llona.....	87
<b>CAPÍTULO 2 – LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES VISUALES DESDE LA EXPERIENCIA DE LO COTIDIANO, LA SUBJETIVIDAD Y EL HACER EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN LIMA.....</b>	<b>94</b>
2.1. El habitar como experiencia de lo cotidiano en los procesos creativos desde/en las artes visuales.....	103
2.2. La subjetividad como expresión del diálogo intersubjetivo y experiencial que dota de sentido desde lo cotidiano.....	113
2.3. Los procesos creativos como experiencia de creación desde el habitar y la subjetividad de lo cotidiano del artista.....	128
2.4. Categorías de análisis para el estudio de la articulación entre las características y condicionantes institucionales de los procesos creativos en las artes visuales desde la pintura contemporánea en Lima.....	142
<b>CAPÍTULO 3 – CARTOGRAFÍAS DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES VISUALES: LA PINTURA CONTEMPORÁNEA LIMEÑA.....</b>	<b>145</b>
3.1. La cartografía como estrategia y artefacto conceptualizador y organizador metodológico.....	146

3.2.	Cartografías de las características de los procesos creativos de tres pintores contemporáneos limeños.....	152
3.2.1	Cartografía de los procesos creativos de Charo.....	154
3.2.2	Cartografía de los procesos creativos de Valentino.....	194
3.2.3	Cartografía de los procesos creativos de Ramiro.....	230
3.3.	Cartografía de la articulación entre las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación en la pintura contemporánea desde la experiencia de creación cotidiana del pintor .....	276
3.3.1	El taller del pintor como el lugar de la resistencia desde lo cotidiano.....	279
3.3.2	Los procesos creativos en la pintura como prácticas de resistencia.....	283
3.3.3	El sistema de las artes como sistema disciplinario.....	288
3.3.4	Los pintores y la prisión.....	295
3.3.5	La imagen que no nos mira y la prisión.....	304
	Conclusiones.....	307
	Referencias .....	316
	Apéndices	
	Apéndice 1 - Participantes Art Lima 2018 – 2019.....	331
	Apéndice 2 - Participantes PARC Lima 2018 – 2019.....	335
	Apéndice 3 - Galerías de Artes en Lima.....	340
	Apéndice 4 – Museos en Lima.....	342
	Anexos	
	Anexo 1 – Carta abierta de Ramiro Llona al MAC.....	344
	Anexo 2 – Letra de vals peruano Alma, Corazon y Vida popularizada por los Embajadores Criollos.....	347

## FIGURAS

	Pág.
Figura 1 – Fachada de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.....	51
Figura 2 – El dibujo académico se instauró como eje de la formación de los estudiantes de la ENSABAP.....	52
Figura 3 – La capitulación de Ayacucho, óleo sobre lienzo de Daniel Hernández.....	53
Figura 4 – Portada por José Sabogal de la revista Amauta .....	54
Figura 5 – Portada por Julia Codesido del libro Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana.....	54
Figura 6 – Adolfo Winternitz en su taller de calle Álamos en el distrito de San Isidro en Lima.....	55
Figura 7 – Joaquín López Antay, Premio Nacional de Cultura 1975 en el área de Bellas Artes.....	61
Figura 8 – Inkarrí, óleo sobre lienzo de Fernando de Szyszlo.....	66
Figura 9 - Marilyn y yo, óleo sobre lienzo de Víctor Humareda.....	66

Figura 10 – Sarita Colonia, pintura sobre latas de leche colocadas en la ladera de un cerro en la Panamericana Sur, obra de E.P.S. Huayco.....	67
Figura 11 - Tienda de cuadros en el Mercado Inca de la Av. Petit Thouars en el distrito de Miraflores en Lima.....	70
Figura 12 - Cuadros expuestos en el parque Kennedy en el distrito de Miraflores en Lima.....	71
Figura 13 – Los funerales de Atahualpa, óleo sobre tela de Luis Montero.....	73
Figura 14 – Charo Noriega.....	75
Figura 15 – Charo con sus gatos Charlie, Charlotte y Bowie.....	76
Figura 16 – Valentino Sibadon.....	81
Figura 17 – Valentino y su hija Alana Victoria Sibadon Sánchez.....	86
Figura 18 – Ramiro Llona.....	87
Figura 19 - Ramiro con su esposa, su suegra, y sus cuatro hijos.....	91
Figura 20 – Características de los procesos creativos en las artes visuales y sus condicionantes contextuales y del sistema de las arte.....	145
Figura 21 – Los procesos de creación en las artes visuales en su devenir histórico dentro de sus condicionantes contextuales y del sistema de las arte.....	151
Figura 22 – Casa taller de Charo vista desde la entrada.....	156
Figura 23 – Casa taller de Charo desde vista opuesta a la entrada.....	157
Figura 24 – Espacio de Trabajo dentro del Taller de Charo.....	158
Figura 25 – Charo recordándose quién es: Botellas de agua y fotos de ella misma en el taller.....	161
Figura 26 – Charo y sus Medallas en el Taller: Persona Meritoria de la Cultura.....	162
Figura 27 – El Tao de Charo: Estatuas decorativas en el Taller.....	163
Figura 28 – Sorpresas te da la vida, trabajo realizado dentro de E.P.S. Huayco.....	168
Figura 29 – Catarata en Chollape, fotografiada por Charo.....	173
Figura 30 – Trabajo en proceso, óleo sobre lienzo.....	173
Figura 31 – Charo pintando en su Taller con su engréida Charlotte.....	181
Figura 32 – Materiales varios de trabajo: pinceles, pinturas, espátulas, alicates, etc.....	182
Figura 33 – Primer cuadro de muñequitas Chancay.....	186
Figura 34 – Charo posando con una pintura de muñequita Chancay.....	186
Figura 35 – Serie de cuadros de Barbies Chancay.....	186
Figura 36 – Charo ejercitando la visión del detalle a partir de las fotos que tomó en sus caminatas.....	188
Figura 37 – Serie Cascadas, técnica mixta, en proceso.....	190
Figura 38 – Lupa y cuchilla de su padre y abuelo.....	195
Figura 39 – Valentino trabajando a la Entrada a su Taller.....	196
Figura 40 – Valentino en su taller.....	197
Figura 41 – Rincón del Taller de Valentino: telas, máquinas y herramientas... ..	198
Figura 42 – Valentino y su lado lúdico: Esqueleto en el baño.....	199
Figura 43 – El Taller de Valentino.....	199
Figura 44 – Valentino trabajando en su taller.....	200
Figura 45 – Miembros de El Codo pintando un mural.....	202
Figura 46 – Piezas en proceso para exposición en san Isidro.....	204
Figura 47 – Exposición de las propuestas de Valentino en una galería de San Isidro.....	206
Figura 48 – El Taller de Valentino luego del nacimiento de Alana Victoria.....	210
Figura 49 – La Lap top, una herramienta infaltable en el Taller de Valentino... ..	218
Figura 50 – Valentino pintando una intervención en el techo de la galería Lucía de la Puente.....	219



Figura 51 – Graffiti de Valentino en un edificio abandonado.....	220
Figura 52 – Vale pintando un mural en San Isidro.....	221
Figura 53 – Valentino explorando la refracción de la luz con una pieza de acrílico.....	223
Figura 54 – Vale y un amigo tocando en el bar Hensley.....	227
Figura 55 – Abrazo atmosférico, instalación de tela y madera en la desembocadura del Rio Moche.....	228
Figura 56 – Anotaciones del proceso de creación de Abrazo Atmosférico.....	229
Figura 57 – El color negro y la Fachada de la casa de Ramiro.....	233
Figura 58 – Ramiro en su primer taller en Miraflores.....	234
Figura 59 – Sala-taller Ramiro vista desde el ingreso.....	235
Figura 60 – Taller en Acción: Cuadros en Proceso y un Autoinvitado en el Sillón Blanco.....	236
Figura 61 – Lugar de Conversa, al Costado del Sillón Blanco.....	237
Figura 62 – Ampliando los formatos de Trabajo.....	238
Figura 63 – Sofía, ocupando el lugar de papá.....	240
Figura 64 – Primer taller en Nueva York.....	247
Figura 65 – Último post realizado bajo su #.....	255
Figura 66 – Ramiro preparando la Tela: Comenzando el Trabajo.....	258
Figura 67 – Ramiro trabajando El buen lugar.....	259
Figura 68 – Ramiro probando con la tecnología de la cámara de su celular con “Ramiro Llona, la otra mirada”.....	261
Figura 69 – Resultados de su experimentación con platos de cerámica.....	262
Figura 70 – Serigrafías en proceso, reflexionando sobre la acción.....	266
Figura 71 – Autorretrato Ramiro.....	268
Figura 72 – Litografías en proceso.....	271
Figura 73 – Homenaje a José Tola: Foto del Recuerdo publicada por Ramiro cuando murió el artista.....	274
Figura 74 – Pintura de Valentino.....	284
Figura 75 – Detalle de la obra Cumpleaños de Charito.....	291
Figura 76 – Letra de canción A quién le importa lo que yo haga cantada por Thalía.....	298
Figura 77 – Letra de canción Clandestino de Manu Chao.....	300
Figura 78 – Letra de vals peruano Ódiame popularizado por Carmencita Lara.....	303
Figura 79 - Diagrama del Modelo Espejo Actualizado de Creación en las Artes.....	305

## INTRODUCCIÓN

*No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas.*  
Gombrich, 1995, p. 15

*La antropología es una indagación filosófica sobre las condiciones y posibilidades de la vida en el único mundo que todos habitamos<sup>1</sup>.*  
Ingold, 2018, p. 158

El tema a desarrollar en esta investigación es los procesos de creación y producción dentro de las artes visuales, concretamente en la pintura contemporánea, desde la cotidianeidad del artista. Busco caracterizar dichos procesos a fin de comprender cómo se articula la dimensión personal y subjetiva del artista con la institucionalidad del sistema de las artes, como configuración concreta de las condiciones socio-históricas de la contemporaneidad, a saber los cuestionamientos posmodernos en lo general y la crisis de la pintura como soporte en lo particular, dentro de la cual se enmarcan los procesos de creación y ejecución en las artes visuales hoy en día. La pregunta de la que parto es *¿Cómo se articulan las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación y producción dentro de las artes visuales contemporáneas con la manera en que dichos procesos se dan hoy en Lima desde la subjetividad y cotidianeidad de los artistas pintores?*

Los procesos creativos, dentro de la antropología, han sido definidos y redefinidos asociados a diferentes formulaciones teóricas y culturales, pero es recién, luego que la creatividad se convirtió en una palabra clave de *amplio interés y relevancia* entre diferentes disciplinas, que la antropología decide considerarlos más cercanamente, aunque dando solo cuenta parcial de la realidad de la creación artística (Ferrari-Nunes, 2015). Sin embargo, estos procesos de creación dentro de las artes<sup>2</sup>, como prácticas sociales y culturales, hablan de las vivencias y experiencias de los artistas tanto desde su dimensión individual, su capacidad creativa, como desde su dimensión social, su habilidad de dar lugar a propuestas creativas de artes, que los mismos concretan para

---

<sup>1</sup> "Anthropology is a philosophical inquiry into the conditions and possibilities of life in the one world we all inhabit" (Texto original).

<sup>2</sup> Prefiero hablar del arte en plural y no en singular puesto que considero que cada manifestación artística (música, artes visuales, danza etc.) funciona con preceptos institucionales específicos y no necesariamente comunes.

ponerlas a circular en el plano sociocultural. El artista, como cualquier otro creador, enfrenta el proceso de creación a partir de una visión e interés personal que le sirve de motor para superar las diferentes etapas que se suceden hasta concretar su propuesta artística. Sin embargo, en este tránsito, cada decisión y su ulterior acción por parte del artista deberán ser contrastadas con los ideales, conceptos y supuestos que el sistema del arte asume y cuya aceptación hará que dicha propuesta sea considerada realmente artística. Ejemplos de esta tensión hay muchas a lo largo de la historia de las artes. Desde el Salón de los Independientes de París en 1873, con el que generalmente se marca la irrupción del impresionismo dentro de las artes, hasta la polémica sobre el arte abstracto en el Perú a mediados de los años 1950, pasando por el movimiento conocido como *La Ruptura* contra el muralismo en la pintura mexicana.

En la modernidad, se ha estudiado a las artes visuales centrándose en el punto de vista del espectador y los discursos artísticos, privilegiando la experiencia estética que las propuestas artísticas ofrecen (Groys, 2016a). Estas formulaciones se han focalizado en la propuesta de arte como representación y en su articulación discursiva con la sociedad, como sistema de significación. Sin embargo, existe un vacío en la comprensión del trabajo artístico como proceso de construcción de la propuesta misma. Dicho proceso creativo, desde su praxis, tiene el potencial de proponer nuevas visiones que no podrían ser anticipadas fuera del mismo (Throp, 2016). En este sentido, el proceso creativo involucra un conjunto de prácticas de enunciación generadas y generadoras de la actuación del artista que muchas veces no son fácilmente visibles a partir de la propuesta terminada. De allí que su estudio contribuye a la comprensión de la creatividad como práctica social dentro del campo artístico.

Teniendo en cuenta lo anterior, parto de entender a las artes desde su doble perspectiva de práctica y sistema institucional, sociocultural e históricamente situados, que funcionan articuladamente definiéndose permanentemente el uno al otro y viceversa (Shiner, 2014). Como fenómeno, las artes son una forma de *habitar* el mundo desde el hacer del ser humano. “Cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito” (Bourriaud, 2008, p. 25). Como tal, este hacer implica al ser humano de manera holística como un ser bio-psico-social-ético y expresivo que tiene saberes, sentimientos, habilidades, relaciones, aspiraciones y valores configurados y configurantes del entorno sociocultural históricamente específico en el que se despliegan. Tomo el concepto de *habitar* de Ingold (2000) que plantea que es una forma de relacionarse activamente con el entorno que se ocupa y los demás seres que lo habitan, desarrollando así nuestra

existencia. Esto significa que las artes son un quehacer que configura una forma de *habitar* el mundo; es decir, de relacionarse con él y todos los seres contenidos dentro de él.

Como sistema institucionalizado, las artes son un conjunto de conceptos, valores, agentes, prácticas e instituciones, que interactúan dialécticamente, a diferentes niveles, desde tres dimensiones, articuladas mutuamente: producción, distribución y consumo. Esta configuración se materializa a través de las acciones, materialidades, relaciones y discursos artísticos o sobre las artes que los diferentes agentes despliegan contextualizadamente. Es decir, las artes como sistema institucionalizado configuran un entramado de relaciones de fuerzas sociales dentro del cual ocurre y discurre el quehacer de los artistas en diálogo con dichas fuerzas.

Es en diálogo con lo anterior que, desde la perspectiva antropológica, me interesa rescatar para su estudio los procesos creativos en las artes visuales, enclavados temporalmente en la Lima de hoy. Desde la antropología ha existido una relación de amor y desamor con las artes. De amor, porque es incuestionable el interés que la antropología ha tenido desde sus comienzos en las artes. Los estudios antropológicos han aportado una visión contextualizada que abunda en la comprensión de la relación que tienen con la sociedad en la que se desarrollan. Títulos como *Redrawing Anthropology* de Ingold (2011a) o *The artist as ethnographer* de Foster (2001) o *Anthropology as art, Art as anthropology* de Bowman (2004) son claros ejemplos de ese amor. Inicialmente, este interés se concentró en los objetos de arte por su capacidad, desde su materialidad, de narrar preferencias, usos y costumbres de sociedades lejanas en el espacio y tiempo. Pero, poco a poco, la atención de la antropología se fue ensanchando en busca de mayores estrategias e instrumentos que le permitieran conectar más directamente con la experiencia de vida de los sujetos que buscaba estudiar.

De acuerdo con J. Clifford, en el *collage* etnográfico se juega la posibilidad de una forma distinta de retratar la cultura, abandonando la idea de totalidad orgánica o de discurso realista y coherente. Se incorporan, de esta forma, piezas discontinuas no integradas a un relato unívoco; proliferan las voces múltiples y no disciplinadas, configurando una etnografía de yuxtaposición. [...] “¿Pero –se pregunta Clifford– no es todo etnógrafo algo surrealista, un reinventor y mezclador de realidades?”. El “antropólogo como artista” (surrealista), estaría entonces marcado por una búsqueda constante del asombro; una continua deconstrucción de los significados estables; una actitud de crítica cultural. La etnografía combinada con el surrealismo, concluye el autor, “estudia y forma parte de la invención e interrupción de totalidades significativas en obras de importación-exportación cultural”. (Clifford, 2001, p. 181 en Pinochet, 2013, p. 78 – 79)

Pero como mencioné antes, la relación entre la antropología y las artes es doble, no solo de amor, sino también de desamor. Digo de desamor porque la mirada antropológica ha obviado, la mayor parte de las veces, al artista en tanto ser humano que está en el mundo como “un nexo singular de crecimiento creativo dentro de un campo de relaciones que se desarrolla continuamente”<sup>3</sup> (Ingold, 2011<sup>a</sup>, p. xii). Los estudios antropológicos poco se han detenido en descifrar la cotidianidad del artista como elemento que dé pistas para entender la creación artística, más allá de los condicionantes socioculturales, que cuestionan su autonomía, y comprenderla como un quehacer individual y social por derecho propio.

Desde las artes este acercamiento de la antropología tampoco le ha sido indiferente. Las artes también se han acercado a la antropología en una búsqueda tanto de legitimización de su hacer como en busca de nuevas formas de relacionarse con la realidad que le permitan ampliar los márgenes de acción de su actividad creativa. En esta dirección las artes han ido incorporando en su quehacer métodos de investigación y enfoques conceptuales que van reorientando sus procesos creativos hacia prácticas y temas desde una perspectiva más antropológica.

...luego de examinar varias de las enunciaciones del arte como antropología/etnografía y de la antropología como arte. Pinochet Cobo construye así una clasificación de retratos de casos ejemplares: el primero es el de “artista como antropólogo”, a partir del retrato realizado por Joseph Kosuth en 1975 (*The Artist as Anthropologist*); el segundo es el de “el artista como etnógrafo”, caracterizado por Hal Foster en 2001 (*El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*) mediante un análisis crítico del “giro etnográfico en el arte contemporáneo” y en la fotografía. (Araiza, 2017, p. 28)

Este acercamiento entre la antropología y las artes como disciplinas no solo responde al interés y situación particular de cada una de ellas sino que surge, también, como respuesta a los cambios desde diferentes dimensiones que se aprecian en la sociedad actual. Tres ideas me parecen importantes para configurar la sociedad actual que enmarca esta convergencia de miradas entre la antropología y las artes. Uno, García Canclini (2010) propone que vivimos en una sociedad sin relato, entendida como el espacio histórico en el que predominan micro-relatos, sin capacidad suficiente para dar sentido a nuestra existencia, y en el que la ausencia de un meta-relato aumenta la sensación de interconexión fragmentada de la realidad y una visión de futuro incierta. Dos, Lipovetsky y Serroy (2015) señalan que el desenvolvimiento económico se sostiene en una lógica de competencia entre agentes, que se basa en la instrumentalización de las dimensiones estético-imaginario-emocionales de la creación

---

<sup>3</sup> “A singular nexus of creative growth within a continually unfolding field of relationships” (Texto original).

artística, para aumentar la ganancia de las empresas y facilitar su acceso y posicionamiento en nuevos mercados. A esta lógica de producción la denomina el *capitalismo artístico*. Tres, Foster (2001) señala que, dentro de la tendencia al acercamiento que existe entre las artes y la antropología como disciplinas, la apropiación que hacen los artistas de lo etnográfico como modelo de interpretación y acción es conocida como el giro etnográfico en las artes contemporáneas. Estos tres aspectos funcionan articuladamente dentro de la sociedad configurándola como una red de relaciones sociales y culturales interconectadas fracturadamente dentro capitalismo artístico que denominaré *capitalismo cultural fragmentado*

El *capitalismo cultural fragmentado* es un modo de producción y de estructuración de las fuerzas sociales en el que lo cultural es tomado como un recurso productivo base no solo para la generación del valor por sí mismo sino también para crear las condiciones necesarias para que el capital económico y financiero pueda operar y generar valor también. Este modo de producción funciona dentro de un orden y régimen capitalista globalizado que instrumentaliza las dimensiones estético-imaginario-emocionales de las artes como una estrategia de competencia en el mercado con el fin de obtener un mayor lucro económico y financiero. Se sostiene y articula con una estructuración escindida de las fuerzas sociales, políticas y culturales que ante la ausencia de un metarrelato aglutinador las interconecta con una visión de futuro incierta a través de una serie de microrrelatos que no alcanzan para darle sentido a la existencia de cada una de ellas.

En la actualidad, dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, este acercamiento mutuo entre la antropología y las artes ha difuminado las barreras que separan a ambas disciplinas, al punto tal en que es muy difícil diferenciar los ámbitos específicos de cada una. El antropólogo es artista y este es etnógrafo.

Lo que se pone de relieve es que la reivindicación del artista como antropólogo se fundamenta por lo regular en la construcción de una imagen idealizada de lo que es el trabajo antropológico y de lo que constituye este campo disciplinar. En este sentido, se trata de un reflejo distorsionado que el espejo antropológico devuelve a los artistas, una imagen hecha de omisiones, ponderaciones, presuposiciones e incluso prejuicios. Y lo mismo sucede con los antropólogos que se definen como artistas: construyen una imagen idílica del quehacer artístico, resaltando y exaltando aquellos aspectos que mejor responden a la imagen en la que se reflejan ellos a sí mismos, una imagen desprovista de los defectos, debilidades o dificultades propias de los artistas. (Araiza, 2017, p. 28 – 29)

En este nuevo vértice entre la antropología y las artes, me posiciono como artista e investigadora desde la antropología y desde allí me pregunto sobre las implicancias que tiene esta tendencia sobre las artes como práctica social. Preguntarme por las artes

desde su dimensión de práctica social es ver a ellas en sus posibilidades socio-históricas concretas para, a partir de ahí, acercarme al hacer creativo de los artistas, a su cotidianidad y, por supuesto, al artista, en este caso pintor, agente de dicho hacer. En otras palabras, preguntarme por las artes como práctica social y cultural es aproximarme a las artes como procesos creativos en el momento actual, donde el giro etnográfico es dominante dentro de la dimensión institucional de las artes visuales. Desde allí, el foco lo coloco en los procesos creativos de los artistas.

Los procesos creativos pueden ser entendidos como procesos de conocimiento desde el hacer que involucran materiales, técnicas, ideas, afectos, emociones y otros. Siguiendo a Manning & Massumi (2014), dichos procesos se enmarcan dentro del conjunto de fuerzas que entran en juego en la negociación que posibilita la configuración de la propuesta artística. Es decir, en tanto procesos productivos, los de creación artística también se hallan atravesados por una serie de condicionantes sociales, culturales, biológicos, psicológicos, etc. Pero es justamente su capacidad de servir de arena para el encuentro entre la subjetividad del artista y los condicionantes externos a su acción lo que, a mi entender, coloca a los procesos creativos en el foco de atención para comprender la articulación entre lo individual y lo social en las artes, muy a pesar de que, como señalara anteriormente, las investigaciones al respecto, todavía, son escasas.

La creatividad si bien no es exclusividad de los artistas, ha sido y es considerada como un aporte indiscutible de las artes. Dicho en otras palabras, si bien no toda creación es una manifestación artística, toda manifestación artística sí es una creación. Aunque esta situación es cierta hoy en día, la creatividad también es una capacidad que se concreta de manera situada, por lo que su concepción no ha sido ni será la misma en todo espacio-tiempo.

La creatividad es una actitud de apertura al mundo. Es *un estar dispuesto a* que se expresa con nuestro pensar, sentir, hacer y decir vinculada con nuestra vida social, reconstruyendo, así, permanentemente la forma de estar que asumimos en el mundo. Esta apertura nos permite sentirnos vivos dentro del mundo. La creatividad da cabida al afecto, que junto con la racionalidad, permite movernos en el espacio del *podría ser* más que en el del *ser*. En este espacio de posibilidades, la acción es el resultado de una negociación intersubjetiva con *Otros*, con uno mismo y con el propio entorno.

Sin embargo, la sociedad

necesita crear instituciones, es decir, ficciones útiles que le permitan encauzar y codificar las pulsiones esenciales de los seres humanos con el fin de que sea posible organizar la convivencia comunitaria. Y el requisito imprescindible para institucionalizar es crear un relato que transmita un conjunto de valores y creencias, puesto que el hombre, como nos decía Ortega, necesita tener creencias. (Estankona, 2013, p. 88)

Acercarme a los procesos creativos en las artes desde lo cotidiano del artista es adentrarme a observar y tratar de comprender esas creencias y las maneras en que se articulan con otras. Así, el estudio de los procesos creativos en el arte contemporáneo me permite analizar los dilemas, tensiones y conflictos entre la parte individual del artista, en tanto ser biológico individual y sujeto, y su parte social, aquello que comparte con *Otros*, a partir de las rutinas y transgresiones que ocurren dentro de sus procesos de creación. Tomando el planteamiento de las teorías feministas, considero a lo cotidiano como el micro espacio en el que se libran las grandes batallas entre lo institucionalizado e institucionalizante y la subjetividad del artista (Castro, 2018; Berraquero-Díaz, Maya-Rodríguez, Vidal-Tormo & Escalera Reyes, 2013; Blazquez, 2012; Segato, 2003 entre otros)<sup>4</sup>. Considero a las obras de arte como el resultado de un conjunto de relaciones particulares entre múltiples agentes y condicionantes que solo se explica por la genealogía específica que le dio origen; es decir, por el propio proceso creativo del cual es resultante.

De las artes las que me interesan son las visuales en tanto el lugar central que la visualidad, como capacidad para negociar sentido, ha logrado en la sociedad actual. Dentro de ellas, me focalizo en la pintura como una de las prácticas artísticas más antiguas. La pintura como práctica ha logrado sobreponerse al surgimiento de nuevas tecnologías de producción visual y audiovisual y sigue manteniéndose como la manifestación artística preferida dentro de los mercados de las artes convirtiéndose en un medio de conservación del valor tanto para los coleccionistas e inversionistas como para los artistas al facilitarles su supervivencia.

En los últimos siete años, de manera ininterrumpida desde el año 2013, Lima es sede de dos grandes ferias internacionales de arte, Art Lima y PArC (Perú Arte Contemporáneo), en las que, solo en la primera de ellas participan 58 galerías y 30 instituciones de América Latina, Europa y Estados Unidos<sup>5</sup>. Esta situación, que hasta los años 90 era impensable, contrasta con el cerrado aislamiento, solo “comparable con

---

<sup>4</sup> El lema de los grupos feministas *Lo personal es político* corresponde al título del texto escrito en 1970 por Carol Hanisch, una feminista radical estadounidense de la segunda ola del feminismo.

<sup>5</sup> Fuente: ArtLima 2019, Feria de arte en Lima, Perú. En: *Arte informado* [On Line] (2019, abril 5). Recuperado de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/artlima-2019-166897>



el de Bolivia, Ecuador y Paraguay, y esto por razones nunca estrictamente geográficas o estéticas” (López, 2009, p. 21), en el que se encontraba inmersa la escena plástica peruana en el ámbito latinoamericano hasta esos años.

Para Natalia Majluf, ex-directora del Museo de Arte de Lima (MALI), este cambio en la situación de la escena artística en el Perú ha sido fruto principalmente del esfuerzo de los artistas por entrar en circulación internacional y a una mayor consolidación institucional; trayendo como corolario el surgimiento de un nuevo coleccionismo a partir del año 2000 (Andaur, 2013 oct. 8). Ello debería reflejar una revalorización simbólica y económica de la producción artística local. Sin embargo, ello no necesariamente sucede puesto que los criterios que rigen las artes visuales desde su distribución en la sociedad a través de estos eventos obedecen al “modelo único y globalizado de éxito artístico” (López, 2009, p. 23).

Un ejemplo de ello es el hecho de que la selección de artistas que participó en Arcomadrid 2019, reunió a “la generación más internacional de artistas peruanos, muchos de los cuales –menores de cincuenta años- han desarrollado buena parte de su carrera en otros países” (Perú en ARCO, 2018 nov.14). En este sentido, junto con López (2009) me parece necesario tener presente que “hablar de arte implica estar advertido que ya no sólo aludimos a estrategias de representación, sino a puestas-en-discurso, cuyos usos marcan y redefinen los modos de relacionarse individual y colectivamente con la experiencia cultural” (p.23). Es desde allí, como señalé al inicio, que me pregunto *¿Cómo se articulan las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación dentro de las artes visuales contemporáneas con la manera en que dichos procesos se dan desde la subjetividad y cotidianeidad de los artistas pintores en Lima?*

Preguntarme por la articulación entre las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación dentro de las artes visuales contemporáneas es indagar sobre el vínculo individuo – sociedad que se entabla desde la imaginación y lo simbólico. Es hacerlo asumiendo al primero en toda su complejidad bio-psico-socio-ética y expresiva y, a la segunda desde toda la multiplicidad de campos que la configuran, incluyendo al sistema de las artes en particular. Preguntarme por dicha articulación desde la cotidianeidad de los artistas es colocar la mirada en el *habitar* del individuo, no desde una perspectiva antropocéntrica sino desde su capacidad de afectar y dejarse afectar por el mundo y los seres que lo habitan con él.

Mis preguntas específicas son tres:

*¿Cómo se articulan las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación en la pintura contemporánea desde el habitar de lo cotidiano de los artistas pintores en Lima?*

*¿Cómo se articulan las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación en la pintura contemporánea desde la subjetividad de lo cotidiano de los artistas pintores en Lima?*

*¿Cómo se articulan las características y condicionantes institucionales de los procesos de creación en la pintura contemporánea desde la experiencia de creación cotidiana de los artistas pintores en Lima?*

Me posiciono para responder a estas preguntas desde la pintura de hoy, como manifestación de las artes visuales en Lima. Me interesa no solo porque como tal nos acompaña desde el arte rupestre de las cuevas de Altamira hasta nuestros días; si no, sobre todo, porque a lo largo de la historia ha manifestado una amplia capacidad de reinención frente a los cambios contextuales ocurridos en lo cultural, lo social, lo político, lo económico, lo tecnológico y lo epistemológico.

Me propongo responder a estas preguntas de investigación desde un diseño etnográfico. Asumo a “la etnografía en su triple acepción de enfoque, método y texto [...] En tanto enfoque, constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales)” (Guber, 2011, p. 16). En este sentido, la etnografía como enfoque me permite estudiar la complejidad del hacer de los artistas visuales, como grupo humano, haciendo uso de la descripción como elemento distintivo. Esta descripción se da en tres niveles buscando identificar el *qué, por qué y cómo es* de los informantes a fin de ajustarse a la perspectiva de los mismos. La etnografía como enfoque me facilita adentrarme en sus puntos de vista, valores y razones para crear una representación de dicho espacio social (Guber, 2011). Pero, “la etnografía no es neutral [...] El oficio de sentido es la parte complementaria de la mirada descriptiva y fenomenológica” (Galindo, 1998, p. 348). Busca construir una representación interpretativa que resulta de la articulación entre la construcción teórica del investigador y los datos recogidos durante un prolongado contacto con los informantes (Guber, 2011). Y es aquí donde mi condición de artista visual entra en relación. No renuncio a ella sino que por el contrario, la utilizo en la construcción de sentido de los datos etnográficos recogidos.

Como método, la etnografía “asume elementos teóricos como guía de reconocimiento de los fenómenos sociales, y [...], a la vez, busca reconstruir lo que acontece a través de registro detallado de lo que aparece [...] Se configura con una intención de trabajo de campo indispensable” (Galindo, 1998, p. 349). La etnografía da por resultado el conjunto de evidencias que presento en la descripción (Guber, 2011). La etnografía se instrumentaliza en un conjunto de procedimientos y actividades que parte del asombro y extrañamiento, la curiosidad y la capacidad de maravillarse del investigador que registra no solo el dato escueto sino la vivencia-experiencia que el trabajo de campo le ofrece (Galindo, 1998). En este sentido, “el instrumento es el mismo investigador con sus atributos socioculturalmente considerados -género, nacionalidad, raza, etc.- en una interacción social de campo, y posteriormente su relación con quienes devienen sus lectores” (Guber 2011, p. 20). Complemento el método etnográfico con un enfoque biográfico con la idea de recuperar la identidad del sujeto y entender la relación sujeto – objeto, con la que me acerco a la vida social de los informantes de esta investigación, como una relación sujeto – sujeto. Ello me permite recuperar la identidad de los informantes en términos una historia narrada por ellos mismos.

Este reconocimiento, permite por un lado, el volver al sujeto olvidado de las ciencias sociales, “al actor del mundo social cuyas acciones y sentimientos están en la base de todo el sistema” (Schütz, 1974); y por otro, el ejercicio autoreflexivo en que el investigador explora su dualidad sujeto-sujeto en el polo que ocupa en la relación de investigación como relación sujeto-sujeto. (Johnson-Mardones, 2017, p. 2)

Siguiendo a este mismo autor, ello implica un doble reconocimiento, desde el punto de vista epistemológico de la investigación científica dentro de las ciencias sociales. Por un lado, asumir a la vida personal como unidad de análisis y tomar lo cotidiano y lo aparentemente fútil como relevante para la construcción del conocimiento científico. Por otro lado, reforzar el reconocimiento que hace el método etnográfico de mi propia subjetividad como investigadora.

Finalmente como texto, la etnografía la entiendo como una descripción empírica reflexiva del comportamiento de un grupo humano en particular, en este caso los artistas visuales, que “intenta representar, interpretar o traducir una cultura o determinados aspectos de una cultura para lectores que no están familiarizados con ella” (Van Amanean, 1995: 14 en Guber, 2011, p. 21). Es un texto que expresa “por una parte el desarrollo de la capacidad de lectura, de impresión del mundo exterior en el interior y, por otra, la fuerza expresiva y el dominio de sus formas, en la exteriorización textual de lo configurado sobre la impresión” (Galindo 1998, p. 351).

Trabajo con tres pintores con perfiles personales y profesionales variados que ofrecen elementos diferentes para el análisis. Los criterios de selección inicial para los artistas informantes eran cinco: Uno, que tuvieran tanto capital simbólico, que su trabajo tuviera un reconocimiento de prestigio dentro del mundo de las artes visuales, como capital económico, que sus trabajos sean vendidos a través de los circuitos del mercado del arte. Dos, que estuvieran dispuestos a compartir sus procesos de creación y producción. En realidad este terminaría siendo un criterio central. Tres, que tuvieran diferentes edades, a fin de tener diferentes experiencias de vida. Cuatro, que fueran de diferentes géneros. Dentro de la historia de las artes la presencia de las artistas mujeres ha sido permanentemente dejada de lado. En este sentido, opté por incluir una pintora mujer para explorar las diferencias que la variable del género introduce en los procesos creativos en la pintura. Y cinco, que estuvieran en diferentes momentos de sus carreras artísticas profesionales.

Me planteé realizar la recuperación de la información en el taller del artista. Aunque, desde mi condición de artista visual, ni el taller ni los procesos que se desarrollan en él me son ajenos, esa locación me permitía, a partir de la observación y el diálogo, reconocer, a través de las huellas que deja en su entorno de trabajo, los recorridos particulares que cada artista ejecuta a lo largo de sus procesos creativos. Sin embargo, este punto fue una dificultad crucial a superar. Los artistas no desean ser observados mientras están creando. A pesar de ello, Charo, primero en agosto del 2017, Valentino, después en abril del 2018, y Ramiro, finalmente en diciembre del 2018, aceptaron participar y colaborar con esta investigación. Las técnicas de recojo de la información fueron la entrevista en profundidad y la observación no participante.

La entrevista en profundidad a partir de mi condición de artista, en tanto conocimiento, vivencia y experiencia creativa desde las artes visuales, me ayuda, en un primer momento, “para descubrir las preguntas, esto es, para construir los marcos de referencia” (Guber, 2005, p. 143) para los encuentros con los pintores. Utilizo una guía con preguntas abiertas que permita recoger la verbalización libremente asociada de los artistas al responderlas. Es a partir de ellas que profundizo en determinados temas de acuerdo al contexto discursivo y cultural de los informantes. Las sesiones de recuperación de información las realicé, con el aporte activo de ellos mismos, en el taller de trabajo y domicilio de cada uno. En dichas sesiones opté por interrumpir lo menos posible el discurso de los artistas, para resguardar la libre asociación, y por introducir, cuando era necesario, preguntas también abiertas que facilitasen el ampliar o profundizar los aspectos que se mencionan. En las mismas sesiones, también, realizo la observación no participante que permite hacer un seguimiento de las huellas del

accionar de cada artista; así como su interacción con su entorno cotidiano y su proceso de trabajo, en algunos casos. Utilizo registros de audio e imágenes como apoyo para recabar la información de los informantes, además de un registro escrito de notas. Los primeros son transcritos y vaciados en matrices para su análisis y posterior interpretación.

El presente informe se divide en tres capítulos y dos últimas secciones de conclusiones y recomendaciones. En el primer capítulo reflexiono sobre el concepto de lo contemporáneo como contexto dentro del cual se ubica el sistema de las artes que enmarca el quehacer creativo de los artistas visuales y presenta a los tres artistas que colaboran con esta investigación. Con esta reflexión teórica ubico a lo contemporáneo desde la perspectiva del *capitalismo cultural fragmentado* y desarrollo las cuatro dimensiones contextuales que, entiendo, condicionan con mayor influencia el quehacer creativo de los artistas. Desde allí, complemento esta reflexión teórica con un análisis de la configuración histórico-cultural del sistema de las artes en Lima como lo contemporáneo para las artes visuales desde la pintura en el Perú que sirve de base actualmente para el quehacer creativo de los artistas. Finalmente, este primer capítulo lo cierro presentando a los artistas colaboradores de este estudio, a través de una breve reseña del cada uno de sus perfiles personal/profesional.

En el segundo capítulo presento la conceptualización teórica desde la cual me posiciono para analizar los procesos creativos en las artes visuales en Lima. Los propongo como la experiencia de creación que construye el artista desde su experiencia de habitar desde lo cotidiano y su subjetividad producto del diálogo intersubjetivo y experiencial que el propio artista entabla, con su entorno y los *Otros* que lo habitan, para dotar de sentido a lo cotidiano. Esta conceptualización me permite presentar en un apartado final de este capítulo a las categorías de estudio que empleo para el análisis de los datos recogidos.

En el capítulo tercero presento el análisis de los datos recogidos a través de tres apartados. En el apartado uno de este tercer capítulo reflexiono sobre la cartografía como herramienta conceptual y metodológica y la pertinencia de su uso en la presente investigación. En el apartado dos de este mismo capítulo presento tres cartografías, una por cada artista, que narran y describen la experiencia etnográfica desarrollada con cada uno y que me permitió acercarme a sus procesos creativos. En este capítulo la voz de los artistas ocupa un lugar central en la construcción de la narración y descripción de dichos procesos. Es una forma de mostrar su propia autopercepción de sus procesos, acciones, pensamientos, afectos y emociones. Las tres cartografías sobre los procesos

creativos de cada artista están subdivididos en cuatro acápite. Comienzan con un acápite sobre el taller de cada artista. En él describo y relaciono el espacio físico con el espacio fenomenológico de creación que está a la base de los procesos de cada artista con el objeto de tener una coordenada del *aquí* de sus propuestas de creación. De allí los tres acápite restantes explican el *porqué*, el *cómo* y el *qué* de cada artista. El *por qué* se refiere al *habitar* de cada uno como la experiencia de lo cotidiano que influye y explica en gran parte los procesos creativos. El *cómo* se refiere a la subjetividad que el *hacer* del artista expresa como sus diferentes formas de relacionarse e interactuar con materiales, ideas, herramientas, discursos y otros que están en el entorno del artista contribuyen directamente a la configuración de las propuestas creativas. Y el *qué* se refiere a lo creativo de cada artista que articula el *por qué* y el *cómo* en la *experiencia de creación* del artista a través de sus propuestas artísticas. Finalmente, en el último apartado de este capítulo presento una cartografía que sintetiza la articulación entre la experiencia de los condicionantes institucionales presentados en el primer capítulo con las características de los procesos creativos desde el habitar de lo cotidiano, lo subjetivo y lo creativo que los configuran.

El sistema de las artes en Lima prioriza su articulación con el mercado global de las artes. Utiliza su capacidad de otorgar reconocimiento simbólico y de promover el consumo de las propuestas artísticas como mecanismos de vigilancia y castigo para garantizar la continuidad y éxito de las estrategias de mercado que viene implementando con el objetivo de defender sus intereses económicos y culturales. Desde esta perspectiva, los procesos creativos de los pintores, dentro de las artes visuales en Lima hoy, se traducen en prácticas de resistencia que estos realizan, desde su subjetividad y el uso de sus capitales, para ampliar los márgenes de acción que el sistema de las artes en Lima les deja, a fin de lograr creativamente habitar el mundo en devenir. El informe lo cierro con dos últimas secciones de conclusiones y recomendaciones.

## CAPÍTULO 1 – EL SISTEMA DE LAS ARTES Y EL DESARROLLO DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN EL PERÚ

El objetivo del presente capítulo es establecer un marco de referencia para el análisis de los procesos creativos en las artes visuales de tres pintores contemporáneos. Parto de reconocer a las artes desde su doble perspectiva de institución y fenómeno social. Ello me permite, desde su primera dimensión, como sistema de las artes, plantear cómo entiendo lo contemporáneo en las artes visuales, en particular en la pintura, y cuáles aspectos del sistema de las artes en Lima, en su devenir histórico, se constituyen ejes de desarrollo a seguir para comprender su configuración desde lo contemporáneo. No busca hacer un análisis de los mismos, sino por el contrario pretende describirlos a fin de identificar las posibles conexiones y desconexiones que entabla con las artes como fenómeno social, específicamente con los procesos creativos que los artistas desarrollan a su interior.

En el primer apartado, me sitúo teórica y conceptualmente frente a la primera dimensión, como sistema de las artes, que establece una serie de conceptos, relaciones, modos de hacer, discursos, agentes y materialidades dentro del cual se desarrollan los procesos creativos como parte de las artes como fenómeno social. En el segundo, hago una revisión de algunos elementos relevantes en la configuración histórica del sistema de las artes en Lima, enfocándome en las artes visuales. En el tercero, esquematizo los rasgos más saltantes hoy de la escena artística para las artes visuales en Lima. Y, finalmente, en el cuarto apartado, presento a los tres pintores contemporáneos cuyos procesos creativos han compartido con este estudio, facilitando su realización.

Concuerdo con Ingold (2000) cuando plantea que las artes no pueden seguir siendo “comúnmente consideradas como uno de los sellos distintivos de la humanidad, que revela una capacidad universal para representar la experiencia a través de medios simbólicos<sup>6</sup>” (p. 11). Si bien la propuesta de Goodman (1976) mantiene relevancia y es necesario cambiar la pregunta de ¿Qué es arte? por ¿Cuándo algo es arte?, desde la antropología, creo que el planteamiento de Ingold (2000) necesariamente conlleva

---

<sup>6</sup> “Commonly regarded as one of the hallmarks of humanity, revealing a universal capacity to represent experience in symbolic media” (Texto original).

preguntarme sobre la naturaleza ontológica de la práctica artística desde una perspectiva histórico-cultural.

En este sentido hay que tener en cuenta que las artes, “entendidas de manera general, son una invención europea de apenas doscientos años de edad” (Shiner, 2014, p. 21). Así, el “concepto de “creación” constituida como verdad absoluta vino además en establecerse como la única concepción *universal*” de las artes (Huamán Peñaloza, 2010, p.3). Es decir, la idea de que las artes son producto de la creación y tienen un valor universal es una invención europea que asumimos como válida y propia. Estas dos condiciones casi incuestionables, creación y valor universal, han marcado nuestra concepción de las artes hasta hoy en día. Sin embargo, habría que ver si en realidad ocurre así. Al respecto,

Tatarkiewicz escribe que “la multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias y estilos, las obras de arte no sólo tienen formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes y funcionan de modos diferentes”. (Dziemidok en Tatarkiewicz 2001, p. 17)

En este sentido, creo que para responder a la pregunta sobre la naturaleza ontológica de la práctica artística, habría que distinguir a las artes desde dos perspectivas complementarias que funcionan indisolublemente, una como institución y otra, como fenómeno social y cultural. En este capítulo me ocuparé de la primera perspectiva, la institucionalidad, y en el siguiente veré la segunda, el quehacer.

Para Shiner (2014) el concepto de sistema de las artes es más amplio que el de mundo del arte<sup>7</sup> y “abarca los ideales y conceptos subyacente compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general, e incluye a quienes participan solo marginalmente en alguno de los mundos del arte” (p. 32). Quiere ello decir que el sistema de las artes se configura desde dos núcleos referenciales, las fuerzas presentes en la configuración de las artes mismas como quehacer y como institucionalidad y las fuerzas presentes en la configuración de la sociedad en cada momento y lugar en particular.

Las artes como institución no es algo que surge de la nada. Shiner (2014) trae a nuestra memoria que “la noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné* y se refiere a cualquier habilidad humana” (p. 23). Es decir, que las artes son formas de hacer, si bien consustanciales a la naturaleza humana, pero similares, en tanto hacer, a otras que

---

<sup>7</sup> “El “mundo del arte” está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones” (Shiner, 2014, p. 32).



también desarrolla el ser humano y que hoy denominaríamos oficios. De hecho, *techné* y *ars* se referían a las destrezas para ejecutar o hacer algo y no a un tipo de objetos definidos (Shiner, 2014). Había, pues, un concepto antiguo de arte, antiguo simplemente porque es anterior y primero en el tiempo, que implicaba no solo las manifestaciones, actualmente reconocidas como las *bellas artes* (arquitectura, pintura, escultura, música, etc.), sino también a las *artes populares*, como una serie de oficios liberales como la confección de zapatos, la preparación de alimentos, la capacidad de narrar cuentos y otras. “El arte era definido en aquel entonces como *ejecución de cosas según reglas*” (Tatarkievics, 2001, p. 1). Es decir, existía una institucionalidad basada en el antiguo concepto de arte que incluía varios modos de hacer diferentes y que funcionaba de manera amplia, vinculada a la maniobrabilidad y cotidianeidad. Se basaba en el supuesto, socialmente aceptado, que la perfección le correspondía a la naturaleza y que, por lo tanto, el hombre debía tratar de parecerse a ella (Tatarkievics, 2001).

Lo interesante de esta concepción, desde el hoy, es que en esa época el concepto de las artes y la creatividad no iban de la mano. Sí, hablamos de un arte sin creación. Para los griegos, los artistas debíamos seguir las normas de la proporción establecidas por el *canon* de Policleto, por ejemplo. En este sentido, “el artista no crea sino reproduce, y se rige por leyes, no por libertad” (Tatarkievics, 2001, p. 2). Para ellos, la única excepción era la del poeta, en tanto hace poesía.

Su nombre griego, «poiesis», procedía de *poiein*: hacer. Poeta — *poietes*— es el *que hace*. No lo asociaban con los artistas, ni ligaban la poesía con el arte. La diferencia era doble. En primer lugar, el poeta hace nuevas cosas, da existencia a un mundo nuevo; el artista únicamente reproduce. Y en segundo lugar, el poeta no está amarrado por leyes como los artistas, es libre en lo que hace. No había un término que correspondiera a «creación» y «creador», pero en verdad se entendía al poeta como el que crea. Y sólo a él se lo entendía así. (Tatarkievics 2001, p. 2)

Con los romanos esta situación cambia pero, solo, ligeramente. “No sólo a los poetas, sino también a los pintores siempre les correspondía el privilegio de atreverse a todo (*quodlibet audendi*). De manera semejante pensaban los críticos de arte de fines de la Antigüedad” (Tatarkievics 2001, p. 3). Curiosamente es, justamente, a la pintura con la poesía a las que les permitían hacer uso de su imaginación. Y es que, socialmente, los romanos disponían de dos palabras para el término creador, mientras que los griegos solo disponían de un único término.

El primer cambio importante en el concepto de creación vinculado a las artes ocurre en el medioevo. Durante el Cristianismo, “la palabra *creatio* fue utilizada para designar la actividad de Dios de creación de la nada, *creatio ex nihilo* (Tatarkievics 2001, p. 2). A

partir de entonces, la creación se convierte en una actividad no vinculada al ser humano sino solo a Dios, ni la poesía se salva. “Ella también tiene sus reglas, es arte, o sea, habilidad, no creación” (Tatarkiewics 2001, p. 2). El artista, pintor, poeta o cual fuese, es un hacedor, no un creador puesto que no produce de la nada, sino que lo hace utilizando materiales ya existentes.

Un segundo cambio importante se inicia con el Renacimiento. La vida y el mundo dejan de girar en torno a Dios y este es reemplazado por el ser humano como centro de todo pensar. Los artistas reclaman para sí su independencia, su libertad y su capacidad de crear, remarcando la participación de su intelecto en su hacer. Los artistas ensayan múltiples formulaciones y palabras para expresar su deseo, pero no utilizan el término creación o creador. Ni los poetas se atreven a hacerlo. Hasta que finalmente alguien lo hizo. “Fue un polaco del siglo XVII: un poeta y teórico de la poesía, Kazimierz Maciej Sarbiewski. (...) Todavía a finales del siglo XVII Félibien se limitó a escribir que el pintor es “como un creador” (Tatarkiewics 2001, p. 5).

Shiner (2014) plantea que el sistema de las artes que conocemos hoy se empezó a instaurar en el *siglo XVIII*<sup>8</sup> cuando, justamente, el concepto antiguo de las artes se dividió en las *bellas artes*, como hacer creativo vinculado a los valores estéticos (belleza y armonía) y la contemplación, y las *artes populares*, como hacer experto vinculado a la perfección y la utilidad. En este sentido, es de remarcar que, “según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza” (p. 23). Es recién en el siglo XIX, cuando se deja de utilizar el adjetivo *bellas* junto a la categoría de artes que se comienza a hablar de las artesanías y el entretenimiento como opuestas a las primeras, olvidándose el origen de la distinción. Según este mismo autor, esta división del concepto antiguo de arte en las mencionadas dos categorías trae tres consecuencias:

Uno, se produce un cambio en la conceptualización y significado del término *arte* en sí mismo que transforma por completo su significado y estatus social como hacer. Las artes se convierten en el espacio destinado a la vida espiritual y empiezan a cumplir un rol vinculado a lo trascendental dentro de la sociedad. Hasta entonces, la contemplación desinteresada era patrimonio de Dios solamente. Pero, ante la nueva definición de arte como creación que demanda de una actitud contemplativa por parte de sus observadores, las manifestaciones artísticas son asumidas como reveladoras de una

---

<sup>8</sup> “El *siglo XVIII* designa el centro de un período que va de aproximadamente 1680 a 1830, época en que los distintos elementos que componen el moderno sistema del arte se combinaron y se consolidaron” (Shiner, 2014, p. 32).

verdad superior. Así dentro de la modernidad, las artes adquieren un lugar privilegiado que ayuda a consolidar la institucionalidad de las artes, cuyo nombre no se relacionaba ya con las *bellas artes* pero que seguían siendo asociadas a lo bello, como algo trascendente vinculado al alma.

Dos, hay un cambio en la situación del artista a quien previamente se le nombraba como tal o como artesano indistintamente. Ahora el artista es poseedor de un saber especial vinculado a la genialidad y la virtud. “Una de las creencias centrales del moderno sistema del arte ha sido siempre que el dinero o la clase son irrelevantes para la creación y la apreciación del arte” (Shiner, 2014, p. 26). El artista es un creador heroico de obras de arte que por su propia naturaleza son el resultado de mucha inspiración o imaginación. Pero, no solo eso, el nuevo sistema de las artes se sostiene sobre la idea del creador individual, a pesar que en la época la creación artística era mayoritariamente colectiva. Ello, sin dejar de lado que, curiosamente, esta capacidad de realizar actos de creación, es considerada como lo fundamental del artista, a pesar de no tener ningún sustento material.

Lo que varía es solo en sus modos o modalidades diferenciados: inspirativas, miméticas, imaginarias, espirituales o inventivas o geniales, pero la madre genitad es la misma. Todo discurso del pasado y del presente prosigue en esta andadura patinante, en este principio definido, no obstante a no conocerse de ninguna investigación o demostración su verdad o no-verdad. (Huamán Peñaloza, 2010, p.5)

Tres, surge una separación entre las artes y la vida cotidiana. Las primeras ofrecen un placer refinado y por ende extraordinario y se ubican en una dimensión superior de la vida, aquella correspondiente al espíritu y la belleza, y su producción está al alcance solamente de algunos elegidos con un *don* especial. La segunda ofrece un placer ordinario y se ubica en el día a día de la existencia, aquella vinculada al cuerpo y demás materialidades, y su vivencia está al alcance de todos. Esta separación se materializa en los estatus diferenciados que se les asigna a las artes, inicialmente *bellas artes*, y las *artes populares* dentro de la sociedad. Surgen así los museos de arte, las salas de conciertos y los derechos de autor. Las obras de arte

“pocas veces son concebidas para un lugar o propósitos específicos sino que existen por ellas mismas, y la separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial como la que se observa en la sala de conciertos, en los museos de arte, en los teatros y en las salas de lectura”. (Shiner, 2014, p. 26)

Es conveniente señalar que en el siglo XVIII ya era frecuente encontrar el concepto de creación, combinado con el de imaginación, dentro de la teoría del arte. (Tatarkiewics,

2001). Así, el cambio que ocurre en la conceptualización de las artes va más allá de un simple cambio de término. “No se trataba solamente de la sustitución de una definición de arte por otra, como si la palabra “arte” designara un sustrato neutro inamovible, sino la sustitución de todo un sistema de conceptos, [agentes], prácticas e instituciones, por otro” (Shiner, 2014, p. 25). La consolidación del nuevo sistema de las artes implica una reconfiguración de las relaciones de poder entre las artes a secas o *bellas artes* y las *artes populares* que tiene consecuencias sobre otras dimensiones de la sociedad, como veré más adelante, y se mantiene hasta hoy. Uno de los factores que contribuye sustancialmente a esta consolidación, según este autor, es la desactivación del mecenazgo y el ingreso del mercado de las artes y el público de clase media en su reemplazo.

En términos generales, hay que tener presente la enorme capacidad que ha mostrado el sistema de la bellas artes o artes a secas para asimilar los actos de cuestionamiento, resistencia o surgimiento de nuevas manifestaciones de artes, como la fotografía o el cine (Shiner 2014). Todos ellos fueron utilizados por el sistema de las artes para incrementar sus márgenes de acción al incorporarlos como propios. Basta recordar la actitud cuestionadora que tuvieron en sus inicios tanto el impresionismo como las otrora vanguardias de inicios del siglo XX, hoy excepcionales capítulos de la historia misma del arte. Finalmente, “el arte no es solamente un conjunto de conceptos e instituciones sino también algo en que las personas creen, una fuente de satisfacción, un objeto afectivo” (Shiner, 2014, p.28). ¿Qué pasa, entonces, con el sistema de las artes cuando las sensibilidades cambian?

### 1.1. LO CONTEMPORÁNEO ¿UN NUEVO SISTEMA DE LAS ARTES?

Lo que se entiende por lo contemporáneo a pesar de su aparentemente obvia referencia al presente, es lo múltiple y lo no homogéneo. Sus diferentes significados se relacionan, justamente, con las numerosas formas de percibir, imaginar y conceptualizar ese momento presente (Fomina, 2018). Lo contemporáneo, *con tempus*, se relaciona desde sus raíces etimológicas, con el tiempo. Agamben (2008) establece su posición frente al tiempo a partir de la concepción de actualidad de Nietzsche que se expresa en la frase *Lo contemporáneo es lo intempestivo*. Es decir, que para Agamben (2008) se define frente al presente desde una posición de desconexión y desfase.

Es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. (Agamben, 2008, p.1)

Para Agambem (2008), pues, el presente está conformado de manera dinámica y múltiple a partir de relaciones temporales diversas y particulares que se organizan interconectadamente. En este sentido, Feldman (2017) propone que existen diferentes capas de tiempo y, con ellas, la condición de poder unir estas capas, pasado, presente y futuro.

Ser contemporáneo, entonces, implicaría vivir el tiempo presente en una escala donde los polos son lo ocurrido y lo todavía por ocurrir, y tener la capacidad de unir temporalidades: traer el pasado al presente, acercar el presente al futuro. (...) lo contemporáneo puede ser pensado en el campo de las artes desde un devenir: lo contemporáneo es aquello que está sucediendo, lo que es simultáneo al momento. (p. 88)

La relación con el tiempo, entonces, es múltiple y permite múltiples presentes. Las artes contemporáneas, en este sentido, nos ubican siempre en el presente, en aquello que ocurre, que está sucediendo y que, por lo tanto, es todavía incierto. La sociedad actual, como ese presente, ha recibido diferentes etiquetas: posmoderna, de la información, global o globalizada, del conocimiento, del espectáculo, del capitalismo tardío y otras más (Lyotard, 1979; Bell, 1973, Castells, 1999; Courier, s/f, Mattelart, 2001; Luhmann, 1971; McLuhan y Powers, 1989; UNESCO, 2005; Debord, 1967; Habermas, 1986)<sup>9</sup>. Todas ellas ponen en relieve un aspecto del mundo en el que vivimos. Sin embargo, hay una etiqueta en particular que considero relevante para nuestro estudio: la sociedad sin relato.

Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista. (García Canclini, 2010, p. 19)

Quiere decir que, el presente del que nos habla lo contemporáneo, no es solo incierto, sino que en ello, la fragmentación, multiplicidad, diversidad, hibridación, e interconexión son la constante.

Appadurai (2001) señala que hacia las últimas décadas del siglo XX ocurre un quiebre entre el pasado y presente de las relaciones intersociales que establece un nuevo orden económico cultural global complejo que configura escenarios inciertos de futuro que demandan el uso de nuestra imaginación en la vida cotidiana. Este quiebre se debe

---

<sup>9</sup> Lyotard, J.F (1979) La condición posmoderna. Bell, D. (1973) El advenimiento de la sociedad post-industrial. Castells, M. (1999) La Era de la Información: Economía, Sociedad y Cultura: La sociedad Red. Courier, Y (s/f) Société de l'information et technologies. Mattelart, A. (2001) Histoire de la société de la l'information. Luhmann, N. (1971) La sociedad mundial. McLuhan, M. y Powers, B. (1989) La aldea global. UNESCO (2005). Hacia las sociedades del conocimiento: informe mundial. Debord, G. (1967) La société du spectacle. Habermas, J. (1986) Problemas de legitimación en el capitalismo tardío.

a: uno, la ampliación y diversificación de los mercados; dos, el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), que además vertebra el surgimiento de lo nuevo; tres, los grandes flujos migratorios; y cuatro, la globalización.

Es decir, la generación del valor económico ha cambiado sus formas de operar y lo cultural pasa a ser un eje central, impulsado por los cambios tecnológicos y las migraciones que han puesto en contacto a culturas diversas, diferentes y distantes. Lo contemporáneo se presenta también como un cambio cultural que implica un mayor predominio del presente y una sensibilidad más activa.

La performance, el happening, las instalaciones, el cruce multimedia de espectáculo, luz, sonido e imagen, conduce a un deslizamiento comunicativo de lo artístico a lo cultural (los públicos "entran" en la obra de arte, participan e incluso "experimentan la creación"), abandonándose la postura observacional "pasiva" y el frémite aurático.<sup>10</sup> (Aguilar, 2011 en Teixeira, 2013, p. 5)

Sin embargo, las diferentes sociedades se apropian de manera distinta de los materiales culturales de la modernidad y esta aparece como más vivencial. Estos cambios demandan el uso de la imaginación para pensar y relacionarnos con el mundo y los seres que lo habitan. Esta imaginación, a diferencia de la fantasía, la entiende como un espacio fenomenológico que plantea proyectos y los concretiza, más aún cuando se desarrolla colectivamente. La creatividad, que antes era considerada como propiedad del arte y los artistas (lo de crear o imaginar), hoy es propiedad de las personas comunes y corrientes que la utilizan en su vida diaria (Appadurai, 2001). La cultura es un recurso más dentro de una economía cultural que genera beneficios y ayuda a construir las condiciones necesarias para la cohesión social y el empleo, posibilitando la producción de la riqueza y la participación ciudadana (Yúdice, 2002).

En este sentido, "la descomposición y las transiciones del capitalismo y la globalización dejaron bruscamente a la economía, la antropología y la sociología sin certezas para definir sus objetos de estudio, combinar las escalas del análisis y los criterios para investigar" (García Canclini, 2010, p.41). Pero no solo a ellas, las artes también son interpeladas y sus fronteras se desdibujan; pierden su preeminente lugar dentro de lo creativo, y ven mermadas sus posibilidades de abrir visiones de futuro. Danto (1997) señala que lo contemporáneo en las artes recién se comienza a distinguir entre los años 70 y los 80. No considera que lo contemporáneo designa un período de la historia de

---

<sup>10</sup> "A performance, o happening, as instalações, o cruzamento multimídia de espectáculo, luz, som e imagem, conduzem a um deslizamento comunicativo do artístico para o cultural (os públicos "entram" na obra de arte, participam e até "experimentam a criação"), abandonando-se a postura observacional "passiva" e o frémite aurático" (Texto original).

las artes con características específicas sino que, por el contrario, lo define como un espacio temporal en el cual, luego de terminada la vigencia de un relato legitimador de las artes, no se aprecia ningún metarrelato que determine cómo deben ser vistas las artes dentro de ellas. Lo caracteriza porque imperan diferentes modos de utilizar los estilos en torno a lo que se entiende por belleza, forma y compromiso. Rescata su dimensión pluralista tanto en intenciones como en acciones.

Fomina (2018) señala que, según la crítica e historiadora de arte Claire Bishop, la mayoría de definiciones teóricas de lo contemporáneo puede dividirse en dos grandes grupos, uno, aludiendo a un nuevo período histórico y, dos, en referencia a sus implicancias discursivas. “Si bien estos dos enfoques resaltan la globalización como la característica principal de lo contemporáneo, difieren en la percepción de la estructura de la actualidad y enfatizan diferentes categorías que ayudan a conceptualizarla<sup>11</sup>” (p. 252).

Una sociedad sin relato, entonces, es aquella en la que las diferentes disciplinas, incluyendo a las artes, no logran configurar una narrativa universal o matriz que sirva de marco para dar sentido a las narrativas individuales o colectivas en toda su complejidad e interconexión. Pero, no solo ello. Es también una sociedad en la que los medios de comunicación de masas y las TIC amplifican las múltiples micro-narrativas existentes y aumentan la sensación de fragmentación, incertidumbre y fragilidad. La realidad se percibe dinámica y contradictoria, donde las posiciones de poder no son tan estables como antes. Por un lado, la ausencia de metarrelato pone sobre el tapete la subjetividad y la multiplicidad de perspectivas frente a lo cotidiano en todas sus dimensiones. Por otro lado, la presencia de los medios de comunicación, los espacios urbanos y las redes digitales como espacios de enunciación individual y colectiva, así como las múltiples formas de participación social que se entrelazan en la búsqueda de sentido, diluyen las barreras entre los diferentes campos en los que tradicionalmente dividíamos lo real: lo público y lo privado, lo personal y lo profesional, el disfrute y el trabajo, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo extraordinario, lo científico y lo doxástico<sup>12</sup>, etc. Se articula una fuerza comunicativa que funciona ecológica, polimodal, polimedial y polifónicamente desde lo cotidiano. Así, en la sociedad sin relato, gracias al ecosistema comunicativo, se entabla una suerte de vínculos sin comienzo conocido,

---

<sup>11</sup> “While both of these approaches highlight globalisation as the main feature of the contemporary, they differ in the perception of the structure of the present time and emphasise different categories that help to conceptualise it” (Texto original).

<sup>12</sup> Viene del griego *doxa* que significa opinión. Platón contraponen la *doxa* a la *episteme*. Se refiere a las creencias, al conocimiento fenoménico.

que por asociación funcionan hasta lo desconocido, pero donde el espectáculo está al alcance de todos.

Dentro de la sociedad sin relato, el contexto se constituye por un conjunto múltiple de relaciones o fuerzas irreductibles que afectan la conformación contingente de sentidos e identidades tanto sociales como subjetivas (Blanco y Sánchez, 2018). En este sentido,

La sociedad ya no puede ser comprendida como una unidad trascendente, pero tampoco como una estructura compleja capaz de oficiar de explicación de sus procesos parciales. En simultáneo, el sujeto deja de ser comprendido como una mónada racional y libre, sin por ello ser reducido a una posición en una estructura que lo preexiste y define acabadamente. (Tonkonoff, 2011/2015 en Blanco y Sánchez, 2018, p.28)

A diferencia de Danto (1997), Fomina (2018) señala que lo contemporáneo en las artes se refiere al período histórico que se inaugura en 1989 con la caída del muro de Berlín y “cuando la producción artística, siguiendo el curso de las políticas y el comercio mundial en 1989, se expandió a todo lo ancho del globo” (Belting, 2015).

En el período contemporáneo, la estructura del campo del arte, anteriormente centrada en los países occidentales, ha cambiado significativamente: nuevas entidades geopolíticas, como Europa del Este y los países de los Balcanes, aparecieron en el mapa, y las prácticas artísticas de estas nuevas entidades fueron 'redescubiertas'. [...] Las ciudades de Europa occidental y Estados Unidos han perdido sus posiciones como centros del mundo del arte. En cambio, el número de centros de arte globales ha aumentado significativamente y la naturaleza de las fronteras, los viajes y el carácter de la economía global también han cambiado drásticamente.<sup>13</sup> (Fomina, 2018, p. 252)

En este contexto, el sistema de las artes se transforma más en un conjunto de relaciones e influencias que van de un lugar a otro y deja de ser un conjunto de centros fijados en diferentes localidades como lo era antes. De allí que, para conceptualizar lo contemporáneo en las artes, sea necesario mirar con detenimiento cuatro de las dimensiones contextuales que configuran a la sociedad actual: lo económico-cultural, lo estético, lo epistemológico y lo comunicacional. Ellas constituyen fuerzas que afectan a las rutinas, el conocimiento informal y las prácticas de los procesos artísticos creativos

---

<sup>13</sup> “In the contemporary period, the structure of the field of art, previously centred around the Western countries, has significantly changed: new geopolitical entities, such as Eastern Europe and the Balkan countries, appeared on the map, and the artistic practices of these new entities were ‘rediscovered’. [...] Cities in Western Europe and the USA have lost their positions as the centres of the art world. Instead, the number of the global centres of art has significantly risen and the nature of borders, travel and the character of the global economy have drastically changed” (Texto original).



desde lo cotidiano pero, principalmente, impactan en la configuración de lo contemporáneo dentro del sistema de las artes en esta sociedad actual.

### 1.1.1. LO CONTEMPORÁNEO COMO LÓGICA DE CREACIÓN DE VALOR DENTRO DEL SISTEMA DE LAS ARTES

Históricamente se observa que toda sociedad realiza una forma u otra de estetización del mundo, y es justamente esa manera de hacerlo lo que “singulariza una época o una sociedad” al llevar a cabo la humanización y la socialización de los sentidos y gustos” (Lipovetsky y Serroy, 2015, p. 11). Dentro de la época actual ese trabajo de estetización del mundo se introduce dentro de la vida cotidiana y está al alcance de cualquiera. Los individuos de a pie son prosumidores del mismo a través de la proliferación y desarrollo de los medios de comunicación y la tecnología. La creatividad cotidiana se vuelve un valor orientado a la generación de innovaciones económicas, pero donde la cultura visual, entendida como “una estructura fluida centrada en la compensación de la respuesta de los individuos y los grupos, a los medios visuales de comunicación” (Mirzoeff, 2003, p.21), introduce la estetización y la hibridación como características centrales que conectan a productores y consumidores.

El desenvolvimiento económico se sostiene en una lógica de competencia entre agentes, que se basa en la instrumentalización de las dimensiones estético-imaginario-emocionales de la creación artística, para aumentar la ganancia de las empresas y facilitar su acceso y posicionamiento en nuevos mercados.

Es lo que llamamos *capitalismo artístico o creativo transestético*, y que se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista. (Lipovetsky y Serroy, 2015, p.9)

En este contexto, “los mundos del arte, otrora periféricos en su conjunto, surgen hoy con una centralidad inaudita”<sup>14</sup> (Teixeira, 2013, p.39). Lo cultural se convierte en un recurso con fines lucrativos y funciona como el motor de desarrollo de la lógica del capitalismo contemporáneo. Lo cultural tiene valor económico y político para la mejora de la humanidad. No solo sirve para la producción de riqueza, sino también para la participación ciudadana (Yúdice 2002). Ello tiene también un impacto sobre la organización de las actividades económicas que asumen, por ósmosis, muchas de las

---

<sup>14</sup> “Os mundos da arte, outrora periféricos no seu conjunto, surgem hoje com uma centralidade inaudita” (Texto original).

características que el trabajo del artista ha tenido desde que se independizó de los mecenas, basta mencionar al emprendedurismo como una de ellas.

En realidad, al observar la estructuración actual de la actividad artística y cultural, en clara articulación con una retirada del Estado para una configuración mínima o casi ausente en la matriz de las políticas culturales públicas, vemos como ella, en nuestras principales ciudades, prescinde del apoyo directo e indirecto e incorpora cada vez más la intermitencia, el proyecto, el trabajo parcial, la doble jornada, la "autonomía", la flexibilidad, la incertidumbre, la innovación, el riesgo, es decir, promueve, a partir de las prácticas y discursos de los propios artistas y profesionales de la cultura, una nueva conjunción entre el campo económico y el campo cultural y artístico.<sup>15</sup> (Teixeira, 2013, p. 5)

El sentido, entonces, se construye "necesariamente ligado a las dinámicas afectivas del deseo y del goce" (Blanco y Sánchez, 2018, p. 31). La creación del valor asume una nueva lógica que denomino *capitalismo cultural fragmentado* porque se apropia de las características de fraccionamiento de la sociedad sin relato de la que nos habla García Canclini (2010) y las combina con las del capitalismo artístico que mencionan Lipovetsky y Serroy (2015) y Yúdice (2001). Esta situación tiene implicancias sobre los procesos identitarios de las personas y las sociedades.

Si se asume que en el centro de todo orden (social o subjetivo) existe una falta de lo Real (una fractura que es constitutiva y, en tanto tal, no puede ser clausurada nunca), lo que estalla es la propia noción de estructura (como sistema de reglas cerrado) y la conceptualización del sujeto a esta asociada (como una posición en ese entramado de relaciones). Es precisamente aquella falta (de significado, pero también de goce), la que motorizará la producción de los sentidos y los deseos, dando lugar así a una concepción constructivista de las identidades sociales y subjetivas como efectos de procesos de articulación significativos y afectivos. (Blanco y Sánchez, 2018, p. 31)

Sin embargo, dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, a las artes, como campo que también pertenece al conocimiento (Camnitzer, 2017), se les pide incluso que ocupen el lugar dejado vacante por la política y propongan espacios colectivos de gestión intercultural (García Canclini, 2010). El renovado sistema económico actual hace proliferar oportunidades para el desarrollo de prácticas de creación y producción artísticas; pero subordinándolas a la lógica comercial del consumo. Las artes ayudan al

---

<sup>15</sup> "Na verdade, ao observarmos a estruturação hodierna da actividade artística e cultural, em clara articulação com uma retirada do Estado para uma configuração mínima ou quase ausente na matriz das políticas culturais públicas, vemos como ela, nas nossas principais cidades, prescinde do apoio directo e indirecto e incorpora cada vez mais a intermitência, o projecto, o trabalho parcial, a dupla jornada, a "autonomia", a flexibilidade, a incerteza, a inovação, o risco, ou seja, promove, a partir das práticas e discursos dos próprios artistas e profissionais da cultura, uma nova conjunção entre o campo económico e o campo cultural e artístico" (Texto original).

sujeto a construir una realidad vinculada al consumo y el espectáculo. Los roles dentro del campo artístico se trastocan y el artista, como creador de narrativas simbólicas que ayudan a darle sentido a la vida social, queda postergado.

En este sentido, podría decir que lo contemporáneo es “el arte de la época financiera del capitalismo, admitiendo que el arte clásico era el arte de la época del tesoro” (Badiou, 2013, p. 5). En este *capitalismo cultural fragmentado*, lo contemporáneo dentro del sistema de las artes adquiere dos características. Por un lado, adquiere una presencia de carácter global y, por otro, se aprecia una provisionalidad en el discurso y materialización de las propuestas artísticas.

Lo primero se aprecia a través de las diferentes coordenadas geográficas y culturales que las exposiciones de arte incluyen, tanto desde las galerías como desde las ferias de arte internacional que se desarrollan a lo largo y ancho del planeta. Y es que lo contemporáneo, además de una relación con el tiempo, establece una vinculación particular con el territorio. El quiebre de las relaciones intersociales, del que nos habla Appadurai (2001) que ocurre con la globalización, la transnacionalización de las economías y la ecología de las comunicaciones, se traduce en el establecimiento de vínculos globales entre las personas que trascienden las fronteras de los países y generan vínculos territoriales de diferente nivel: locales, regionales y globales. Estos vínculos serán utilizados por los artistas visuales contemporáneos. “Se podría entonces afirmar que las prácticas artísticas contemporáneas se perfilan como territoriales, en tanto se ocupan de modificar los territorios sobre los cuales actúan” (Feldman, 2017, p. 90). En este sentido, las propuestas artísticas contemporáneas siempre están vinculadas a un territorio, sea que el artista habla desde uno de ellos, para uno de ellos o ambos.

Así, “esta presencia del arte contemporáneo a su vez local, regional y global permite pensar en las maneras en las cuales los espacios expositivos y las instituciones artísticas producen relatos que integran estos tres niveles” (Feldman, 2017, p.91). En este sentido Belting (2015) agrega que “el arte nuevo hoy en día es global de forma análoga a como la World Wide Web (www) es global. El Internet es global en el sentido de que es usado en todas partes, pero esto no significa que es universal en contenido o mensaje; permite libre acceso y, por tanto, una respuesta personal hacia el mundo” (p. 42). Es decir, lo contemporáneo dentro del campo de las artes, a diferencia de la modernidad, deja de lado los modelos de arte universales y se sirve del mercado para propagar el capital simbólico de la diferencia en el mercado obteniendo una doble ganancia, una monetaria y otra simbólica.

Lo segundo, la provisionalidad en el discurso y materialización de las propuestas artísticas, se vincula con lo primero. Esta necesidad de generar un punto de vista personal distintivo le otorga un carácter provisorio a dicha propuestas artísticas que se traduce en una gran heterogeneidad de las mismas. De allí la sensación de que las artes contemporáneas pueden incluir cualquier cosa. Pero no es así. “En realidad se trata más bien de un sistema cuyas reglas parecen estar en constante mutación, y eso abona a su carácter provisorio pues dificulta, entre otras cosas, una lectura estilística, material o disciplinar dominante” (Feldman, 2017, p. 89). Si anteriormente el estilo<sup>16</sup> era la clave a desarrollar por los artistas para establecer relaciones con el público consumidor dentro del mercado; ahora el poseerlo, tener un estilo propio claramente diferenciado de otros artistas, no necesariamente es suficiente para ingresar y mantenerse dentro del sistema de las artes. Lo contemporáneo dentro del sistema de las artes imperante dentro del *capitalismo cultural fragmentado* valora y da prioridad a lo nuevo. Pero, al no existir criterios claros y definidos para definir qué considerar o no considerar dentro de las artes, las propuestas de innovación de los artistas deben ser validadas primero por el sistema, por lo general con la participación de los curadores que han reemplazado a la crítica de arte. Esta situación fortalece los márgenes de poder del sistema de las artes en relación a las estas como prácticas de creación. Ya no se trata de exhibiciones de las propuestas artísticas de los artistas, sino que el discurso de estas últimas debe de relacionarse, muchas veces de manera dependiente, del discurso del curador. Así, la exhibición, en el mejor de los casos, muestra el discurso entrelazado del artista y el curador; pero en otros, es el discurso del curador solamente el que prevalece.

Así, el capitalismo artístico si bien difumina los límites de lo que se considera arte y lo que no, genera incertidumbre al interior del sistema de las artes. Sin embargo, esta incertidumbre afecta de manera diferente a los distintos agentes que funcionan dentro y fuera de él.

Durante el período contemporáneo, la importancia y el lugar que ocupan las exposiciones también han aumentado significativamente. La exposición se ha convertido en una de las principales formas de representación del nuevo arte, así como en un medio creativo. La

---

<sup>16</sup> “Uno de los rasgos más estimables del arte egipcio es que todas las estatuas, pinturas y formas arquitectónicas se hallan en su lugar correspondiente como si obedecieran una ley. A esta ley, a la cual parecen obedecer todas las creaciones de un pueblo, la llamamos estilo. Resulta muy difícil explicar con palabras qué es lo que crea un estilo, pero es mucho más fácil verlo. Las normas que rigen todo el arte egipcio confieren a cada obra individual un efecto de equilibrio y armonía” (Gombrich, 1995, p. 38).

curaduría se ha convertido en una práctica creativa por derecho propio, comparable al acto de creación artística.<sup>17</sup> (Fomina, 20018, p. 252)

El término curador proviene del inglés *curator*, palabra con la que se nombraba a la persona encargada de custodiar una colección. La figura de los curadores surge cercana al cuidado de los tesoros reales y a las colecciones de arte sacro. Sin embargo, el curador de hoy es ampliamente valorado por las galerías y ferias de arte. Su función va más allá de solo ocuparse del guion museístico, la puesta en escena de las propuestas artísticas y la logística implícita en este tipo de actividades. Su presencia se utiliza para darle coherencia conceptual a la muestra, respaldar el valor monetario de una pieza e, incluso, puede influir sobre el gusto del público.

Desde el consumo, la amplia heterogeneidad de estilos, materiales y técnicas, así como el carácter provisorio de los discursos genera desconfianza sobre el valor de la propuesta artística, entre los consumidores de arte que por lo general, muchas veces, son más inversionistas que consumidores. Desde la circulación, las galerías y ferias de arte se desarrollan transnacionalmente construyendo alianzas entre ellas que ayude a compartir los gastos e incrementar las ganancias. Se sirven de una nueva generación de curadores de arte, que han desplazado a la crítica de arte, para asegurar la calidad de las propuestas artísticas con las que trabaja. Desde la producción, las propuestas de los artistas necesitan el reconocimiento como tales del sistema de las artes. Los parámetros para ello están en constante transformación lo que obliga a los artistas a tener que validar cada una de sus propuestas para tener acceso al mercado y poder vender sus obras y vivir de su trabajo. La belleza y calidad técnica del mismo no le alcanzan para tener acceso al sistema arte en cuestión, y tampoco su creatividad. Esta debe tener el reconocimiento del sistema como artística. Haciendo una analogía con el mundo de los negocios, cada propuesta de los artistas necesita cumplir con la norma ISO<sup>18</sup> planteada por el sistema en ese momento. El curador, en este contexto, evalúa dicho cumplimiento y la dictamine como arte.

### 1.1.2. LO CONTEMPORÁNEO COMO APERTURA AL MUNDO DESDE LA EXPERIENCIA SENSIBLE

---

<sup>17</sup> "During the contemporary period, the importance and status of exhibitions has also risen significantly. The exhibition has become one of the main forms of representation of the new art, as well as a creative medium. Curatorship has turned into a creative practice in its own right, comparable to the act of artistic creation" (Texto original).

<sup>18</sup> Son criterios reguladores de la calidad a nivel internacional que las empresas deben cumplir en el desarrollo de sus actividades. Son establecidos por el Organismo Internacional de Normalización, también llamada Organización Internacional de Estandarización o International Organization for Standardization (ISO).

Si, como dicen, lo contemporáneo se ha propuesto vincular la vida y las artes (Romeu 2017, Shiner 2014, Agambem 2008, Zepke, 2006) ¿cómo se vinculan las artes y la vida dentro del *capitalismo cultural fragmentado*? ¿Cómo se vincula la heterogeneidad que caracteriza lo contemporáneo en las artes con una vida que se desarrolla en una sociedad sin una utopía que oriente el proyecto de vida? Si el quehacer artístico es un modo de *habitar* el mundo, ¿cómo se habita una sociedad donde el capitalismo artístico como forma de producción se va consolidando haciendo que el sentido de lo que se vive se construya en la incesante búsqueda del goce, el placer y la diversión?

Un punto de partida podría ser el aporte conceptual de Lacan sobre el discurso capitalista del goce, que propone una nueva forma de pensar al sujeto y a lo cultural, y por lo tanto al artista, desde una perspectiva siempre parcial e inestable, a partir de procesos de identificación múltiples y contingentes (Blanco y Sánchez, 2018). Desde la propuesta de Lacan, el sujeto se configura dinámicamente a partir de los registros de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real, articulándolos en el campo de los discursos sociales de manera indisoluble. Dentro de ello, lo Real se encuentra permanentemente mediado por los otros dos registros en tanto no puede representarse sin perder su propia esencia. Es decir, está siempre presente pero no puede expresarse a través del lenguaje. De allí que el quiebre constitutivo de lo real no pueda cerrarse nunca y genere por ello una seducción. En la actualidad, dicha seducción está siendo colmada a partir de prácticas y discursos sobre el placer.

Así, desde la perspectiva del goce y el placer así como de los enfoques de la complejidad y los afectos, la experiencia se configura como acciones estéticas que construyen nuevos modos de sentir e inducen a formas nuevas de subjetividad política (Rancière, 2011). “Lo estético funciona como exploración reflexiva del deseo o la voluntad de la forma desde las prácticas artísticas que aparecen en otros espacios no necesariamente artísticos que circulan en comunicaciones masivas” (García Canclini, 2009, p. s/n). En este sentido, Rancière (2011) habla de la *división de lo sensible* como el sistema de evidencias que, desde lo percibido por los sentidos, hacen visible la existencia de una comunidad permitiendo la legibilidad de lo visible; y que al hacerlo, muestra también nuestra acción y decir así como el lugar, dentro de la sociedad, desde el cual actuamos y decimos sobre aquello que consideramos común.

Sánchez (2017) señala que “la idea de un mundo estético integrado en el arte autónomo, uniforme y asépticamente alejado del mundo real, es un mito que nace de la exclusión de otras maneras de hacer que coexistían con él aún en el siglo XIX” (p, 45). En la actualidad nuestra sensibilidad aprecia la vida diaria desde la textura que le otorga la

presencia de lo popular y el ecosistema comunicativo: placer, llanto, risas, espectáculo, etc. Salizzoni (en Sánchez, 2017) señala que se ha producido “el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética del mundo de la vida” (p. 45). Al respecto, Vilar (2004) plantea que es el reconocimiento de los elementos sensibles de los objetos y de la propuesta artística lo que nos permite iniciar el proceso de comprensión de los mismos.

Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas son "formas de hacer y fabricar" que se vinculan con otras formas de hacer y fabricar en general, desde su distribución dentro de la sociedad como también desde las relaciones que dichas formas de hacer y fabricar mantienen con los modos de ser y las formas de visibilidad que se dan en el mismo espacio-tiempo (Rancière, 2011). Lo contemporáneo en las artes, en este sentido,

se nos presenta primero como una pretensión de inteligibilidad (dice «¡préstame atención, que tengo sentido, compréndeme!») y después ya podremos ver cómo se relaciona este sentido con lo fáctico, lo normativo o lo estético (es decir, «¡después ya verás si soy bella, justa y verdadera!»). Los artistas, como los poetas, nos abren el mundo, pero esta apertura de mundo que se produce en el arte, y como ya hemos dicho anteriormente no es de la misma naturaleza que la que se produce en otras esferas como la ciencia y la moral. En la experiencia del arte se nos abren las posibilidades de la experiencia, se nos abre un mundo de mundos posibles. (Vilar, 2004, p. 53)

Así, lo contemporáneo en las artes visuales funciona como una matriz discursiva que *da cuenta de e influye en* las relaciones entre formas diferentes, a veces hasta aparentemente inconexas, de la experiencia sensible con lo común. De ahí su carácter político. Este no radica tanto en lo que *dice* la propuesta artística sino más bien en *cómo lo dice*. “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008, p. 14). Lo político en las artes visuales, entonces, no solo está en los valores que transmiten, que sí afectan; sino, principalmente, en su capacidad de crear un *aquí y ahora* para el espectador que, desde la experiencia estética que le brinda, confronta su subjetividad con aquello que consideramos común en la sociedad. Dentro de lo contemporáneo, la validez de una propuesta artística depende

Exclusivamente [de] la actualidad de su perspectiva. Una obra lograda no lo es por el hecho de que compartamos su manera de ver el mundo, sino en la medida en que nos permite discutir con ella. Esta sería su genuina pretensión de validez. Para entender una obra de arte, pues, tenemos que reconocer su pretensión de inteligibilidad, lo nuevo sobre lo conocido, la actualidad de la perspectiva que nos abre. (Vilar, 2004, p. 53)

Las artes contemporáneas nos ofrecen oportunidades para incorporar el *ejercicio sensible* y sumarlo al que nos brindan las industrias culturales en la vida diaria (Sánchez, 2017). Así desde lo contemporáneo, Matelli (2015) señala que se requiere de este *régimen poético-especulativo del arte*, que recupera una filosofía de lo posible desde lo presente, para impulsar el cambio y nuevas perspectivas formales y culturales en la práctica artística. Desde la estética relacional de Bourriaud (2008), este señala que este régimen poético-especulativo conversa con

El régimen de encuentro intensivo [que], una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el "estar-junto", el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido. (p. 14)

Ello implica una consideración distinta del aspecto material de la realidad y del mundo. En este sentido, se empieza a plantear la posibilidad de nuevas interacciones desde la perspectiva de un mundo que se conforma como una comunidad de humanos y no humanos, a la manera del *actor – red* de Bruno Latour (2008) entre otros; quien llega a definir las cosas y los objetos como *actantes*, es decir, como entes que tienen agencia y una forma propia de *voluntad* (Matelli, 2015).

La propuesta de Latour (2008) puede ser discutible, pero lo que me parece indiscutible es que estamos ante un sujeto “cuya experiencia de relación social pasa cada día más por su sensibilidad, por su cuerpo”. (Martín-Barbero, 2003, p. 4). Estamos frente a una nueva sensibilidad que ubica lo estético de manera diferente dentro de lo contemporáneo. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese "estado de encuentro que se le impone a los hombres", según la expresión de Althusser<sup>19</sup> (Bourriaud, 2008, p.14). Se sale de la estética clásica y su relación con la belleza y se ubica en su pragmática, en la relación con el *otro*. “La atención estética representa más bien un modo de confrontar el mundo” (Seel, 2010, p.57) desde la experiencia de la proximidad.

Desde lo contemporáneo, lo estético se refiere a la experiencia sensible que brindan las artes visuales. Dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, la experiencia estética, le brinda al sujeto la posibilidad de concretar su existencia, aunque sea brevemente. Para Ingold, “uno de los roles del artista contemporáneo es descubrir y mostrar las posibilidades de ser que sus audiencias quizá no se plantearían por otras vías” (Angosto, 2013, p. 290). Es desde allí que se relaciona con las formas de *habitar* el mundo al propiciar nuevas formas de apertura a él. Es desde allí que la estética deja de

---

<sup>19</sup> Althusser, L. (1995). *Écrits philosophiques et politiques*, París: Stock-IMEC, p. 557.



tener un valor predominantemente subjetivo para convertirse en un vehículo de lo intersubjetivo dentro de lo contemporáneo.

### 1.1.3. LO CONTEMPORÁNEO COMO INHERENTEMENTE COMUNICACIONAL

Vilar (2004) plantea que “el arte contemporáneo está dominado por el significado, por la pretensión de comunicar contenidos espirituales normalmente de carácter reflexivo y exige de nosotros un esfuerzo de comprensión” (p.49). Pero, como señalé antes, lo que interesa y diferencia a las propuestas artísticas de otras formas y medios de comunicación es justamente el *cómo* lo hacen. “En cierto sentido hay que volver a los orígenes baumgartianos, cuando la filosofía del arte era una parte de la estética y la experiencia estética era entendida como una forma de conocimiento especial” (Vilar, 2004, p.44)

El nuevo orden económico cultural global, configurado por la caída de los metarrelatos y la coexistencia de múltiples microrrelatos que ofrecen diversas perspectivas del mundo, se enmarca dentro de un ecosistema comunicativo. “Las que hoy llamamos «artes visuales» han sido siempre, desde sus orígenes, tipos de comunicación” (Vilar, 2004, p.45). Si bien, la relación de las artes en general, y las visuales en particular, con la comunicación ha ido cambiando a lo largo del tiempo, desde lo contemporáneo, las artes visuales no pueden “resistirse a la comunicación en nombre de la utopía, sino que transforma los modos de comunicación en una sociedad dominada más que nunca por los medios de comunicación y el espectáculo” (Vilar, 2004, pp.44-45).

Este ecosistema comunicativo es articulado por lo digital configurando dinámicamente lo cotidiano. Desde el enfoque de la ecología de la comunicación, este ecosistema integra todos los procesos comunicativos, sus interrelaciones y los modos de construcción de sentido y la imagen de lo real que, a partir de estas interacciones, construyen los seres humanos al comunicarse, incluyendo los dispositivos que utilizan para ello (Giraldo-Dávila y Maya-Franco, 2015). Así lo comunicacional y, en particular lo digital como “proceso de co-construcción en el que los sujetos inciden en la transformación de las tecnologías y en el que éstas modifican los modos de ser, hacer y pensar de las personas” (Amador, 2013, p.13 en Barrios, 2015, p.86), afectan nuestras formas de conocer construyendo nuevas sensibilidades más vivenciales que involucran el uso de todos nuestros sentidos. Los medios de comunicación electrónicos transforman decisivamente tanto los medios masivos de comunicación como los medios de expresión y comunicación tradicionales al ofrecer nuevos recursos y disciplinas para

la construcción de la imagen de uno mismo y del mundo (Appadurai, 2001). Y las artes visuales contemporáneas no escapan de ello.

El arte hoy sobre todo nos comunica reflexivamente las posibilidades de sentido del mundo. No hace declaraciones afirmativas sobre el ser, sino sobre la pluralidad de las interpretaciones. No es un tipo de experiencia al lado de las otras, sino que es la experiencia de las posibilidades de la experiencia. La comunicación artística no es una forma de comunicación ordinaria y ordenada, sino una forma extra-ordinaria y des-ordenada. (Vilar, 2004, p.50)

Este mismo autor, Vilar (2004), señala que, hasta hace aproximadamente un siglo, las artes eran una forma de comunicación que transmitía conocimientos y cumplía funciones sociales. Para ello, basta recordar el rol que le cupo durante el medioevo en la transmisión y difusión de los postulados cristianos. Las propuestas artísticas eran objetos simbólicos y, como tales, comunican algo a alguien. “El arte hablaba en sus lenguajes comprensibles y hablar y escribir sobre las obras de arte no fue una tarea necesaria hasta bien entrado el siglo XVIII” (Vilar, 2004, p.46).

Desde lo contemporáneo, si bien las propuestas artísticas comunican a partir de un objeto, instalación o acción, por lo general lo hacen empleando un lenguaje muchas veces desordenado (Vilar, 2004). Al respecto Zhang & Clark (2019) señalan que lo emocional se ha convertido crecientemente en un elemento de persuasión cada vez más importante en casi todos los aspectos de nuestra vida. Los individuos de a pie se convierten en prosumidores, no solo de bienes y servicios, sino también de placer, emoción, información y conocimiento en un esfuerzo por superar la dicotomía entre percepción y cognición que la modernidad impuso. Solo así pueden interpretar lo que viven. “Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros” (Bourriaud, 2008, pp. 6 – 7). Finalmente, hay que recordar que las artes no son “solamente un conjunto de conceptos e instituciones sino también algo en que las personas creen una fuente de satisfacción, un objeto afectivo” (Shiner, 2014, p. 28).

En este sentido, aceptar las múltiples e inacabables interpretaciones que podemos hacer de una propuesta artística desde lo contemporáneo, implica reconocer su pretensión de inteligibilidad abierta, por un lado, y por otro, valorar la oportunidad que brindan para una nueva apertura al mundo. Es decir, aceptar la dimensión comunicativa que inherentemente asumen las propuestas artísticas contemporáneas, es no solo reconocerla como un punto de vista particular del mundo, sino sobre todo entender y

asumir la posibilidad de existencia de una pluralidad de puntos de vista sobre un mismo asunto. Lo comunicacional desde lo contemporáneo en las artes nos conmina a manejarnos desde lo múltiple y lo diverso. Es a partir de esta pluralidad de perspectivas que abre posibilidades de futuro.

#### 1.1.4. LO CONTEMPORÁNEO COMO CONOCIMIENTO A PARTIR DE LA ACCIÓN

Conceptualizar lo contemporáneo a partir de los procesos creativos en las artes visuales desde el hacer es poner el foco en el proceso de negociación que entabla el artista con materiales, técnicas, ideas, afectos, emociones y otros. Es decir, nos posiciona desde la noción de pensamiento material que no puede ser conocido de antemano sino desde el dinamismo de la práctica artística creativa.

El pensamiento surge cuando se enfrentan los problemas en el mundo y busca los conceptos para ayudar a resolver esos problemas: esto no se hace necesariamente para resolverlos de manera definitiva, sino para hacerlos visibles y discutibles.<sup>20</sup> (Rabinow, 2011, pp. 121 – 122)

En este sentido, Rabinow (2011) aporta para lo contemporáneo el concepto de *ensamblajes* como plataforma de equipamiento para pensar la complejidad social desde la antropología. Estos ensamblajes tienen un estatus ontológico a pesar de no ser una totalidad o un todo con una forma específica de coherencia y eficacia, entendidas en términos tradicionales.

Por lo tanto, un ensamblaje reúne a las entidades del mundo en una proximidad en la que establecen relaciones entre ellos y al mismo tiempo que permanecen externos entre sí y, por lo tanto, conservan sus propiedades originales hasta cierto punto. Este estado tiene una serie de características. La primera es que el orden de un ensamblaje es "contingente obligatorio en lugar de lógicamente necesario."<sup>21</sup> (Rabinow, 2011, p. 123)

Ello implica que nuestra relación con lo técnico pasa por un proceso de entendimiento que no surge de una relación de dominio sino una de co-emergencia (Bolt, 2007). Para Rabinow (2011), esa co-emergencia desde los ensamblajes requiere de una consideración. "Sin embargo, la consideración en sí misma no es una única operación

---

<sup>20</sup> «Thinking arises when problems are encountered in the world and it seeks concepts to assist in working through those problems: this is done not necessarily in order to resolve them in a definitive fashion but rather to make them visualizable and discussable» (Texto original).

<sup>21</sup> "Thus, an assemblage brings together entities in the world into a proximity in which they establish relations among and between themselves while remaining external to each other and thereby retain their original properties to a degree. This state has a number of characteristics. The first is that the order of an assemblage is "contingently obligatory instead of logically necessary"" (Texto original).

discursiva; es material, afectiva y encarnada”<sup>22</sup> (p. 124). Cada acción es una forma de pensamiento en el acto mismo (Manning & Massumi, 2014).

Ciertamente, como apuntara Goodman, en algunos aspectos el arte y la ciencia no son tan diferentes, ya que ambos son maneras de hacer mundos. Sólo que en la ciencia la pretensión de inteligibilidad [...] va unida a una pretensión de verdad [...], mientras que la pretensión de inteligibilidad de las obras de arte o de la literatura [...] se une a otro tipo de pretensión de validez como puede ser la belleza, la autenticidad, la subversión, la cualidad o la fuerza estética, que resultan de la articulación de su sentido en un juego de fuerzas entre el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo de cada receptor, lugar y momento. (Vilar, 2004, p.50)

Este planteamiento epistemológico conversa con el posicionamiento ontológico que asumo sobre las artes visuales como forma de habitar el mundo. Desde allí, el conocimiento surge de patrones de atención y relación dentro del conjunto de fuerzas que entran en juego en la negociación que posibilita la expresión de un evento<sup>23</sup>. No se trata de una atención hacia, sino con, desde y más allá de lo que nos rodea (Manning & Massumi, 2014), generando así la posibilidad de afectar y dejarse afectar. Ello no significa negar o dejar de lado otras formas de conocer también. De lo que se trata es de incorporar el hacer como forma de conocimiento, ampliamente desarrollada dentro del campo de las artes, los deportes, inclusive el sexo. Rabinow (2011) plantea que el pensamiento sobre y con los ensamblajes va más allá de lo meramente discursivo y teórico. Desde esta perspectiva, la conceptualización es un acto de creación que involucra el ensamblaje de plataformas de equipamiento que articula elementos diversos que mantienen tanto sus diferencias como su apertura a capacidades hasta entonces desconocidas. Este planteamiento de Rabinow (2011) no solo me parece pertinente sino relevante dentro de las dificultades de sentido que el *capitalismo cultural fragmentado* nos plantea. “Las teorías son útiles solo cuando son modelos que pueden usarse para comprender mejor el mundo en que vivimos, pero no cuando son sistemas conceptuales que usan el mundo real para construir”<sup>24</sup> (Heinich, 2014, p. 387). En un mundo con falta de grandes certezas que contribuyan a la construcción de sentido, el pensar involucra no solo la razón sino también el sentir y la ética en cada *aquí y ahora*. Pensar implica afectar y dejarse afectar sea desde las ciencias o desde las artes. De ahí que los procesos creativos en las artes visuales contemporáneas pueden ser vistos

---

<sup>22</sup> “Consideration, however, is itself not a uniquely discursive operation; it is material, affective, and embodied”(Texto original).

<sup>23</sup> Entiendo evento al sentido de Deleuze como una ruptura, transgresión o dislocación del pensamiento (Colebrook, 2010), que tiene un comienzo conocido pero no tiene final preconcebido.

<sup>24</sup> “Teorias são úteis apenas quando forem modelos que podem ser usados para entender melhor o mundo em que vivemos – mas não quando forem sistemas conceituais que usam o mundo real para construir teorias” (Texto original).

como procesos de creación intelecto-cultural que ofrecen una visión del mundo desde la visualidad del artista y articulan no solo su racionalidad sino también su subjetividad con el entorno que lo rodea y los demás seres que habitan en él.

Retomando mi pregunta inicial de este apartado, cuando las sensibilidades cambian, los contextos aquí reseñados y, otros que se consideren necesarios, se vuelven relevantes para comprender las relaciones que se establece entre los objetos y las acciones que configuran el nuevo sistema de las artes actual en el que se encuentran tanto expresiones del arte moderno como contemporáneo, incluso rezagos del clásico (Heinich, 2014). Desde esta perspectiva, lo contemporáneo en el sistema de las artes hoy se define principalmente por un juego con los límites entre lo moderno, lo clásico y lo que va más allá de ambos desde la transgresión del artista, la reacción del público ante y durante cada transgresión y la inmediata integración por parte de la crítica de las artes (Heinich, 1998 / 2013).

El arte contemporáneo es más que un nuevo período artístico y más que una nueva categoría estética. Se trata de un nuevo paradigma que transforma completamente el mundo del arte. Equivale a un nuevo paradigma en la historia de las ciencias, [...] En el arte contemporáneo, la transgresión más importante de los criterios comunes usado para definir el arte es que la obra de arte ya no consiste exclusivamente en el objeto propuesto por el artista, pero en todo el conjunto de operaciones, acciones, interpretaciones, etc. provocado por su proposición.<sup>25</sup> (Heinich, 2014, p. 376 - 377)

Entender lo contemporáneo como un nuevo paradigma para las artes visuales me parece que permite no solo concebirlo como un conjunto de características y valores propuestos para las artes sino que posibilita preguntar por su funcionamiento y las perspectivas de futuro que abre. En el mismo sentido, Rabinow (2014) plantea que el arte contemporáneo se ha convertido en un objeto institucional por derecho propio que implica prácticas artísticas diferentes tanto de las formas de hacer de las pre como de las post guerras. De ahí que, por supuesto, hablar de lo contemporáneo es preguntarse también por sus implicancias y consecuencias dentro del sistema de las artes y más allá de él, dentro de toda la sociedad como conjunto. Sin embargo, la consolidación de lo contemporáneo como paradigma todavía está en discusión. Para Heinich (2014) la crisis de las artes se explica por el rápido paso de dos cambios paradigmáticos desde

---

<sup>25</sup> "A arte contemporânea é mais do que um novo período artístico e mais do que uma nova categoria estética. Trata-se de um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte. Equivale a um novo paradigma na história das ciências, [...] Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição" (Texto original).

mediados del siglo XIX, del arte clásico al moderno y de este al contemporáneo, sin que todavía se haya terminado de asimilar el primero.

Qué tan contemporáneo o qué tan moderno es un sistema de las artes depende del contexto en el que se plantean las transgresiones, la conexión o desconexión de las mismas con los gustos del público y la validación que de las mismas hagan los actores dentro del sistema; en especial la crítica, los curadores y los galeristas. Transgresiones por parte de los artistas ha habido siempre a lo largo de la historia. Como ya señalara, si por algo se caracteriza el sistema de las artes es por su capacidad de neutralización y absorción de toda transgresión que se hace a sus principios y valores. Como ya señalé, basta ver la incorporación a la historia del arte de las transgresiones de las vanguardias de principio del siglo XX. En este sentido, creo necesario preguntarme no solo por la capacidad de lo contemporáneo de articularse como discurso hegemónico desde las artes visuales en países como el Perú sino, también, por las características que dicho discurso asume dentro de estos contextos y la manera en que sus formas de hacer se ven afectadas. De allí que me parece forzoso analizar lo contemporáneo a la luz del devenir histórico y la situación actual de las artes visuales dentro de la realidad peruana y los espacios simbólicos y culturales en y con los que interactúa.

## 1.2. LO CONTEMPORÁNEO EN LAS ARTES VISUALES DESDE LA PINTURA EN LIMA

Pensar lo contemporáneo, desde una de las manifestaciones más ancestrales de las artes visuales puede resultar complejo, algunos dirán infructuoso más bien. Parto de “hablar del arte contemporáneo en términos de devenir más que de un producto, y que produce una relación temporal múltiple” (Feldman, 2017, p.93). En este sentido, el devenir histórico del desarrollo de la pintura como manifestación artística me habla de una de las artes que más retos ha tenido que enfrentar frente al desarrollo de nuevas técnicas y tecnologías y que, sin embargo, logró adaptarse y mantenerse *com tempus*. Para Deleuze, la pintura puede ser y es contemporánea cuando va más allá de la mera abstracción y propone al contenido como fuerzas que se ejercen sobre el sujeto y traduce dicha sensación en un mecanismo de crítica institucional que es posible de generar resistencias. Las fuerzas de la sensación en la pintura producen un *ojo háptico* y una visión *háptica*. Se convierte así en “un cuerpo y es un cuerpo construido en y por sus sensaciones” (Zepke, 2009, 38). De esta manera,

Hay dentro de la pintura un “ciclo de retroalimentación” que transforma el todo en una expresión (más que en una representación/regulación) de su diferencia constitutiva, un “diagrama de una revolución” que se extiende fuera de su propio plano y alcanza un cuerpo incluso más amplio (sin órganos) del que hemos llegado a ser parte (Zepke, 2009, p.40).

Para el caso del Perú, me parece oportuno mencionar que, Rodríguez-Gaona (2012) sostiene que “de no lograr consolidar a la vez un espacio en el circuito internacional también para propuestas pictóricas, se dejaría de lado un largo proceso histórico que luchó por la consolidación de un imaginario local y por la creación de un medio artístico propio” (p. 141). En este sentido, Heinich (2014) señala que la pintura no desaparece dentro de las artes contemporáneas. Por un lado, la pintura dentro de las artes contemporáneas ya no es producida solamente con un número reducido y específico de materiales (óleo, acrílico, pastel, acuarela, tela, etc.) sino que incluye, además, otros materiales tan diversos que es a veces difícil identificar la propuesta resultante como pictórica e incluso como arte mismo (Calvo, 2008). Por otro lado,

Una pintura de arte contemporáneo presenta enormes dimensiones, por lo que difícilmente puede ser enmarcada (lo que a su vez representa una transgresión del requisito según el cual la obra debe expresar la interioridad del artista), o está hecha para adaptarse al espacio en el que se muestra, exigiendo asimismo una continuidad entre la pintura y el entorno (lo que a su vez representa una transgresión de la definición clásica y moderna de una obra de arte como objeto producido por un artista).<sup>26</sup> (Heinich, 2014, p. 378)

Por todo lo dicho con anterioridad, discrepo de aquellos que piensan que lo contemporáneo está en un tipo de arte, una técnica, un formato, un soporte, algunos materiales o cualquier combinación de algunos de ellos. Conuerdo con lo dicho líneas arriba por Vilar (2004) en el sentido que lo que valida lo contemporáneo, en general y en las artes visuales en particular, es fundamentalmente “la actualidad de la perspectiva que nos abre” (p.53). Y esa es la pregunta que, a mi entender, es relevante: ¿Qué perspectivas de sentido abren las artes contemporáneas en el Perú de hoy? ¿A quiénes se dirige y a qué diálogos aportan o proponen? Coincido también con Rodríguez-Gaona (2012)

Que resulta peligroso aceptar de forma mecánica la actual exigencia internacional de propuestas políticas y no-objetuales (las más favorecidas en los circuitos museísticos, ferias y bienales), a la manera de un exotismo nuevo para América Latina, ya no basado en un sujeto o un paisaje, sino en la radicalidad del discurso político. Un romanticismo postestructuralista que marca propuestas como las de la red “Conceptualismos del sur”, que supone un reclamo de pertenencia al discurso contemporáneo, ahora desde una perspectiva subcontinental. (p.141)

---

<sup>26</sup> “Uma pintura da arte contemporânea apresenta dimensões enormes, de forma que dificilmente pode ser emoldurada (o que, por sua vez, representa uma transgressão da exigência moderna conforme a qual a obra deve expressar a interioridade do artista), ou é feita de modo a se encaixar no espaço em que é exibida, exigindo assim uma continuidade entre tela e ambiente (o que, por sua vez, representa uma transgressão da definição clássica e moderna de uma obra de arte como objeto produzido por um artista)” (Texto original).

Creo, con Vilar (2004), que “la tarea del arte hoy es introducir el caos en el orden. Ésta sería su «razón funcional» primaria” (p.50). Tomando a Groys (2009) en Fedelman (2017), lo contemporáneo está constituido por la duda y el cuestionamiento que configura al presente, no como un paso hacia el futuro, sino como el lugar para la re-escritura permanente tanto del pasado como del futuro. Obviamente esta vinculación múltiple de lo contemporáneo con el tiempo, también la asumo para la relación que entabla con el territorio, en los diferentes niveles con los que se relacione la propuesta artística. Pienso que la actualidad de perspectiva de la que nos habla Vilar (2004), dentro de lo contemporáneo desde las artes, tiene que ver justamente con el *aquí y ahora* que el *capitalismo cultural fragmentado* ha desdibujado. Desde el punto de vista del habitar el mundo desde lo contemporáneo,

El arte -las prácticas provenientes de la pintura y de la escultura que se manifiestan en el marco de una exposición- se revela particularmente propicio para la expresión de esta civilización de lo próximo, porque reduce el espacio de las relaciones, a diferencia de la televisión o la literatura, que reenvían a un espacio de consumo privado y del teatro o el cine, que reúnen pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. (Bourriaud, 2008, p. 15)

Es desde allí y hacia allí que entiendo lo contemporáneo. Ello, por supuesto sin dejar de lado que

Lo contemporáneo como categoría funciona, escribe Burton<sup>27</sup>, de dos maneras diferentes: "como una categoría tan pluralista y de amplio alcance en sus vicisitudes y efectos que parecería abarcar todo, y como un 'objeto institucional' recién reconocido en firme como lo suficientemente particular (o al menos de manera generalizada) como para competir por legitimidad dentro del campo de la historia del arte."<sup>28</sup> (Rabinow, 2014, p. 195)

Es decir, no solo es un concepto, como ya lo he delimitado, que permite caracterizar las prácticas artísticas; sino que, también, es una institucionalidad compuesta por agentes que tienen valores e intereses propios y establecen relaciones de poder entre ellos. Ello implica que la conceptualización de lo que se entiende por contemporáneo se enmarca, necesariamente, dentro de estas relaciones de poder. Cabe preguntarme, entonces,

---

<sup>27</sup> Johanna Burton, al momento de expresar esta cita, era directora asociada y miembro senior del profesorado del Programa de Estudios Independiente del Museo Whitney en la ciudad de New York. Hoy es Directora del Keith Haring y curadora de educación y participación del público en el Museo New en New York. Más información en <https://www.curatorialleadership.org/participants/ccl-program/johanna-burton/>

<sup>28</sup> “The contemporary operates as a category, Burton writes, in two different ways: “as a category so pluralist and wide-reaching in its vicissitudes and effects that it would seem all-encompassing, and as a newly secured ‘institutional object’ recognized as particular (or at least pervasive) enough to be jockeying for legitimacy within the field of art history” (Texto original).



¿cuáles son los poderes detrás del trono de lo contemporáneo dentro las artes visuales en Lima? y ¿qué conceptualización e institucionalidad de lo contemporáneo proponen y desde dónde plantean la construcción de sentido?

Para configurar la idea de lo contemporáneo en las artes en el Perú, y en particular desde la pintura, concuerdo con Vilar (2004) que lo contemporáneo en este país también “tiene la tarea, esencial en toda cultura democrática, de desordenar todos los sentidos cosificados de nuestro mundo de la vida” (p.50). Comparto con Feldman (2017) que “los territorios como procesos «de dominio (político-económico) o de apropiación (simbólico-cultural) del espacio por grupos humanos, en un conjunto complejo y variado ejercicio de poder(es)» (Haesbaert, 2011: 11), son múltiples y se constituyen a través de diversas relaciones entre individuos, sistemas y geografías” (pp. 89 – 90). Pero esta pugna no solo se da desde lo macropolítico sino, fundamentalmente, desde lo micropolítico y lo cotidiano. Es justamente allí donde también actúa lo contemporáneo de manera más contundente. Esto es particularmente vigente en el Perú de hoy donde lo humano y lo nacional, es decir, tanto lo individual como lo colectivo, se definen en torno a su participación en el mercado global pero sin un proyecto político en común que los articule de manera inclusiva y con igualdad de oportunidades de desarrollo futuro.

En una visión democrática radical como la que yo defiendo, el arte y la cultura estética en general son un tipo de garante pluralista y politeísta ante el monismo y monoteísmo de la esfera cultural de la ciencia y la tecnología, y ante la tendencia igualmente unificante y homogeneizadora de la cultura normativa moral y política. (Vilar, 2004, p. 50)

De allí la obligación, desde mi punto de vista, de mantener una mirada vigilante desde las artes para que lo contemporáneo se configure tanto a nivel de país como a nivel latinoamericano y global de una manera inclusiva y múltiple que dé cabida a una pluralidad de visiones del mundo, multiplicidad de lenguajes y una apertura a la variedad en naturaleza de las experiencias posibles. Solo así lo contemporáneo desde las artes sirve como espacio de construcción de una visión de futuro compartida.

En el caso del Perú, esta obligación, a mi entender, es compleja. Tenemos un sistema de las artes bastante joven, en proceso de construcción desde la segunda mitad del siglo pasado, recién, que no solo es pequeño en su cobertura, no pudiendo incorporar a todos los actores que podrían y deberían estar incluidos; sino que también es frágil, sin la fortaleza necesaria para ejercer esta mirada vigilante desde una perspectiva propia e independiente.

### 1.2.1. EL SISTEMA DE LAS ARTES VISUALES EN EL PERÚ DESDE LA PINTURA

El surgimiento del sistema de las arte en el Perú debe verse a la luz de la historia de los esfuerzos realizados por la construcción de una identidad nacional en la que José Carlos Mariátegui propone que “frente a la hegemonía criolla en la nación republicana, la opción alternativa era una peruanidad mestiza y contemporánea, que reivindicase tanto el cosmopolitismo como la grandeza espiritual del pasado indígena, en aras de una modernización efectiva de las relaciones sociales” (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 131). Y es que en el Perú, las artes no fueron foco de interés para los gobiernos sino hasta principios del siglo XX. Durante el siglo XIX, no solo no se abordaron las artes sino que los sucesivos gobiernos no presentaron ninguna propuesta de política cultural en concreto, salvo esporádicos y dispersos esfuerzos aislados (OEI, s.f.). Y no podía ser de otra manera. Acabada la Guerra del Pacífico en 1883, el país quedó inmerso en una profunda crisis financiera y política que puso por delante los intereses de los diferentes grupos de poder fragmentados que configuraban el país en ese entonces.

Así, cada uno de estos sectores persiguió intereses particulares que no permitieron articular una unidad nacional, ni política, ni social, y muchos menos culturales, sobre todo si consideramos que las cuatro quintas partes, es decir, la gran mayoría de la población peruana, era indígena y se encontraba lejos de lograr una representación política. (Chada, 2015, p. s.n.)

Esa aspiración de modernización sintetizada por Mariátegui, “fuera en sus versiones conservadoras o radicales, era un deseo compartido por la sociedad peruana” en aquel entonces y de alguna manera va a estar presente a lo largo del proceso de construcción del sistema de las artes en el Perú (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 131).

Durante los procesos independentistas de la región, el neoclasicismo no sólo se coló en las doctrinas políticas, sino que tuvo un gran predominio en la arquitectura y en la pintura. Fue la época de la creación de las academias de artes plásticas, fomentadas por los incipientes gobiernos que buscaban la construcción de una identidad nacional, sin embargo, estas academias no se apartaron de las versiones menos imaginativas del estilo y de las normas neoclásicas. (Chada, 2015, p. s.n.)

Lo anterior me permite plantear que los procesos de institucionalización de las artes visuales en el Perú tiene un punto inicio con la creación de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú<sup>29</sup> (ENSABAP) en 1918 por el gobierno del Presidente José Pardo y Barreda (Ver Fig. 1). Su funcionamiento se inició en 1919 bajo la dirección de Daniel Hernández, destacado pintor peruano traído de París con dicho objetivo (OEI,

---

<sup>29</sup> De ahora en adelante la nombraré indistintamente como la Escuela, Bellas Artes o la ENSABAP.

s.f.). Si bien habían existido otras instituciones previas durante el virreinato y los años posteriores a la independencia que sirvieron de alguna manera para su creación, con dicho gesto el Estado peruano por primera vez asume la formación profesional de artistas dentro las artes plásticas con el fin de contribuir a reforzar la identidad nacional.

La creación de la Escuela fue la puesta en escena de una fe en el progreso que veía al arte como máxima de la cultura y civilización de todo un pueblo, entregada a la clase dirigente para su custodia. Esta fe va a mantenerse hasta el día de hoy. Por esta

Figura 1 – Fachada de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú



Tomado de <https://tvrobles.lamula.pe/2017/09/17/con-diversas-actividades-la-ensabap-celebrara-su-99-aniversario/tvrobles/>

misma época, la vanguardia europea rompía violentamente con la tradición de la institución del arte. Aunque conservadora en sus intenciones políticas de origen, la fundación de Bellas Artes supuso, paradójicamente, la aparición en el Perú de un espacio potencialmente crítico y democratizador. (Villacorta y Del Valle, 2006, p. 17)

Es decir, el sistema de las artes en el Perú se inicia con un sentido contrapuesto a lo que eran las tendencias institucionales en las artes a nivel internacional. Esta, a mi entender, será también una situación que se repite nuevamente en el proceso de construcción institucional de las artes en el país, en la primera mitad del siglo XX, con

el debate entre lo figurativo y el arte abstracto. Al respecto, tanto Villacorta y Del Valle (2006), a nivel local, como Shiner (2014) a nivel global, señalan que las artes se impusieron lograr la aspiración en torno a que las “artes y la vida se reconcilien”. Esta aspiración también se da a nivel regional. La influencia de la Revolución Mexicana, primero, y la de la Revolución Cubana, después, le plantean a las artes la necesidad de dirigir su mirada a su espacio local. Es recién en la segunda mitad del siglo XX, cuando lo contemporáneo se generaliza demandando también este giro en la mirada de los artistas, que esta contraposición entre las tendencias de lo institucional local y lo institucional global en el Perú se reconcilian.

Sin embargo, esto no ocurrió de un día para otro. Hay que tener en cuenta que a lo largo del tiempo, la ENSABAP se caracterizó por su rigurosa formación clasicista (ver Fig. 2), manifestación de la influencia de la formación europea de Hernández (ver Fig. 3). Hay que recordar que “el neoclasicismo del siglo XIX planteó

Figura 2 – El dibujo académico se instauró como eje de la formación de los estudiantes de la ENSABAP



Tomado de Cortesía: área de comunicaciones de la ENSABAP en <https://tvrobles.lamula.pe/2017/09/17/con-diversas-actividades-la-ensabap-celebrara-su-99-aniversario/tvrobles/>

una separación entre arte culto y arte popular que atravesará el campo hasta mediados del siglo XX, y cuyos debates se extienden hasta la actualidad” (Chada, 2015, p. s.n.). La ENSABAP no estuvo al margen del debate que, a partir de esta separación, se da sobre la distinción entre lo artístico y lo popular, como veré más adelante.

Figura 3 – La capitulación de Ayacucho, óleo sobre lienzo de Daniel Hernández



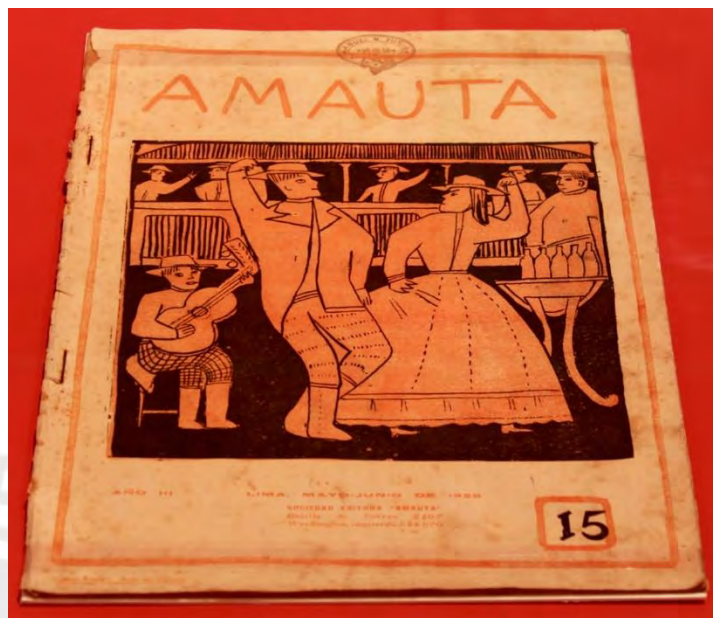
Tomado de <https://eduardomadeconomy.lamula.pe/2015/07/29/la-independencia-importada-nunca-quisimos-emanciparnos/edu1968/>

En 1932, José Sabogal sucede a Hernández como segundo director y reorienta la formación profesional que ofrecía la ENSABAP hacia el ser humano y su entorno. Esta nueva dirección derivaría en el movimiento artístico denominado *Indigenismo* con significativa influencia política y cultural en el país, acorde con otros movimientos similares en los países de la región. Es dentro de las artes plásticas que el *Indigenismo* e propone como una ruptura con esta formación europeizante y plantea una representación de lo indígena en sus propios términos. Sabogal, sin embargo, negó varias veces que su pintura fuera indigenista. Él planteaba que su pintura quería representar el entorno en el que él creció.

Con todo, su vínculo con el movimiento es innegable, como lo acreditan su viaje a Argentina, primero, y posteriormente a México, y la influencia a favor de dicho movimiento que ejerció sobre sus estudiantes dentro de la ENSABAP. Este primer intento de construir una mirada propia desde las artes plásticas cuenta con el apoyo de Mariátegui desde la revista *Amauta*. La emblemática carátula de la revista fue ilustrada con una propuesta del mismo Sabogal (ver Fig. 4) y la portada de su libro *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana* (1928) fue ilustrada con trabajos de Julia Codesido (ver Fig. 5). Este “cuestionamiento a los modelos académicos universales [...] permitió una reconfiguración del espíritu romántico en un contexto político de reivindicaciones regionalistas. [...] [Así, el Indigenismo] entendido como vanguardia en los años '20, se convirtió en institución en los años '30” (Villacorta y Del Valle, 2006, p. 17).

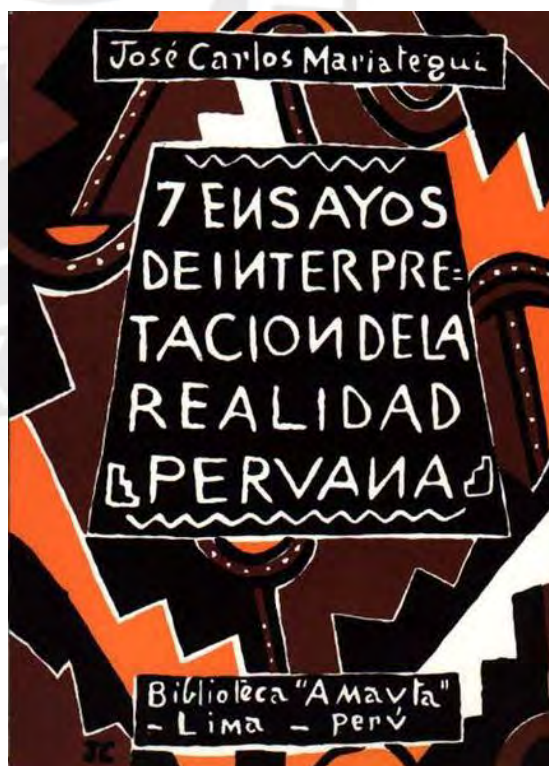
La presencia de esta tendencia en las artes “estuvo inicialmente en pugna frente a una burguesía prejuiciosa y desinformada, y sólo llegó a ser aceptado como emblema de identidad nacional tras un reclamo foráneo (la influencia del capital extranjero y el ejemplo del muralismo mexicano)” (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 132). El *Indigenismo* va a entrar en conflicto con la sociedad de la época en la que el *problema del indio*, planteado por Mariátegui sigue pendiente. Sin embargo, paralelamente, “el prestigio asociado a la institución burguesa del arte era lo que los miembros de una élite aristocrática y conservadora de inicios del siglo XX anhelaban ver materializado en Lima

Figura 4 – Portada por José Sabogal de la revista *Amauta*



Tomado de <https://tvrobles.lamula.pe/2013/10/07/sabogal-vida-y-obra/tvrobles/>

Figura 5 – Portada por Julia Codesido del libro *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*,



Tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portada del libro %22Los 7 ensayos de interpretacion de la realidad peruana%22.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portada_del_libro_%22Los_7_ensayos_de_interpretacion_de_la_realidad_peruana%22.jpg)

(Villacorta y Del Valle, 2006, p. 17). Este anhelo se muestra en 1938 cuando el gobierno del Mariscal Óscar R. Benavides crea la Orquesta Sinfónica Nacional.

El indiscutible liderazgo que sobre la formación de artistas ejercía la ENSABAP se contrastará en 1939 con la propuesta de formación de la Academia de Arte Católico, hoy Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)<sup>30</sup>, que fundara el artista austriaco Adolfo Winternitz (ver Fig. 6). Esta nueva institución, desde sus inicios, significó una apuesta artística e ideológica alternativa a la de la ENSABAP (OEI, s.f.). La propuesta de Winternitz se vinculaba al arte católico y a una espiritualidad en las artes.

El énfasis de su pensamiento artístico estaba en la expresión personal vinculada a una búsqueda trascendente. Esto sugiere una posible combinación de la modernidad –entendida como método que lleva a una concepción abstracta de la composición- con la vía del existencialismo cristiano, que espiritualiza una manifestación del expresionismo europeo.

El éxito de este modelo moderno y expresivo se hizo visible en los años '60, y especialmente a partir de los '70. Su entronización llegó en 1980, cuando la UNESCO presentó en su sede en París, una exposición consagrada al método. (Villacorta y Del Valle, 2006, p. 23)

Desde la ENSABAP, luego de la muerte de Mariátegui y el declive del *Indigenismo*, su director de entonces, Ricardo Grau (1945 – 1949), hizo posible que por un período de

Figura 6 – Adolfo Winternitz en su taller de calle Álamos en el distrito de San Isidro en Lima



Tomado de <https://www.facebook.com/Adolfo.Winternitz/photos/a.459061518248962/694571274697984/?type=3&theater>

<sup>30</sup> De ahora en adelante la nombraré como La Católica, la PUCP, la universidad.

tiempo asumiera las tendencias del arte abstracto en el país. Si bien en 1947 se inaugura la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos dentro de su Facultad de Letras y Ciencias Sociales, ella no significó mayor competencia frente a las dos instituciones anteriores porque esta escuela preparaba y aún prepara historiadores y críticos de arte mas no artistas (OEI, s.f.). Así, por un largo período de tiempo, la formación profesional en artes plásticas en Lima estuvo a cargo de las dos primeras instituciones. Sin embargo, en el interior del Perú, la oferta de instituciones de formación profesional y técnica en artes plásticas era más amplia, pero más cercana también a la propuesta artística de la ENSABAP. Es recién en 1992 que se abre la Escuela Superior de Bellas Artes Corriente Alterna, hoy Escuela de Arte Corriente Alterna, con un plan de formación profesional en artes plásticas que si bien parte de lo planteado por el Ministerio de Educación del Perú (MINEDU), se nutre de los proyectos de otras instituciones a nivel latinoamericano. En relación a las propuestas de la ENSABAP y de la PUCP, la de Corriente Alterna, como comúnmente se le conoce, se ubica más cercana a la segunda mencionada.

Sabido es que el arte, y especialmente la pintura occidental en su período moderno, siempre ha sido un campo de batalla donde se han enfrentado las concepciones artísticas e ideológicas más encontradas. Desde sus inicios, el arte moderno suscitó en Europa violentas polémicas que llegaron hasta trágicas condenas. Máxima expresión de la modernidad, el arte abstracto en particular fue censurado y perseguido como arte «degenerado» en la Alemania nazi y arte «decadente y burgués» en la Unión Soviética. (Dancourt, 1998, p. 163)

Es así como a mediados de los años 50, entre 1954 y 1955, se da una polémica sobre el arte abstracto en el Perú “con motivo de una exposición realizada en Lima de pintores abstractos italianos. Dos bandos se formaron rápidamente: los que promovían el arte no figurativo y los que, al contrario, lo rechazaban rotundamente” (Dancourt, 1998, p. 165). Dicho debate se concentró en dos temas principales: la función social y la función nacional del arte. Dancourt (1998) plantea que este debate tuvo un doble epílogo.

Por un lado, tres años después de su término, en 1958, se consagra el triunfo total del arte abstracto en el Perú con la inauguración del Primer Salón de Arte Abstracto en Lima que tiene la participación de muchos de sus adversarios iniciales. Incluso Sebastián Bondy, férrea cabeza de los opositores, autocríticamente admite que fue un error oponerse a dicha tendencia. “Esta autocrítica representó algo más que un viraje en cuestión de arte. Fue también y sobre todo un cambio ideológico profundo” (Dancourt, 1998, p. 170).



Por otro lado, en la década de los años 60, la mayoría de los pintores no figurativos adoptaron el expresionismo abstracto, pero integrando motivos del arte pre-hispánico o de la historia indígena peruana en sus cuadros.

Cabe observar que el expresionismo abstracto que en los Estados Unidos y en Europa había tendido a plasmar en formas y colores una interioridad personal, se convirtió en el Perú en la expresión de una peruanidad reivindicativa. Más allá de una síntesis de planteamientos contrarios se produjo entonces un mestizaje cultural. El arte abstracto, summum de la modernidad occidental, entró en un proceso de asimilación, de mestizaje y de refracción a través del prisma de las aspiraciones nacionales. (Dancourt, 1998, p.170)

Me parece importante reseñar algunos hechos previos al debate sobre el arte abstracto, ocurridos en la década de los años 40, que van a dar comienzo a una nutrida actividad para configurar espacios de exhibición artística en Lima. Es justamente para dar impulso al arte abstracto que se comienza a superar la ausencia o discontinuidad de galerías solventes y crítica especializada que existía en el Perú en la primera mitad del siglo XX (Rodríguez-Gaona, 2012). Un primer hecho es la publicación del libro *La Pintura Contemporánea en el Perú* por el poeta y crítico de arte Juan Ríos en diciembre de 1946. El texto es relevante porque, posteriormente, servirá de base teórica a los defensores de la abstracción en Lima al señalar que “[...] no es, tampoco, función específica de la pintura la expresión de conceptos ideológicos o literarios ni la ilustración fiel de las costumbres de un país o de una época” (Ríos, 1946, p. 15).

Un segundo hecho es la aparición de la revista *Las Moradas*, en mayo de 1947, bajo la dirección del poeta Emilio Adolfo Westphalen, pero donde colaboran artistas, escritores peruanos que viven tanto en el país como en el extranjero promoviendo el desarrollo de propuestas artísticas de carácter más universal en el país.

Ante la ausencia o la discontinuidad de proyectos institucionales, galerías solventes y crítica especializada, la escritura —y el ensayo en concreto como género literario— ha cumplido un papel determinante para dar coherencia histórica y definir los conflictos y los temas a explorar por los artistas plásticos. (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 130)

Un tercer hecho es el inicio del funcionamiento de la Galería Lima en Jr. Moquegua. Desde allí se da un fuerte impulso al arte no figurativo geométrico. Se inaugura con una importante muestra de destacados pintores como: Julia Codesido, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, José Sabogal, Ricardo Grau y Fernando de Szyszlo, bastante joven para entonces, entre otros. Esta galería sería el punto de referencia sobre las nuevas tendencias en las artes por casi una década. Se abre así una posibilidad para los artistas de poder vender sus propuestas y seguir produciendo simultáneamente. Su cierre ve

una continuidad en “el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), fundado por empresarios de clase media – alta”, en 1955, para impulsar el fomento y circulación del arte culto (Villacorta y Del Valle, 2006, p. 20).

Un cuarto hecho es la formación, por un grupo de arquitectos, estudiantes de arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros, hoy Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), escritores y artistas plásticos, de la Agrupación Espacio en 1947. Esta agrupación adopta los postulados modernistas de Le Corbusier o Van der Rohe y otros arquitectos modernos.

En el caso de la plástica, su contribución se centró en el abandono de la figuración y el apoyo decidido al arte abstracto. Igualmente, propició la formación de un público capaz de acercarse al arte contemporáneo, gracias a la difusión de sus ideales a través de dos canales, uno masivo: la publicación de artículos semanales en El Comercio (entre 1947 y 1950) y, otro más restringido, la fundación de la revista Espacio, vocero oficial. Por sus características, son de especial interés los artículos que el grupo divulgó en El Comercio. (Victorio 2013, p. s.n.)

Finalmente, para terminar, un quinto hecho, es la asistencia del entonces presidente del Perú José Luis Bustamante y Rivero, a la inauguración de la Primera Feria del Libro organizada por la Cámara Peruana del Libro. Con su presencia, se remarca el apoyo del Estado a estas actividades culturales. “La cultura en el Perú no fue la misma después de 1947” (Victorio, 2013, p. s.n.), año en el que ocurre un quiebre en la escena cultural de Lima, principalmente.

Este recuento pormenorizado no es ocioso. Busco mostrar cómo se entretajan las diferentes manifestaciones artísticas y los actores sociales para la formación del soporte institucional y social que apuntala el desarrollo del arte contemporáneo en el Perú que, al decir de Szyszlo (1996), configuró “un grupo real y creciente de aficionados que al apoyar a los artistas locales y consumir su producción plástica, les ha permitido vivir en el Perú” (p. 144 en Victorio, 2013, p. s.n.). Posteriormente, Szyszlo (2002) señala que “en lo que respecta a la cultura no es exagerado pensar que el año 1947 es el año que fuimos por primera vez contemporáneos de todos los hombres” (p. VII en Victorio, 2013, p. s.n.).

Por un lado, quiero remarcar que es justamente la idea de un arte de valor universal, léase *culto*, el que concita la voluntad, el trabajo y los recursos tanto del Estado como de los civiles, representados por la clase media – alta de Lima, así como de los propios artistas. Detrás del debate de esta idea se discutía también “formas de imaginar una identidad para el país ya fuese en términos esencialistas o universalistas” (Borea, 2017, p. 101). Esta era necesaria para construir el discurso modernista dominante. Chada

(2015) señala al respecto que “el *arte culto*, caracterizado por el cosmopolitismo, importó ideas, materiales y artistas. Se apegó al proyecto liberal y optó por desprenderse de los resabios del pasado para servir a los intereses de las oligarquías gobernantes” (p. s.n.).

Por otro lado, me parece destacable la simbiosis que se da entre las diferentes artes. En el recuento he omitido a la música, simplemente para no explayarme más, pero también está incluida. Y es que, a pesar del mestizaje que termina implicando el arte abstracto en el Perú, las grandes olvidadas en este proceso de modernización de las artes son las *artes populares*. En este sentido, en el Perú se adopta la nueva concepción de artes de la que nos habla Shiner (2014).

Entre fines de la década de 1930 y 1950, el sistema del arte en el Perú llega a estructurarse como un sistema estructuralmente dividido entre «arte» y «arte popular». Este es un sistema dividido en sus categorías, dividido en sus circuitos y dividido en los sujetos de producción. La categoría de «arte popular» se enarboló como un discurso de rescate de tradiciones, reconocimiento, y reivindicación de estas artes. (Borea, 2017, p. 100)

Es interesante señalar que el arte abstracto, en el Perú y en América Latina en general, tuvo entre sus fuentes, poco estudiadas, al arte pre-hispánico (Roque, 2017). Solo, muchos años después, “con su ojo de pintor, André Masson (...) decía que era necesario mirar los textiles del Perú antiguo para compararlos con la obra de Klee” (Roque, 2017, p. 117). Sin embargo, la división del sistema de las artes que se da en el Perú también se replica a nivel supranacional y continental (Borea, 2017), dificultando su superación al interior del país. A mi entender, ese es un tema pendiente.

Paralelamente, en 1954, también se funda el Patronato de las Artes en Lima por iniciativa de veinticinco empresarios e intelectuales para impulsar la cultura y el arte en el Perú. En 1961 inauguran oficialmente el Museo de Arte de Lima (MALI) abriendo sus salas de exposición permanente. Se funda, así, el primer museo artístico<sup>31</sup> en el Perú (OEI, s.f.). Si bien en 1980 el IAC toma la decisión de fundar un museo de arte contemporáneo, este no se hará realidad hasta el año 2013 en que abre sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). El hecho de que ambos museos hayan sido fundados, uno, en la segunda mitad del siglo XX y en la segunda década del XXI y, dos, por iniciativa privada, habla mucho del interés y compromiso del Estado con las artes en el país. A entender de Borea (2017),

---

<sup>31</sup> Si bien “en 1946, Luis Valcárcel, entonces ministro de Educación, fundó el Museo de la Cultura Peruana, que se erigió como la principal institución para la adquisición, estudio y exposición de «arte popular», las *artes populares* se consideraban diferentes y al margen de las artes. (Borea, 2017, p. 101).

En este momento se cristaliza lo que llamo una división del trabajo cultural entre el estado y las élites, que marcará la gestión cultural en el Perú, donde el Estado se encargaría de la gestión de lo arqueológico, y también de lo «popular»; y las élites, de la gestión del «arte». (p.101)

Ante tal festín separatista, queda claro que el sistema de las artes en el Perú y en Lima en particular, queda formalmente escindido: el arte con mayúsculas, inserto en las directrices modernas, a cargo de las élites privadas; y las *artes populares*, reivindicación concreta de lo nacional-prehispánico, a cargo del Estado. Esto último, por ejemplo, tal y como veremos a continuación, hizo una contribución importante al surgimiento y consolidación del sistema de las artes en Lima.

Entender la manera en que las *artes populares* tributaron a la construcción del sistema de las artes en Lima pasa, como dije antes, por la comprensión del papel del Estado en su gestión. La irrupción del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y su continuación con Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) va a tener repercusión sobre el proceso de construcción del sistema de las artes en el Perú. En 1970, tras un breve e injusto encarcelamiento por el gobierno militar, el teórico y crítico de arte Juan Acha decide irse del país y se exilia en México. Con su partida Lima se queda sin uno de los más activos impulsores de la experimentación en las artes visuales.

Fue, principalmente, Juan Acha (1979) quien sobre todo cuestionó el énfasis que el arte occidental daba a la producción y al artista instando a una comprensión del arte como “sistema del arte”, es decir, viendo los factores y ordenamientos de producción, distribución y consumo, y los distintos agentes participantes. Una característica fundamental de esta teoría fue además su acercamiento al componente «popular tradicional». (Lauer en MAMM, 2010 en Borea, 2017, p. 106)

Posteriormente, en 1972, el IAC<sup>32</sup> cierra y Lima queda “desprovista de la institución que legitimaba las manifestaciones de lo “culto” y la centralidad de lo moderno. Otros espacios, también financiados por instituciones norteamericanas, acogieron exploraciones y nuevos impulsos vanguardistas en un “despertar revolucionario” (Villacorta y Del Valle, 2006, p. 21). Ello hace que durante este período, la escena artística limeña se desarrollara en una fuerte tensión entre el *arte culto*, a través de las galerías de arte comerciales, y las *artes populares*, a través de nuevas plataformas que el gobierno militar se esmeró en crear. Un punto de quiebre se da en 1975 cuando el

---

<sup>32</sup> El IAC tuvo problemas de funcionamiento debido a que durante el gobierno militar de Velasco (1968 – 1975) quisieron incautar su colección. Posteriormente tuvo problemas y al no tener un local fijo, la misma colección tuvo que ser guardada por años en el MALI hasta la construcción del MAC. Las gestiones para la construcción de este museo se inician justamente en 1980. Ver más en: RPP (2013, ene.17). Museo de Arte Contemporáneo ya es una realidad. *Literatura – RPP Noticias* [On line]. Recuperado en <https://rpp.pe/cultura/literatura/museo-de-arte-contemporaneo-ya-es-una-realidad-noticia-558840>

gobierno militar le otorga el Premio Nacional de Cultura en el área de *Bellas Artes* a Joaquín López Antay, retablista ayacuchano. Este premio hace que la escena limeña se dividiera unos a favor y otros en contra de su otorgamiento, tratando de mantener la diferencia entre artes y artesanía. Villacorta y Del Valle (2006) señalan que coincide con ello el hecho de que en 1977 la ENSABAP es recesada, marcando el fin de un modelo pedagógico basado en la destreza técnica y el oficio en las artes visuales.

Figura 7 – Joaquín López Antay, Premio Nacional de Cultura 1975 en el área de Bellas Artes



Tomado de <https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/lopez-antay/>

El impulso cultural y social dado por el gobierno militar se tradujo en una migración interna del campo a las ciudades que luego, a fines de los años 70 y comienzos de los 80 se vería reforzada por el inicio de la guerra civil interna en el país y el incremento de la violencia, generando una necesidad de encontrar seguridad a muchos migrantes. Asimismo, se dio también una migración internacional que, aunada a lo anterior, llevó a los artistas populares a redefinir drásticamente sus referentes, lenguajes, materiales y formas (Borea, 2017). Se da un encuentro entre el sistema de las artes y las *artes populares*.

La imagen ofrecida es la del descentramiento de una institucionalidad tradicional que se había construido sobre la base de múltiples contradicciones: un arte académico importado individualmente por

distintos maestros de las escuelas locales desde la segunda década del siglo XX que se encontraba con las corrientes indigenistas, obligándolo a demostrar su inserción en la problemática nacional. [...] Esta institucionalidad sería la que el tránsito entre el experimentalismo de los 60 y la vanguardia de los 80 habría desfigurado de manera irreversible. (Mitrovic, 2016, p. 60)

Luego de la guerra interna en el país durante la década de los años 80 y el inicio de una política neoliberal en el Perú dentro del gobierno de Alberto Fujimori en 1990, la captura del líder senderista Abimael Guzmán en 1992 permite incluir el trinomio identidad-desarrollo económico - arte popular fuertemente vinculado al eje del turismo (Borea, 2017). El sistema de las artes actual en Lima se comienza a gestar, justamente, en la década de los años 90. Ya a comienzos de los años 80 la escena local había recepcionado “un posmodernismo internacional que recuperaba lo gestual y lo primitivo como referentes en la pintura y la escultura, sin la euforia de ventas que caracterizaba en ese período el mercado de arte mundial” (Villacorta y Del Valle, 2006, p.32).

Ello aunado al cambio en los referentes culturales y simbólicos claves que las movilizaciones por el derrocamiento de Fujimori producen, Borea (2017) plantea que se comienza a cuestionar la categoría de *arte popular* y la consiguiente división del campo de las artes entre lo moderno y lo popular. Esta autora propone tres factores que influyen para ello. Uno, la emergencia de lo amazónico en las artes más allá del arte popular. Por un lado, nuevamente es la pintura una de las manifestaciones artísticas que amplía su horizontes. Por otro, los regímenes de circulación del arte amazónico se amplían ocurriendo esporádicas exposiciones de dicho arte en galerías y proyectos curatoriales. Dos, los estudios antropológicos hacen visible las manifestaciones sobre los años de violencia desde las *artes populares*. Tres, la llegada a la esfera pública de manera abierta del debate sobre el racismo y lo cholo permite un cambio también en los regímenes de circulación que hace que los artistas populares ingresen a los museos, aunque todavía no de una manera fluida y constante. Borea (2017) plantea que la categoría de *arte popular* debe eliminarse por su carácter discriminatorio y obstaculizador para la construcción de un sistema de las artes unificado en el país. Es decir, propone dejar de lado la nueva concepción de artes de la que nos hablara Shiner (2014) y retomar la concepción antigua de las artes que no hacía esta diferencia. Este giro se traduce en

la reivindicación de un imaginario popular, urbano andino o “chicha”, que supondría la aportación y la usurpación barroca de distintas tradiciones iconográficas por parte de las clases emergentes, los nuevos limeños. [...] que cambia del énfasis en la temática a la incorporación de nuevos sujetos. El tono celebratorio, burlón y desenfadado de muchas de estas piezas —el pop “achorado” o agresivo— coincide con la consolidación

internacional del discurso posmoderno, que precisamente legitima lo marginal y la exploración de formatos no convencionales, incluso previamente considerados subalternos. (Rodríguez-Gaona, 2012, p.138)

Sin embargo, no hay que olvidar que “en el Perú actual, lo nacional se viene cargando de una narrativa fundamentalmente celebratoria que asume pasivamente la centralidad del mercado como el único agente en la estructuración de la sociedad” (Vich, 2013, p. 353). Y es que el Perú de hoy es un país donde *El Otro Sendero*<sup>33</sup> le viene ganando la batalla a *Sendero Luminoso*<sup>34</sup>. Está conformado por emprendedores, cuyos más exitosos representantes han *tomado* Lima, la Ciudad de Los Reyes, donde *Los Quispe*<sup>35</sup> *gozan también del vacilón, pero ya no con ceviche en bolsa ni sopa en botellón*<sup>36</sup>. Los Quispe ahora han ganado un cierto capital económico y financiero que ha transformado Lima. Sin embargo, lo que queda pendiente y está en disputa es el capital simbólico que la Lima tradicional no está dispuesta a cederles tan fácilmente.

### 1.2.2. LO CONTEMPORÁNEO COMO BASE DEL SISTEMA ACTUAL DE LAS ARTES VISUALES EN LIMA: LA PINTURA

La implantación del modelo neoliberal en los años 90 significó no solo un cambio económico sino también una modificación del horizonte cultural existente que, a su vez, “modificó las bases materiales e ideológicas de la práctica artística en Lima. Específicamente, el proceso de la «puesta al día» del arte local se convirtió en un proyecto institucional de capitales privados” (Frisancho, 2019, marzo 20, p. s.n.). Esto se ve refrendado con el desarrollo de dos grandes ferias internacionales de arte, Art Lima y PARC (Perú Arte Contemporáneo), consecutiva e ininterrumpidamente, en Lima desde el año 2013. Ellas cuentan con la participación de más de medio centenar de galerías y varias decenas de instituciones de arte de América Latina, Europa y Estados

---

<sup>33</sup> *El Otro Sendero, la revolución Informal* es el título del libro escrito por Hernando De Soto, en colaboración con Enrique Gherzi, Mario Ghibellini y el Instituto Libertad y Democracia (ILD) en 1986, Ed. El Barranco. En este libro De Soto rescata el aporte de la iniciativa privada como el elemento dinamizador de la economía y lo hace planteando detalladamente la vida y esfuerzos de los migrantes llegados a Lima que trabajan de informales como microempresarios.

<sup>34</sup> *Sendero Luminoso* es el nombre abreviado del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso, organización terrorista que en mayo de 1980 desencadena la guerra civil interna en el Perú. Estuvo liderada por Abimael Guzmán Reynoso, alias, Presidente Gonzalo.

<sup>35</sup> Quispe y Mamani son dos apellidos de origen andino que se usan coloquialmente para referirse a personas de dicho origen como una manera de señalar su calidad de ordinarios.

<sup>36</sup> Apropiación de algunas líneas de la canción *Los Patos y las patas*, del grupo de rock peruano, *Nosequién y los Nosecuántos*:

“Los Quispe gozan también del vacilón  
Ceviche en bolsa y sopa en botellón  
Mientras que a cuatro metros  
Los Müller, sin hablar, vigilan la parrilla  
Mientras esperan que encienda el carbón”

Puede escucharse en: <https://www.youtube.com/watch?v=OqbEa-tNSEo>

Unidos (Ver relación de participantes en Apéndices 1 y 2). Es desde este contexto ferial que lo nacional se construye dentro de la lógica del mercado global de las artes. Al decir de Vich (2013) “hoy, en efecto, el Perú se ha vuelto una «marca» comercial, el pasado histórico en una postal y el presente en un conjunto de encuestas que reducen la vida al número y que construyen la realidad que dicen que «representan»” (p. 353). Este mismo autor señala que tres actores son los ejes que articulan esta estrategia de construcción de lo nacional: el Estado, el sector privado y las agencias publicitarias (Vich, 2013). No es, pues, de extrañar entonces que el Ministerio de Cultura del Perú haya decidido iniciar las celebraciones del Bicentenario de la Independencia patria con la participación del país en la feria ARCOmadrid 2019, a pesar de la opinión en contra de varios sectores de la sociedad limeña.

Se discute, con pertinencia, si la invitación de una feria comercial puede ser el inicio de las celebraciones del bicentenario. El caso es que esa invitación tiene los benéficos efectos colaterales de poder desplegar en Madrid exposiciones que contribuirán de manera excepcional a dar muestras de la cultura desarrollada en el Perú en casi toda su historia. Ciertamente quedan lagunas y no está todo ni todos los grandes artistas actuales. Es una lástima y eso está causando comprensibles resquemores. Pero confiamos en que este programa despierte el interés por nuestra cultura y se abran las puertas a nuevas muestras, sobre todo de aquí al 2021. (Jarque<sup>37</sup>, 2019, febrero, 20, s.n.)

En este sentido, el cambio cultural que el modelo neoliberal trae consigo, se traduce en una estética que se construye y discurre entre dos polos simbólicos hegemónicos: lo conceptual no objetual y lo popular exótico. El primero responde al desarrollo de las vanguardias artísticas internacionales, mientras que el segundo es una respuesta desde lo local a través de lo político simbólico.

Estos procesos están generando un arte hegemónico en el que "lo popular" se redefine, se despolitiza y se desviste de potencial utópico, en una deriva hacia la representación del mundo del trabajo como imagen (arque)típica del triunfante capitalismo peruano. (Frisancho, 2019, marzo 20, p. s.n.)

En este escenario, lo contemporáneo internacional adopta la forma de nuevas propuestas pedagógicas, caso de la ENSABAP<sup>38</sup>, y nuevos medios, como la fotografía

---

<sup>37</sup> Fietta Jarque es escritora y periodista cultural peruana, residente en Madrid. Fue responsable de la curaduría y coordinación del Programa Paralelo del Perú como país invitado en ARCOmadrid e impulsora de la idea de que el país participara de dicha feria. Ver <https://elcomercio.pe/luces/arte/fietta-jarque-nos-falto-presupuesto-y-un-liderazgo-claro-en-arcomadrid-noticia/>

<sup>38</sup> La ENSABAP viene aplicando nuevos currículos desde el 2001, bajo la dirección encargada al pintor Leslie Lee Crosby. Desde esa fecha ha ido ajustando sus planes de estudio, logrando obtener el rango universitario. Otorga, en nombre de la Nación, el Grado de Bachiller y los títulos de licenciado respectivos, equivalentes a los otorgados por las universidades del país a partir de diciembre del 2008 por Ley N° 29292 que modifica el artículo 1° de la Ley N° 26215, modificada por la Ley N° 26341, que modifica el artículo



y lo digital, entrelazando intenciones, voluntades, materiales, técnicas, relaciones para crear una nueva configuración del sistema de las artes en Lima. Sin embargo, esta nueva configuración va de la mano de una perspectiva simbólica que va a implementar en los hechos un sistema de las artes que responde a intereses económicos de nuevo tipo, los que a su vez impondrán una nueva conceptualización de las artes contemporáneas para el Perú (Frisancho, 2019).

Por otro lado, desde la perspectiva de los artistas, de 1950 a mediados de los años 70, un grupo de artistas peruanos<sup>39</sup>, algunos de ellos viviendo en el extranjero, discuten sobre temas de identidad nacional. Postulan la formulación consciente de la misma así como también “la construcción “poética” de un artista peruano contemporáneo” (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 132). Es la primera vez que el trabajo antropológico forma parte de su proceso creativo. “Este grupo de escritores y artistas es el primero que se forma reivindicando su condición occidental periférica, asumiendo la necesidad de explorar simultáneamente las culturas diversas que conforman la sensibilidad americana” (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 133).

La participación de artistas nacionales residentes en el extranjero en la búsqueda de unas artes que fusionen lo local y lo internacional es una constante en la construcción de la escena cultural en el país. Se evoca así a un nuevo sentido de las artes, representado hasta esa fecha, por la figura que mejor logró dicha articulación: el pintor Fernando de Szyszlo (ver Fig. 8). Sin embargo, paralelo a la figura de Szyszlo se puede identificar a Víctor Humareda (ver Fig. 9), pintor puneño, cuya vida personal ligada a los barrios marginales de Lima se une a la expresividad de su pintura para crear una fascinación por su obra que conecta fuertemente con la sensibilidad de los jóvenes y estudiantes de artes, principalmente. Al decir de Rodríguez-Gaona (2012), su aceptación en el sistema de las artes limeño es relativa y transita entre la admiración heroica y el paternalismo.

---

99º de la Ley Nº 23733, Ley Universitaria. El Decreto Supremo Nº 015 – 2009 – ED, aprueba el Estatuto de la ENSABAP, que en su Art. 56, la faculta a otorgar a sus egresados, en nombre de la Nación, los grados académicos y títulos profesionales conforme a lo dispuesto en las leyes que la rigen, una vez que hayan cumplido satisfactoriamente los requisitos señalados en su Reglamento de Grados y Títulos. En diciembre del 2012 se entregaron los primeros grados de bachiller. Actualmente lucha por convertirse en Universidad de las Artes.

<sup>39</sup> Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), José María Arguedas (1911-1969), Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) y el pintor Fernando de Szyszlo (1925-2017)

Figura 8 – Inkarri, óleo sobre lienzo de Fernando de Szyszlo



Tomado de [http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-41/pintura\\_fernando-de-szyszlo.html](http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-41/pintura_fernando-de-szyszlo.html)

Figura 9 - Marilyn y yo, óleo sobre lienzo de Víctor Humareda



Tomado de <https://www.canalipe.tv/noticias/artes/victor-humareda-el-pintor-de-las-migraciones>

“En las carreras de Szyszlo y Humareda se pueden resumir dos proyectos sobre la modernidad en la plástica peruana: la vertiente cosmopolita y la local, siempre desde la perspectiva del medio limeño” (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 134). Esta tensión desde las prácticas artísticas se traduce en diferentes exploraciones no solo temáticas y técnicas sino también de formas de trabajo por parte de los artistas. Abundan experiencias de trabajo colectivo que apelan a tradiciones de historia local para generar nuevas alianzas tácitas con sectores más amplios de la población para que ayuden a concretar una propuesta de lo contemporáneo desde las artes en Lima.

Desde el caso de Arte Nuevo en la década de los años 60, pasando por *Signo x Signo*, *Chaclacayo*, *Paréntesis* y *Estética de Proyección Social Huayco (E.P.S. Huayco)* (ver Fig. 10), a comienzos de los años 80, hasta el colectivo *Espacio La Culpable*, los colectivos de arte urbano y otros, en los comienzos del siglo XXI, los artistas visuales en Lima no solo ensayaron prácticas colaborativas de creación sino que buscaron acercar lo público y la comunidad limeña a sus propios procesos creativos. Y es que “la singularidad del proceso de las artes plásticas peruanas resulta evidente: sin crítica ni mercado formal o especializado, los artistas deciden reinterpretar las vanguardias contemporáneas de acuerdo a una sensibilidad entre comprometida ideológicamente y populista” (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 137). A pesar de sus aportes a la construcción

del sistema de las artes, los artistas en general y los visuales en particular, en Lima, no logran equilibrar esta tensión entre lo cosmopolita y lo local como para vivir dignamente de su trabajo como cualquier otro actor social. De allí la necesidad, como dije anteriormente con Rodríguez-Gaona (2012), de mirar reflexivamente los planteamientos, que los circuitos de exhibición de los sistemas internacionales de las artes proponen. Hay que evitar caer románticamente en nuevos modos de exotismo de nuestras culturas, tanto desde lo latinoamericano, como desde lo particular de cada país. Asimismo, es necesario rehusar exclusiones de ciertas manifestaciones artísticas que históricamente han contribuido a construir un imaginario local y una escena propia para las artes en el país.

Figura 10 – Sarita Colonia, pintura sobre latas de leche colocadas en la ladera de un cerro en la Panamericana Sur, obra de E.P.S. Huayco



Tomado de <https://books.openedition.org/ifea/8139?lang=es>

En Lima, actualmente, podríamos decir que el sistema de las artes visuales tiene dos ámbitos de funcionamiento, uno oficial y otro no oficial. Por oficial me refiero a espacios de producción, circulación y consumo que validan como tales a las propuestas artísticas y a los artistas que participan de ellos. En el ámbito oficial los estándares de validación están regidos por los niveles del sistema internacional de las artes visuales, lo que incluye aquello que se entiende como contemporáneo en el mismo. El ámbito oficial está asociado a aquello que comúnmente se conoce como *arte culto* y a grandes capitales privados nacionales e internacionales, principalmente. Se orienta a un consumo artístico más exclusivo, que otorga capital simbólico y cultural a quienes lo realizan; y al coleccionismo de arte como forma de inversión, que además de los dos capitales anteriormente mencionados, otorga capital económico a quienes lo poseen. Mientras

que por no oficial me refiero a aquellos espacios de producción, circulación y consumo que no valida como tales a las propuestas artísticas y a los artistas que participan de ellos. En el ámbito no oficial los estándares de validación no están regidos por el sistema internacional de las artes visuales y pueden ir desde lo popular, pasando por lo artesanal, hasta propuestas artísticas visuales modernas con poco o ningún reconocimiento social de su valor simbólico. Está asociado a aquello que comúnmente se considera como *arte no culto* que incluye al tradicional, al popular y hasta al moderno. Cuenta con la participación de pequeños y medianos capitales nacionales, principalmente. Se orienta a un consumo artístico más masivo, con posibilidades de otorgar capital cultural, pero de menor nivel.

Ambos ámbitos extienden sus prácticas tanto a nivel local como global. Sin embargo el oficial responde más a los principios, valores y necesidades del mercado global; mientras que el ámbito no oficial responde los mandatos del mercado local. Ambos, sin embargo, se encuentran y comunican en permanente tensión buscando imponer sus valores estéticos tanto sobre el gusto de los públicos consumidores como sobre las preferencias de lenguaje de los artistas, a través de la influencia que ejercen sobre las instituciones de formación profesional en artes visuales. Sin embargo, cada uno de estos ámbitos funciona como un ecosistema artístico compuesto por actores de diferente naturaleza.

En el ámbito oficial se encuentran los museos como el MALI y el MAC, los dos más importantes, un puñado de pocos *dealers* o marchantes privados, casi una decena de galerías de arte privadas con fines de lucro, otro tanto de galerías de arte de los centros culturales sin fines de lucro y las ferias de artes. Los *dealers* o marchantes funcionan organizando eventos especiales o aceptando la búsqueda, a pedido, de ciertas propuestas artísticas, sin necesariamente poseer un espacio físico específico. Pueden utilizar o no espacios conocidos como hoteles boutique o el Centro Empresarial Real en el distrito limeño de San Isidro. Los ingresos de estos agentes provienen del porcentaje que cobran a los artistas y que va entre un 35% a un 40%. Adicionalmente existen algunas empresas de comercialización de arte utilitario como Índigo y Dédalo entre las más reconocidas. Estas empresas por lo general organizan exposiciones especiales para algunas fechas conmemorativas como el Día de la Madre, Navidad, Fiestas Patrias. Cobran a los artistas un porcentaje entre el 40% y 45%. En este ámbito oficial también participan curadores, como Jorge Villacorta, Augusto Del Valle, entre otros. Hay muy pocos críticos de arte, siendo Luis Lama el más conocido en actividad, actualmente. Finalmente, una actividad que da dinamismo también al sistema oficial de las artes visuales en Lima son los concursos de pintura, escultura, acuarela, etc. auspiciados por

empresas privadas como MAPFRE y el Instituto Peruano de Acción Empresarial (IPAE), por ejemplo, o por centros culturales como el Centro Cultural Peruano – Norteamericano (ICPNA), el Centro Cultural Británico y la Alianza Francesa, entre otros. Además, está el Concurso del Banco Central de Reserva del Perú (BCR).

El circuito de galerías y demás instituciones que participan de las ferias en los dos últimos años (ver Tabla 1) ha ido en aumento, consolidándose la relación con el mercado global de las artes. La feria Art Lima incluye no solo a galerías de arte y museos; sino también a instituciones culturales, es decir por lo general instituciones promotoras de la cultura, sin fines de lucro; museos; espacios comerciales, es decir tiendas o centros comerciales; bares y hoteles. La feria PARC Lima incluye un número cualitativamente superior de galerías internacionales. Ambas ferias incluyen espacios autogestionados, es decir espacios interdisciplinarios de reflexión sobre arte contemporáneo en los que la gestión está a cargo de la acción colaborativa directa y compartida de todos sus miembros<sup>40</sup>.

Tabla 1 – Resumen de participantes en las ferias de Lima 2018 y 2019

FERIA	Art Lima		PARC Lima	
	2018	2019	2018	2019
Galerías nacionales	9	10	5	7
Galerías internacionales	2	-	24	21
Museos	4	11	-	-
Instituciones Culturales	9	16	-	-
Espacios autogestionados	16	18	3	2
Espacios comerciales	-	4	-	-
Bares	-	3	-	-
Hoteles	-	4	-	-
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>	<b>66</b>	<b>32</b>	<b>30</b>

Elaboración propia

Tomado de <https://feriadeartedelima.com/participantes-qw/>, <https://feriadeartedelima.com/participantes-qw-2019/>, <http://www.parc.com.pe/Seccion-General/Expositores-2018> y <http://www.parc.com.pe/Seccion-General/Expositores-2019>

El resumen global de galerías y museos en Lima se puede apreciar en la Tabla 2 (Ver relación de instituciones en Apéndices 3 y 4). En él se observa que el circuito galerístico y museístico es más una ruta cultural que una artística. Si bien las instituciones

<sup>40</sup> Mayor información en Curatola Fernández, E. (2017). *Mapeando los espacios artísticos autogestionados en Lima Metropolitana: Actores, potencialidades y tensiones*. [Tesis de Licenciatura en Sociología] Facultad de Ciencias Sociales PUCP. Recuperado de [http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/9688/CURATOLA\\_FERNANDEZ\\_E\\_MILIA\\_MAPEANDO.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/9688/CURATOLA_FERNANDEZ_E_MILIA_MAPEANDO.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

culturales sin fines de lucro, en general, ayudan a dar a conocer las propuestas de los artistas, estas tampoco son de fácil acceso para los mismos dado al alto nivel de demanda que tienen. Estas instituciones, al igual que las galerías, demandan la participación de curadores y de una postulación a través de una convocatoria de proyectos, usualmente anual. Y tampoco ayudan a la creación de un mercado de las artes.

Tabla 2 – Resumen global de galerías y museos en Lima

MUSEOS Y GALERÍAS	CANTIDAD
Galerías de artes	12
Instituciones Culturales	25
Espacios autogestionados	17
Museos de artes	12
Museos de historia	22

Elaboración propia

Tomado de <https://www.enlima.pe/museos-galerias>, [https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima\\_Lima\\_Region.html](https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima_Lima_Region.html), <https://www.enlima.pe/museos-galerias> y [https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima\\_Lima\\_Region.html](https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima_Lima_Region.html)

En el ámbito no oficial la figura es diferente. La producción artística de creación original se complementa con una producción en serie de imitación o representación de propuestas y/o estilos artísticos ampliamente reconocidos socialmente. Esta producción puede dividirla en cuatro destinos. Una primera parte de esta producción artística se organiza en función a puntos de venta largamente establecidos, siendo los dos más conocidos el mercado artesanal ubicado en las primeras cuadras de la avenida Petit Thouars (ver Fig.

Figura 11 - Tienda de cuadros en el Mercado Inca de la Av. Petit Thouars en el distrito de Miraflores en Lima



Tomado de [https://www.tripadvisor.com.pe/Attraction\\_Review-g294316-d4941098-Reviews-Mercados\\_Incas-Lima\\_Lima\\_Region.html](https://www.tripadvisor.com.pe/Attraction_Review-g294316-d4941098-Reviews-Mercados_Incas-Lima_Lima_Region.html)

11) y los pintores que pertenecen a la Asociación de pintores Vinatea Reinoso<sup>41</sup> ubicados en el Parque Kennedy (ver Fig. 12), ambos en el distrito limeño de Miraflores.

Adicionalmente, una segunda parte de esta producción se organiza en función a la demanda de empresas comercializadoras de propuestas artísticas en el extranjero o por redes sociales o páginas web. Por lo general se trata de propuestas pictóricas dentro de estilos modernos de amplia aceptación entre el público de ingresos medios o vinculados al arte tradicional. Además, hay una tercera parte de esta producción responde a una demanda informal de propuestas artísticas que se

Figura 12 - Cuadros expuestos en el Parque Kennedy en el distrito de Miraflores en Lima



Tomado de <https://galleryweb.wordpress.com/2013/05/02/asociacion-vinatea-reinoso-parque-kennedy/>

canaliza directamente hacia los estudiantes o recién egresados de las instituciones de formación profesional en artes visuales. Dentro de esta demanda, los estudiantes de la ENSABAP gozan de mayor requerimiento por el reconocimiento social que tiene la calidad de su formación técnica y los consumidores son personas individuales pertenecientes a la clase media limeña que ansían tener un cuadro decorando su sala u otro ambiente de su casa. Finalmente, hay una cuarta parte de esta producción se organiza en función a ferias estacionales, oportunidades de exposición en cafés y restaurantes con motivo de las mismas fechas conmemorativas ya mencionadas y empresas o profesionales vinculados con la decoración de interiores. Estos últimos profesionales también operan en el ámbito oficial, dependiendo del cliente para el cual estén trabajando en cada ocasión.

En este contexto, la realidad objetiva y la realidad imaginada por los limeños convive en permanente tensión entre el consumo de propuestas artísticas en ambos ámbitos del sistema de las artes visuales en Lima, a partir del gusto y de los capitales económico,

<sup>41</sup> Ver video sobre la Asociación de pintores Vinatea Reinoso - Parque Kennedy en <https://www.youtube.com/watch?v=yMug7uep618>

cultural y simbólico que otorgan. Y es que el primero, en términos de Bourdieu (2006), representa nuestra disposición y criterios sobre los objetos que establecen una diferenciación social entre el público consumidor que le permite distinguir y distinguirse. Además de establecer un orden o forma de hacer que corresponde a estilos de vida, la experiencia humana y las relaciones intersubjetivas que se construyen desde los contextos histórico y social. Dicho orden no necesariamente responde a la creatividad sino que, incluso, puede invisibilizarla o visibilizarla, según sean los intereses dominantes dentro de la sociedad. Eso es un poco lo que pasa con el del sistema oficial de las artes en Lima cuando se considera como válido una sola forma de *hacer* dentro de las artes: lo contemporáneo, según los gustos y valores del sistema de las artes global. Al respecto, Csikszentmihalyi (1999) en Pelowski, Leder & Tinio (2017) señala que lo cultural puede afectar y modelar el desarrollo de la creatividad a partir de tres factores:

- (1) un sistema de símbolos más o menos estable de una cultura (por ejemplo, "arte"), que puede ser empleado por artistas; (2) instituciones sociales que seleccionan productos creativos y que podrían promover o desarrollar artistas; y (3) el artista individual, que es producto de capacitación y experiencias.<sup>42</sup> (p.91)

En el caso del Perú, por un lado, esto explica en parte la enorme influencia que las artes tradicionales tienen sobre las artes visuales, especialmente sobre la pintura. Por otro, reafirma la importante capacidad de influencia que tienen el sistema de las artes y las instituciones de formación profesional sobre las posibilidades creativas que tienen los artistas. Lo que me lleva a preguntarme, si lo contemporáneo, definido como lo plantea el sistema global de las artes, implica una mayor cercanía a los gustos y sensibilidades de los públicos, ¿cómo es que las propuestas que el sistema oficial de las artes en Lima promueve están cada vez más lejanas de los gustos y preferencias de los limeños?

El efecto de estos factores planteados por Csikszentmihalyi (1999), de alguna manera, se ve corroborado por la propuesta de Lubart and Sternberg (1998) en Pelowski, Leder & Tinio (2017) que señala que cuatro son las áreas en las que se pueden apreciar los efectos de lo cultural sobre la creatividad: "el proceso creativo; la formación profesional; la medida en que las personas enfocan su creatividad hacia ciertos dominios; y el concepto de "creatividad" en sí misma"<sup>43</sup> (p.91). Es decir que de los tres factores antes mencionados, la influencia del sistema de las artes es mayor dado que, a su vez, influye

---

<sup>42</sup> "(1) A more or less stable symbol system of a culture (e.g. "art"), which can be employed by artists; (2) social institutions that both select creative products, and that could promote or develop artists; and (3) the individual artist, who is a product of training and experiences" (Texto original).

<sup>43</sup> "the creative process; training; the extent to which people focus their creativity towards certain domains; and the "creativity" concept itself" (Texto original).



sobre los centros de formación profesional. En este sentido, concuerdo con Borea (2017) y Rodríguez-Gaona (2012) en la necesidad de construir un sistema de las artes en el Perú que equilibre la mencionada tensión entre lo local y lo global para que el desarrollo de lo contemporáneo en las artes visuales se realice desde una perspectiva propia. Sin embargo, para ello me parece imprescindible remarcar dos consideraciones.

Uno, tener en cuenta que, como bien lo señalara Mirko Lauer hace más de treinta años, los “tres grandes espacios autónomos en la cultura peruana: el arte preincaico, la artesanía popular y la tradición pictórica republicana” deben estar representados en dicho proceso a través de artistas de cada uno de los mencionados espacios (Rodríguez-Gaona, 2012, p. 137). En lo que interesa desde esta investigación, la pintura dentro de las llamadas artes a secas es la constante que ha servido de espacio para los diferentes discursos que sobre la identidad nacional han circulado desde el sistema de las artes en el Perú. Desde Luis Montero con su obra *Los Funerales de Atahualpa* (1864 – 1867), primera representación del Perú criollo que se inaugura con la independencia, pasando por el debate sobre el arte abstracto en el país y la emergencia del arte amazónico, la representación pictórica ha permitido entrelazar tanto la tradición e innovación como lo cosmopolita y lo local en el país.

Figura 13 – Los funerales de Atahualpa, óleo sobre tela de Luis Montero



Tomado de <http://www.jdiezarnal.com/artepinturafuneralesatahualpa.html>

Dos, definir las características que asume la pintura y las demás artes visuales desde lo contemporáneo en el Perú debe hacerse incluyendo a los propios artistas en el debate. “Se hace necesario escuchar a los artistas y discutir con ellos; promover sus propias investigaciones y analizar conjuntamente su obra y estéticas desde lógicas policéntricas” (Borea, 2017, p. 114). Esta propuesta, a pesar de no tener, todavía, el eco suficiente en la academia en general, no es nueva. A nivel internacional Bourriaud, a fines del siglo pasado, ya se preguntaba “¿Cómo podemos comprender los comportamientos artísticos que se manifestaron en las exposiciones de los años noventa y los modos de pensar que los sostienen si no partimos de la *situación* misma de los artistas?” (2008, p. 9). Pero no solo su situación, yo agregaría si no partimos de su pensar, sentir y hacer. En este sentido, Charo, Valentino y Ramiro son tres artistas visuales contemporáneos, con formación en pintura, que gentil y generosamente se han atrevido a compartir conmigo sus procesos creativos ofreciendo diferentes entradas para el análisis. Valentino se encuentra en pleno proceso de construcción del reconocimiento y prestigio de su propuesta artística y, por lo tanto, de su posicionamiento dentro del mercado de las artes. Este hecho se acaba de complejizar dado que en lo personal acaba de tener a su primera hija. Charo, por su parte, se encuentra en un proceso de autoevaluación de sus procesos creativos y de consolidación del reconocimiento y prestigio de su propuesta artística por instituciones tanto del mundo del arte nacional como del Estado peruano. Finalmente, Ramiro tiene un amplio reconocimiento y prestigio de su propuesta artística a nivel nacional e internacional y sólido posicionamiento dentro del mercado de las artes. Sin embargo, la discontinua y, en algunos casos, escasa presencia de sus propuestas artísticas en los circuitos oficiales del sistema de las artes de Lima llama la atención.

### 1.3. TRES PINTORES CONTEMPORÁNEOS LIMEÑOS

Charo está comenzando sus sesentas, Valentino está en la mitad de sus treintas y Ramiro está en los inicios de sus setentas. Los tres tienen formación académica como pintores, provienen de familias de ingresos medios y son egresados de colegios particulares cuya calidad de su formación es considerada buena / muy buena. Valentino estudió, aunque no culminó en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP). Ramiro lo hizo en la escuela de arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Charo, sin embargo, estudió en ambas escuelas. Hizo sus primeros dos años de estudios en la PUCP y luego se trasladó a la ENSABAP donde culminó sus estudios. Tanto ella como Ramiro hicieron estudios de posgrado en el extranjero en instituciones académicas; mientras que Valentino ha participado y participa de talleres y residencias artísticas en varios países de Latinoamérica.

### 1.3.1. CHARO

Figura 14 – Charo Noriega



Tomado de <https://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/entrevista-charo-noriega-hemos-normalizado-inmoralidad-noticia-543162-noticia/>

María Del Rosario Noriega Ezcurra, Charo para los que la conocen, nace en Talara el 10 de febrero de 1957. Es hija de un ama de casa tumbesina, Julia Ezcurra Arrunátegui, y un ingeniero civil limeño, Raúl Noriega Gifford.

Mi mamá era tumbesina, su papá era español y mi abuela (la madre de mi papá) era de origen ecuatoriano. Parece que ellos dos se conocieron en Ecuador y se vinieron a Tumbes, se fugaron, no sé lo que pasó, la cuestión es que vinieron a Tumbes el español con mi abuela ecuatoriana. Por el lado de mi mamá son tumbesinos pero no de origen tumbesino, el origen sería ecuatoriano y español. [...] Ahora por mi lado paterno, ellos eran limeños, mi abuelo era Noriega Llarsa creo que de origen, como casi todo Lima, no sé si ayacuchano o qué parte de la sierra, no tengo la seguridad. Y mi abuela, su esposa, era hija de inglés con peruano (Charo, set. 22, 2017)

Tiene dos hermanas, Beatriz y Julie, y un hermano, Raúl, mayores. Ella es la cuarta hija y la menor de la familia.

Me daba pena que, [mi mamá] siendo mujer, no conversara conmigo. No se interesaba en lo que yo hiciera. Eso sí me daba pena... (Charo, mar. 13, 2019)

Me acuerdo de Margarita [el ama que tuve de niña], como te digo, ella era buenísima, porque nos íbamos a pasear. Y a mí me encantaba salir a pasear con ella. [...] Yo no tengo para nada la imagen mala de las amas que abusa de los niños. [...] Yo era como hija única y mi mamá se tenía que ocupar de mis hermanos. Mi papá estaba en su trabajo y mis hermanos,... cada uno ya estaba en sus propias historias. Poder salir con mi ama, era algo maravilloso. Era libre. [...] Para mí entrar al colegio, y tener que obedecer a unas mujeres horrorosas con unos vestidos largos, que hablaban escupiendo [hace sonido gesticulando] era monstruoso. Yo no entendía por qué tenía que obedecer a esas mujeres horrorosas y estar encerrada en un lugar. (Charo, ago. 11, 2018)

Estudia en el Colegio Sagrado Corazón Sophianum, un colegio católico limeño para mujeres de clase media, media alta.

Mis amigas se acuerdan de mí en el colegio dibujando. Todos los cuadernos de las temáticas que no me gustaban estaban con dibujos. A mí siempre me gustó. Yo no sabía que era una carrera, yo no sabía que podías estudiar pintura, yo pensaba que era así que flotaba en el aire el arte. Y que los artistas eran autodidactas y genios porque sí. (Charo, oct 13, 2017)

Vive y trabaja en Lima con sus tres gatos: Charlie, Charlotte y Bowie (sí, por David Bowie). Es pintora de formación. Charo siempre quiso ser pintora, no artista. Esa fuerte convicción es interesante. Pocas personas tienen tanta claridad sobre su futuro siendo jóvenes adolescentes. Pienso que quizás la presión de su madre por evitarlo, logró el efecto contrario, precisamente.

Figura 15 – Charo con sus gatos Charlie, Charlotte y Bowie



Tomado del archivo personal de entrevistas

Tú me dices artista y artista puede ser cantante, bailarina, hacer teatro. Yo quería hacer pintura desde muy chiquita. Yo había visto a mi hermana mayor y a mi hermano que les gustaba la pintura. Y yo decidí que eso es

lo que yo quería. Yo veía que en la Escuela<sup>44</sup> o en la Católica<sup>45</sup>, la gente dudaba en primer año, si quería escultura o grabado. Yo desde que entré sabía lo que quería que era pintura. El profesor de artes gráficas le encantaba lo que yo hacía como artista gráfica. Pero yo quería pintura. Y de repente por el hecho de que mi mamá me exigía que debía casarme, escogí una carrera larga en artes plásticas. Y podía decirle, lo siento estoy ocupada, estoy estudiando. Y no porque no quería casarme y tener el amor de mi vida sino porque es difícil que te pongan como una obligación casarte. Es si quieres, si sientes amor por él pero no es obligatorio. En mi cerebro no estaba así, quizá en algunas mujeres sí, pero en el mío no. (Charo, oct 13, 2017)

En esa época no era común todavía que las mujeres estudiaran una carrera universitaria. Quizás fue el ejemplo de su tía Rosita, hermana de su padre, la que le impulsó también. Aunque Charo no la frecuentaba mucho, este hecho le permitió ganar, si bien no un apoyo, sí una menor resistencia por el lado de su padre. La tía Rosita había estudiado en la ENSABAP, con la generación de Sabogal, y cuando queda viuda con cuatro hijos pudo encontrar trabajo en un museo de antropología, dado que sabía pintar. De allí que su primera opción de formación fue la Escuela.

En realidad no era que no apoyara, en esa época era bien difícil para una mujer que la familia la apoyara en estudios porque las familias esperaban que las mujeres se casaran jóvenes. [...] Había este pensamiento sobre todo por parte de mi madre “Te tienes que casar porque mis hijas se tienen que casar” Porque ella no iba a tener hijas que no se hubiesen casado. No se trataba de mi felicidad o mi bienestar, era cosa de ella. . [...] Digamos que en la mente de mi mamá sobre todo, el destino de la mujer era salir de su casa en los brazos de un hombre y se acabó la gracia. Entonces, ¿para qué iba a estudiar? Era una tontería gastar en estudiar. [...] Fui a Bellas Artes, me encantó el ambiente. Estaban sacando a un director, era la primera vez que veía algo así. Recién estaba salida de mi casa. Cuando llegué a mi casa y lo conté, me dijeron que estaba loca y me dijeron que de ninguna manera. Sobre todo mi mamá me decía que ¿cómo iba a ir a Lima solita? que eres una chica bonita y blah... blah... Y bueno, tenía razón. [...] No conocía nada del mundo, o conocía un mundo muy cerradito. Pero una prima me dijo que existía la facultad de la Católica en el fundo Pando, entonces, fui, e investigué. (Charo, oct 13, 2017)

Pero, finalmente, postula e ingresa primero a la Católica y luego hizo su traslado a Bellas Artes, antes de terminar el segundo año, para estudiar pintura. Se gradúa en la Escuela como bachiller en artes en 1982.

Yo no tengo, nunca tuve una relación tan cercana ni tanta admiración con Winternitz. Si yo hubiera sido tan admirativa, no me hubiera ido a la

---

<sup>44</sup> Se refiere a la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP). De ahora en adelante la nombraré solo *la Escuela o Bellas Artes o ENSABAP*.

<sup>45</sup> Se refiere a la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), hoy es la Facultad de Arte y Diseño PUCP. De ahora en adelante la nombraré solo como “la Católica”.

Católica pues, me quedaba con el súper genio Winternitz, ¿no te parece?  
(Charo, may. 3, 2019)

Yo me preparé sola en mi casa. Fui, di el examen y pasé. Y sí [mis padres] me pagaban la universidad y todo. [...] No llegué a terminar el segundo año de la Católica y me pasé a Bellas Artes. [...] yo era muy intensa y quería pintar y quería dibujar. Y para mí aprender a pintar y dibujar no era que me pongan a hacer composiciones o abstractos. Para mí era poder ver una botella y plasmarlo en un papel. Y eso no lo encontré en el primer año de la Católica. Yo había visto que en primer año de Bellas Artes se podía pintar. Por eso me gustaba Bellas Artes. Porque yo sentía que en la Católica no estaba aprendiendo lo que podía aprender. (Charo, oct 13, 2017)

Charo disfrutó mucho sus estudios en la Escuela. Es consciente del aporte que le hicieron los cursos que llevó en la Católica, pero ella sentía la necesidad de pintar y poder traducir en imágenes lo que veía y deseaba expresar, lo más pronto posible.

Además, yo estudié pintura. Entonces, para mí, los más importantes siempre van a ser Miguel Ángel Cuadros, que fue un muy buen profesor, más que artista. Además la docencia quita un montón de tiempo en verdad... Como profesor era excelente, yo creo que hice un par de años con él y de ahí... Pero era muy gritón. Era de los profesores que creían que él llegaba y llegaban los ángeles y silencio. Y eso a mí me [...] crispaba los nervios. Entonces al año siguiente pedí cambio con Velarde. [...] Que es un profesor extraordinario. [...] O sea, yo realmente fui afortunada de llegar en un momento a Bellas Artes en que había profesores de tanta calidad. Bueno, estaba el burro Dávila, que era un excelente abstracto... Que está abandonado ahí también. Se han olvidado que existe. Y no es mujer ah... Sin embargo, no le dan vida, cuando fue uno de los primeros expresionistas abstractos que hubo en este país [...] Estaba Castillo, que también era un tipo muy interesante. O sea, realmente... Y en cursos teóricos, también, tuve buenos. Estaba Ricardo Falla, en estética, que era muy buen profesor. Había una italiana que nos enseñaba historia del arte... No me acuerdo... (Charo, mar. 13, 2019)

Su vinculación con la Escuela le dura hasta el día de hoy. Se siente muy identificada y agradecida con la institución. Le molesta sobremanera el abandono y descuido que ha habido y sigue habiendo, por parte del Estado, por el patrimonio que tiene. El valor histórico de la colección de la Escuela es bastante elevado. Posee un grupo de esculturas que son réplicas sacadas directamente de las piezas originales griegas, romanas y renacentistas, Actualmente, ya no se realizan ese tipo de reproducciones. Solo se hicieron un par de juegos de estas réplicas para América Latina y, una de dichas copias está en la ENSABAP. Sin embargo, solo recientemente la actual dirección de la ENSABAP está iniciando su restauración y puesta en valor. Eso es algo interesante de Charo. Ella no es una pintora figurativa. Sin embargo, es capaz de solidarizar y mostrar respeto por todo tipo de propuestas artísticas, independientemente de lo que ella prefiera hacer.

La Escuela ha pertenecido a muchas instituciones como el INC, [por ejemplo], pero nadie ha movido un dedo. [...] Cuando yo estudiaba en los 80, todavía se respetaban esos calcos [de Miguel Ángel] y estaban mantenidos. [...] Cuando yo hacía los calcos de noche, porque era [las clases de] dibujo de noche, esos calcos estaban en el primer patio limpiecitos y cuidaditos. No hacíamos modelo en vivo. El primer año hacíamos calco. Y ahí nos explicaban que obras: la aurora. Los profesores nos explicaban frente a qué estábamos. Cuando he vuelto ya no. Es un mojón tirado en una esquina. Está bien que veamos lo peruano, pero estas son obras universales. Tenemos que aprender a respetar también. (Charo, set. 22, 2017)

Antes de terminar sus estudios en la Escuela empieza a exponer en galerías en Lima; y durante sus estudios, forma parte de los colectivos artísticos *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco*. Me parece interesante la forma en que Charo cuenta su experiencia. Lo hace sin falsas modestias, pero sin triunfalismos ni exageraciones. Es consciente de los logros, pero mantiene una visión crítica, sobretodo, sobre los procesos. Esa es una característica de ella. Mira las cosas de frente y sin anestesia.

Lo primero que hicimos en realidad, como Mariotti tenía mucho interés en la serigrafía, es armar un taller de serigrafía en el taller. O sea una mesa de luz en otras palabras. Y teníamos una sala que era para actividades colectivas. Cada uno tenía su taller pero la sala y el patio eran para actividades colectivas [...] Y el primer trabajo que hicimos fue una carpeta de grabados para Fórum. Eso fue en qué año... 79. Esta es la carpeta de transición, esta primera carpeta no es considerada como parte de la producción de Huayco, pero es lo primero que se hizo. [...] Todos teníamos personalidades completamente distintas, lo único que nos unificaba es que queríamos aprender más. Saber más, para hacer lo que nos diera la gana. En principio era eso... Que después te vengan con el proyecto de que nooooo... Que ellos ya sabían que querían cambiar el mundo... Claro, como todos los adolescentes... prácticamente quieren cambiar el mundo. Pero no es que tuviéramos ya la estructura para hacerlo. [...] Lo que nos amarraba un poco, y en eso sí teníamos que ser un poquito conscientes, es en las reuniones de los martes, donde llevábamos el libro de actas, que era para pensar en los proyectos y ver paso a paso... El proyecto necesita alambre... ¿tenemos el alambre? O cosas tan absurdas como ¿ya se pagó la luz? Cosas caseras, porque ese lugar hay que pagarlo. Ahí sí, más bien, sí había cierta disciplina. Sí teníamos que ser disciplinados e ir a las reuniones. [...] Para mí lo más interesante que hizo Huayco, en realidad como investigación, fue un proyecto hecho con la universidad de Lima y San Marcos, que era una encuesta sobre el criterio de gusto en las clases sociales (Charo, abr. 20, 2018).

Huayco no es lo que se ha escrito sobre Huayco. Se viene diciendo que era un grupo perfectamente coherente y lógico... Que todos los pasos estaban perfectamente programados... Que era una seriedad absoluta... ¡No era así! Huayco ha durado dos miserables años. Tú crees que había tanto tiempo para tanta reflexión y tanta lectura y tanta vaina... No. No lo había (Charo, may. 18, 2018).

No es que fuera el principal objetivo de Huayco... fuera ¿cómo vamos a hacer dinero? No. El principal objetivo de Huayco era crear un nuevo mercado, justamente. Con esa parte de la sociedad que nunca había estado involucrada con arte. Y, en su parte más ambiciosa, ya hubiera sido crear una estética con que la gente se identificara. [...] No éramos gente que trabajaba en ese instante y ganaba plata para mantener a los hijos o a quien sea. No teníamos que mantener a nadie y eso nos daba una libertad que si hubiéramos tenido hijos, no hubiéramos podido. Y eso tiene que ver ya con de qué medio salíamos las personas que éramos Huayco. Que éramos diferentes y todo, pero todos éramos clase media (Charo, ago. 24, 2018).

El funcionamiento como colectivo era... Primero investigar qué queríamos trabajar. Trabajarlo y, como te digo, en ese momento, íbamos nosotros a galerías a conversar sobre lo que estábamos haciendo, para ver si a alguien le interesaba exponerlo. Pero si a nadie le hubiera interesado exponerlo, no nos hubiera importado. Porque la idea en Huayco era un poco también abrir otras puertas. Porque sabíamos que no habían galerías suficientes. [...] "Ohhh y el éxito de Huayco, queremos ver lo que se decía"... Y, no. Había dos articulitos de tres líneas. O sea, eso de que oohhhhhh el éxito de Huayco... ¡Mentira! Eso vino después. Eso en el momento, no (Charo, ene. 23, 2019).

A mediados de los años 80 viaja a Francia y en París estudia la Maestría sobre Mitología Contemporánea en la V Section de L'Ecole Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses (Laboratorio Audiovisual) y también xilografía en el ADAC, un taller de formación artística municipal. Se casa y luego se divorcia allá con el etnólogo francés Philippe Lourdou.

No era millonaria, pero como vive la gente normal, tenía para vivir. Pero ¿qué pasó? Que en un momento hubo una huelga que duró tres semanas que paralizó París. No había cómo moverte. Todos mis cursos los pararon porque no había cómo ir a las empresas... Pero yo ahí empecé a vender... enero y febrero... Para recuperar las horas perdidas, ahí sí tuve que trabajar dos meses de 7am a 9pm dando clases. Y eso es matador... Llegaba a mi casa y me daba un surmenage. Tenía taquicardias, ataques de pánico... y el médico... Ahí cuando vas a firmar un contrato te hacen chequeo general, me dijo tú estás igualita que todas las de Metropolitan que así se llaman a la... Es surmenage lo que tienes. Entonces, me dijo, en todo caso, no te preocupes. Te vas a Italia, descansas un mes, yo te doy el certificado médico para un mes de descanso. Pero yo no soy italiana, pues, soy peruana. Entonces ahí decido... [...] Yo venía todos los años a Lima. Me permitía venir todos los años a Lima porque como vendía cuadros. Aparte podía venir todos los años... Pero el surmenage... Este sí me dio. Realmente me asustó porque tenía palpitations. No podía dormir... Y la pareja que tenía me decía, pues, para casarnos. Pero él quería irse a vivir a Londres y yo no iba a comenzar otra vez, después de haber aprendido francés, tener una chamba... Para irme a hacer qué mierda, en Londres. Yo, entonces dije, me regreso a Perú. De todas maneras también extrañas... (Charo, nov. 10, 2017)



Regresa al Perú en 1997, cuando se suponía que el país ya estaba pacificado y había una cierta estabilidad. Desde entonces reside y pinta en Lima. Posteriormente estudió gráfica digital (Photoshop y Corel Draw) y diseño web (Dream Weaver y Animación Vectorial Flash). Tiene nacionalidad peruana y francesa. Habla francés e inglés, además del español.

Su obra individual incluye pintura al óleo, pintura acrílica y collage. Sus trabajos se encuentran en el Museo de Arte de Lima (MALI), Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Marcos y en colecciones privadas en el Perú y el extranjero. En el año 2005 hubo una retrospectiva de su trabajo. Ha expuesto en Lima, Cuzco, Trujillo, Sao Paulo, Punta del Este, La Paz, Managua, Washington, París, Cannes, Mónaco, Bremen y Ostende.

En el año 2018, con motivo del Centenario de la fundación de la ENSABAP, fue condecorada por el Ministerio de Cultura como *Personalidad Meritoria de la Cultura 2018* y recibe la *Medalla Daniel Hernández* de la Escuela. Actualmente además de su obra pictórica, es miembro del Consejo de Egresados de Bellas Artes (ENSABAP) y enseña en el Taller – Técnicas de óleo del MALI y en su taller particular.

### 1.3.2. VALENTINO

Figura 16 – Valentino Sibadon



Tomado de <https://elcomercio.pe/artlima/fotos/art-lima-2019-valentino-sibadon-audi-unen-presentar-obra-arte-noticia-nndc-623655-noticia/?foto=2>

Valentino Antoine Sibadon García nace el 20 de agosto de 1984 en Lima. Tiene nacionalidad peruana y francesa. Su padre, Jean Patrick Sibadon Miramon, nace en Canéjan (Burdeos, Francia) y su madre, Rosa Clotilde García Martínez, en Yurimaguas. Tiene una hermana mayor, Luna, y otra menor, Giacotta, del segundo matrimonio de su padre.

[Mi madre] Nació en Yurimaguas, y cada uno de sus hermanos en distintos lugares porque mi abuelo era doctor y lo mandaban trabajando para el Estado. De ahí, mis tíos que le llevan un año, ¿de dónde son ellos? No, son de Tarapoto o de Iquitos... Y otro menor, no sé si era de Colombia... (Valentino, jul. 25, 2018)

[Mi padre] Estudió algo, luego volvió, tuvo su vida un poco alocada, vino de chibolo loco y así se conoció con mi madre en Cusco... Y ya pues, ahí se vacilaron un rato. Claro, no fue tan preparado sino en la misma marcha fueron armando sus cosas según posibilidades y conversaciones. [...] [Mis padres] se casaron, vivieron juntos, y de ahí habrá sido hasta mis tres años fácil. Yo no tengo memoria del matrimonio. Y ahí se separaron por cuestiones de pareja. Viví acá sobre todo, veía a mi papá de vez en cuando. Paraba mucho con mis abuelos maternos, entonces... [...] No se odiaban ni nada. (Valentino, jul. 25, 2018)

Cuando lo escucho contar, me doy cuenta de dónde viene esa forma de ver el mundo en devenir, sin pausa pero sin prisa, que tiene Valentino.

[Mi padre] De hecho estuvo presente, pero no... Habría sido más chévere como pata, algo así. [...] De autoridad no tanto, emocionalmente ocasionalmente, cumplía pero de hecho se dedicaba más a su vida y su trabajo, entonces... [...] Para bien y para mal según el momento, ocasiones, cosas raras. Pero yo alucino eso... Que como pata hubiera sido más bacán porque no habrían deberes familiares, digamos. Pero, sin embargo, le metió bastante y así fue como la pasó rápido, porque a él le gustó vivir. (Valentino, jul. 25, 2018)

Me encanta esta última frase de Valentino "...le gustó vivir". Y es que creo refleja su forma de ver la vida, como un conjunto infinito de interrelaciones; y al mundo como ese espacio de exploración que te permite descubrirte y gozar descubriéndote. Así es Valentino. Es una persona con una enorme capacidad analítica que, a pesar de su juventud, o quizás justamente por ella, con enorme pragmatismo pero no sin esfuerzo, logra anteponer el análisis al juicio moral.

[Mi papá] La vivió de *rock star*. Vino y se enamoró del Perú. Así con la vida más práctica y con las posibilidades que podía tener porque, ya pues, es un loquillo, desde chiquillo. Y ya aquí vivió y crecieron sus posibilidades. No era mala persona ¡Para nada! Era intenso tal vez. Pero no malo ¿me entiendes? No malicioso. Volado. Entonces, por eso es loco ¿no? De hecho había como que un juicio primero... Entre resentimiento juvenil, adolescente... Pero después es entender a la persona. (Valentino, jul. 25, 2018)

Su padre fue un chef exitoso<sup>46</sup> hasta que le sobrevino un derrame cerebral y tiene que regresar a Francia donde fallece en el año 2006. Su madre es joyera.

Ha hecho igual cerámica pero no. Joyera es su... orfebre. Y bueno, y por mucho tiempo, varias veces ocasionalmente, ahora de nuevo lo está haciendo, clases. Tiene ahí sus alumnas digamos que ya actualmente que llegan "oye, sabemos que haces clases, ¿nos puedes dar?" "Ya bueno a ver, quedemos el horario". Pero buen tiempo sí fue especialmente solo eso, ¿no? Eso, aparte de hacer su producción. Veías siempre que estaba ahí en el taller martillando, soldando, cortando, haciendo sus... haciendo. (Valentino, jul 25, 2018)

La figura paterna la tiene de su abuelo materno quien era un médico que trabajaba para el Estado. De allí que los lugares de nacimiento de la mamá de Valentino y de sus tíos fueron aleatorios, de acuerdo a la ciudad o pueblo donde trabajaba su abuelo. Tiene nacionalidad peruana y francesa. Habla francés e inglés además del español.

Como rol paterno, creo que bastante ayudó mi abuelo [materno], que estuvo ahí bastante [...] Él también esculpía en madera y pintaba. Él quería por ahí que estudiara pero por una cuestión de hay necesidad, debo irme hacia algo más seguro de estudiar, entonces por ahí fue eso. Ayudó bastante con el gusto y con la normalidad de la manufactura, ¿manyas? [...] Muchas de las veces que viajamos éramos los cuatro: mi vieja, mi abuelo y mi hermana. Ahorraba y, bueno, teníamos 10 años, nos llevaban, pero así fueron ponte un viaje Egipto, Israel, Grecia. Bueno y visitar a la familia de Francia. Pero eso fue aparte, yo y mi hermana, no más. Lo otro sí [fuimos todos], Egipto, Grecia, Israel, como que a ver la cuna de la civilización de alguna manera. Y otro fue India, Nepal, Tailandia, como que paquetes así. Esas fueron dos ocasiones fuertes principales, aparte de ir a visitar a la familia y más cosas así, que eran en países de América, pero no exótico por así decirlo. En cambio lo otro sí era ir de pueblo en pueblo, ver ruinas, bastante, los lugares tenían ruinas, especialmente templos, entonces eso era como una especie de normalidad, que fueron dos veces, 96 y 94. Eso sí creo que ayudó a abrir bastante la cabeza. (Valentino, jul 25, 2018)

Sus estudios escolares los realiza en el Colegio Franco – Peruano, colegio laico de hombres y mujeres de origen francés, pero no se adecua al sistema de enseñanza y aprendizaje. Finalmente lo trasladan al Colegio André Malraux donde termina el quinto de secundaria. Ambos colegios son laicos y mixtos para hombres y mujeres de clase media, media alta. Valentino es una persona con una altísima capacidad analítica, reflexiva y de sistematización sobre su propia vida. Supongo que aprendió de sus propias terapias de apoyo.

He ido al psicólogo varias veces en distintos momentos. Supongo que en el divorcio y no me acuerdo mucho. Por eso lo veía como normal. A los

---

<sup>46</sup> Durante los años 90s hizo funcionar su restaurante *La Reserve* de Jean Patrick que fue una de las mejores cocinas de aquellos años.

diez años se murió un amigo y lo vi todo. Entonces, de hecho, esa situación me hizo pensar mucho sobre la vida y la muerte y la consideración de la importancia de las cosas. Por eso también eran las notas, sin importancia que sean malas. No nos vamos a morir. Y ahí también hubo psicólogo, en distintos momentos de ese proceso. (Valentino, jul 25, 2018)

Postula e ingresa a la ENSABAP porque se entera de su existencia y recibe consejos de sus profesores de colegio que le sugieren que podía estudiar eso.

Sí, de hecho [el estudiar en la Escuela] me ha enseñado cosas que si no, no hubiese aguitado. Estos cursos de primer año sobre todo, estas solturas de desde un concepto digiere de alguna forma, desde una forma digiere una intención, continuidad o lo que sea, desde unos conceptos básicos a ver cómo distintas personas los demuestran, los muestran, cómo la forma puede diferenciarse en varios tipos de dimensiones, en dos dimensiones, en tres dimensiones, en movimiento, añadiendo una cuarta dimensión que era el tiempo y la transición, ¿no? O claves, qué es la forma, es la composición de la materia, ya clarísimo. ¿Cómo te das cuenta que el tiempo existe? Por la degradación del material, por la corrosión de material, cosas así que pueden ser cosas simples pero son puertas que te abren bastante. Sobre las leyes de la Gestalt que siempre están aplicadas en todo pero si no estás informado ni cuenta te das que suceden, y así lo mismo... Es como un aviso de que hay un mundo frente a tus ojos que está oculto, y que si pones atención lo ves. Entonces esa... ese spoiler, de cosas por venir, de hecho me parece recontra importante. Además de todas las experiencias que surgieron y se retroalimentaron que era parar con nuevas personas, tener nuevas conversaciones que en el colegio imposible tenerlas porque era otra gente de otras generaciones, de otras experiencias... Eso me pareció súper nutritivo, luego el salir a la calle y pintar no solamente tu lienzo en tu soporte sino en espacio, entonces empezar a asimilar la espacialidad como un factor más a usar, y no solo ser representacional con la pintura, ¿no? Entonces son entre casualidades, cosas enseñadas y experiencias vividas en ese tiempo, ¿no? (Valentino, feb 12, 2019)

Valentino no termina sus estudios en la Escuela. Este espíritu pragmático y deseo de explorar directamente el mundo hacen que termine los talleres, pero no los cursos teóricos. Desde su época de estudiante Valentino pertenece al *Colectivo El Codo*, un grupo de artistas que hacían intervenciones artísticas urbanas, especialmente con graffiti, y empezó a exponer tempranamente. Su seudónimo como graffitero es *Radiochú*. Estando todavía en la Escuela estudiando empieza a exponer con ellos.

[Las primeras exposiciones las hice] en Ricardo Palma, en el Británico, en la Escuela en el sótano, con *El Codo*... Con *El Codo* ya había habido antes desde el 2005. Esto fue 2007. [...] Hicimos la expo de la Escuela, como grupo, que pintamos el sótano, en el tercer año de la escuela, 2005, mitad de año. [...] Había hecho otra de *Radiochú*, de puro disfraz, de pura cosas de *Radiochú* que vendía cosas a 50 céntimos [de sol] engrapadas en la pared, para todo el mundo. Era bacán. Y la otra... Luego la de los retratos, las dos fueron en la misma época. Entonces eso ya empataba

con la salida de la Escuela y los trabajos que había hecho en el último año de la escuela, de cada semestre. (Valentino, jul. 25, 2018)

A diferencia de Charo y Ramiro, Valentino no tiene inconveniente en, primero, utilizar como soporte para sus propuestas artísticas, objetos utilitarios. Estos van desde polos, muebles y otros. También experimenta con video, sonido y luces como insumos y medios para construir imágenes. En una época hizo diseños para una empresa en Gamarra<sup>47</sup>.

Ponte una situación loca que alguna vez sucedió, pude influir en Gamarra. [...] Trabajaba en esta marca como en el 2009... 2010... Y todas las casacas y las capuchas tenían una serie de formas, de cortes extravagantes y exagerados. Pero no cogían una especie de patrón geométrico ¿no? O combinaciones de colores especiales. Y en esta época empecé a interesarme estas formas... Y empecé a aplicar eso a las poleras y a las capuchas que hacía. Las poleras *Power Ranger* ¿no? Y lo hizo primero esta marca, que tenía, en unas cuatro galerías, tiendas... Y unas del frente lo empezaron a copiar. Para colmo de picón [el dueño] le hizo juicio a la otra, en vez de... de ofrecerme cómo yo chambear en la otra De una u otra manera me sale... Hizo juicio el picón porque le había copiado. Y una le copió, luego dos le copiaron, luego tres, y luego en un momento, que ya ni ofrecía estos modelos de prendas, un montón de lugares y tiendas de Gamarra ofrecían este tipo de capuchas... Y fue como que algo nuevo que le pasé... Y fueron pasando y fue chistoso porque era, de hecho, un fantasma. Pero me parece bacán haber influenciado al menos en una temporada en Gamarra. (Valentino, feb. 26, 2019)

Posteriormente, luego de dejar los estudios en la Escuela, Valentino sigue intentando ingresar al sistema de las artes y al mercado, en particular. Sus primeras ventas las hizo a través de un portal en internet. Luego, va ingresando a través de oportunidades que lograba tanto por conocidos como por los premios que ganaba gracias a su participación dentro de concursos de arte.

A ver, hice unas... Los primeros cuadros de hecho fue por FotoLog<sup>48</sup>, que me los compraron así gente de mi edad, pero todavía no estaba haciendo lo que hago. Hice una primera exposición en el 2011 donde mostraba lo que ya empezaba: Hacía las cosas geométricas, por así decirlo. De esa exposición fueron al taller coleccionistas y se llevaron dos cosas. Por un amigo que... Ya, la exposición, por gente conocida que tenía este espacio, les dije "oye ya para exponer pues", todas esas cosas. Me dijeron "ya bacán" porque les gustaba lo que hacía, y por trato directo. [...] Y este era un espacio totalmente nuevo, con tiempos vacíos ¿no? Antes había expuesto en bares, en tiendas, en cosas así. Creo que igual era parte de generar algo... algún resultado propio, por mi cuenta.

---

<sup>47</sup> Gamarra es el nombre abreviado con el que se conoce al emporio industrial de emprendimiento textil más importante en Lima. Queda en los alrededores de la Av. Gamarra en el distrito limeño de La Victoria.

<sup>48</sup> FotoLog fue un sitio web para compartir fotografías a través de blogs fotográficos que se conocían como fotologs. A través de él se canalizó un enorme número de fotografías. Era hasta más grande que Flickr. Cuando el uso de Facebook crece, su funcionamiento decrece y cierra.

Entonces, de esta primera exposición muy poca gente del mercado fue, porque... Sí bastantes amigos y gente así desconocida, pero ya empecé a generarme movida, ¿no? [...] A generar circuito, a poder hacerme conocido por las piezas y que la gente pueda empezar a consumir, ¿no? Y que ya de alguna mover... Mover la marca personal. Después de eso, o ese mismo año, ahí al poco rato... No mentira, antes de eso, justo había expuesto, había hecho el pintado del estacionamiento, eso fue poquito antes, había pintado el estacionamiento del concurso este de minera Hochschild... Hochschild es coleccionista, y... [...] [Pinté el estacionamiento porque] Hubo un concurso de graffiti entonces postulé con las cosas que hacía, saqué tercer premio, y una vez terminado el concurso y todo. La organizadora, la esposa de un galerista de acá, me dijo si quería vender obra, y vendí un montón de obra a precio muy barato. Y yo ahí recién aprendí que si un precio era... un precio donde debía incluir el porcentaje. Lo cual no había previsto. Solo había visto como mi precio de ganancia... [Es necesario] Quedar antes cuál era el porcentaje. Conversarlo, claro: Entonces, claro, vendí varias cosas de una... Pero no sabía nada de eso. Tuve la exposición esta, a los pocos meses digamos... el mural lo hice en octubre, noviembre del 2011... la muestra fue enero 2012... Y mientras tenía esta muestra, y ya habiendo vendido bastantes piezas en este lugar, me llama esa galería [de] Lucía<sup>49</sup>. (Valentino, feb. 26, 2019).

Valentino acaba de tener su primera hija, Alana Victoria Sibadon Sánchez (ver Fig. 17) con su pareja Karla Sánchez, una joven arquitecta. La última vez que nos vimos, yo regresaba de México y él de Chile, me recibió diciéndome que había habido grandes cambios en su forma de trabajar.

Nueva administración. También es cada vez que me toque viajar, me voy con mi familia, todo lo posible. No gano tanto como antes porque también debo costear casa y... [...] Casa, comida y pasaje, pero... mejora la calidad de vida, no sé. Porque no estoy en que hablo por Skype, en que medio triste, no sé. O sea, voy y la paso... Vivo... Vivo la vida así

Figura 17 – Valentino y su hija Alana Victoria Sibadon Sánchez



Tomado del archivo personal de entrevistas

<sup>49</sup> Se refiere a la Galería de Lucía De la Puente, una de las más grandes galerías en Lima, por varios años.

¿no?... de bien. Entonces, esa fue una nueva manera. (Valentino, oct. 30, 2019)

Valentino me sorprende. Por momentos, me da la impresión de ser un ajedrecista por la capacidad de organizar su vida y trabajo, principalmente, a partir de las jugadas que la vida le hace. Sin embargo, está lejos de ser un improvisado. Complementa su formación con talleres y residencias artísticas en Lima, Cerro de Pasco, Santa Cruz y Buenos Aires. Participa activamente en ferias de artes nacionales e internacionales (Buenos Aires, Medellín, Santiago de Chile). Además, su obra también se ha expuesto en Lima, Callao, Trujillo, Cusco, Illinois, Berlín y se encuentra en colecciones privadas.

Sus trabajos individuales incluyen murales, pintura al óleo, pintura acrílica, pintura con spray sobre soportes varios como lona, gasa, MDF, cemento, vidrio, objetos reciclados, desechos reciclados y video. Es finalista y ganador del segundo y tercer puesto en varios concursos de artes.

### 1.3.3. RAMIRO

Figura 18 – Ramiro Llona



Tomado de <http://pasatiempo.pe/2016/10/exposicion-ramiro-llona-grandes-formatos/>

Ángel Ramiro Llona Reátegui nace el 2 de octubre de 1947. Aunque muchos textos señalan que nació en Tacna, en realidad lo hace en Lima.

Yo soy limeño, pero estuve inscrito en Tacna por una serie de facilidades burocráticas, digamos; pero es mentira [...] Pero en esa época cuando tú eras hijo fuera del matrimonio en la partida decía *ilegítimo*. Entonces yo creo que mi mamá no debe haber querido eso. Y mi papá, usando sus influencias, sacó una partida de nacimiento de Tacna donde dice... Yo me acuerdo haber tenido esa partida conmigo años, en papel sello sexto, sello quinto, con tinta china. Decía hijo, no sé si decía *hijo natural* o *ilegítimo*. [...] Después ya me quedé pensando... Mi papá le debe haber pedido el favor a alguien y este imbécil ha hecho la cosa en el sello sexto, el documento oficial con sello con todo pero le ha dado pereza inscribirlo en el registro. (Ramiro, ene 10,2019)

Su madre, Elsa Reátegui Dávila, proviene de una familia muy acomodada de Iquitos que se viene a menos económicamente a la muerte de su abuelo materno, por lo que se traslada a Lima.

Ellos decían siempre que los abuelos de ellos llegaron con la Biblia y el látigo a la selva. Eran los colonizadores. Bueno, todos esos cuentos... Fueron los dueños del caucho, dueños de los bancos y dueños de los transportes. Son Reátegui, Morey, Dávila, que son los apellidos de allá. [...] Bueno mi mamá eran cinco [hermanos]: mi tío Armando, que era el mayor, de ahí mi tío César, mi mamá, Augusto y Amanda. (Ramiro, may. 29, 2019)

[Su madre era] Una persona de una sensibilidad y de una inteligencia, y de un sentido común, extraordinario. Muy callada, muy solitaria, muy observadora, entonces cuando decía algo era como exacto, urgente. (Ramiro, abr. 24, 2019)

Como [su madre] salió encinta tuvo problemas con su familia, porque era una familia muy conservadora. (Ramiro, ene. 10, 2019)

Su padre, Miguel Ángel Llona De la Jara, era un oficial de la Fuerza Aérea Peruana (FAP) que vuela los primeros aviones de la FAP.

Parece que era un hombre de mucha fiesta... con una carrera maravillosa, llegó a ser comandante de Estado, general, etc. etc. etc. [...] Mi papá debe haber sido una persona, como decían los gringos, una persona muy *detached*. Era un hombre como te digo con una carrera meteórica porque él era de la promoción de Odría de caballería, y cuando forman la Aviación sacan gente de la Naval y la Militar. Y hacen un grupo, y a mi papá lo mandan a Francia a que aprenda todo este asunto de aviones. Y se saca la espada de honor. Era un hombre con una inteligencia superior. Pero, había empezado a los dieciséis años. Entonces a los cincuenta se retira, con treinta y cinco años de servicio. Vivió hasta los ochenta y tantos. Mis hermanos mayores decían que era una inteligencia desperdiciada. (Ramiro, ene. 10, 2019)

Yo a la familia de mi padre la conocía muy poco, a mi padre lo veía muy poco, muy poco de verdad. De repente ha habido momentos en los cuales deben haberse visto con mi mamá, deben haber retomado una relación, entonces aparecía por la casa, ellos no eran casados ¿no es cierto? Mi papá seguía casado con... Supongo, debería estar en otra relación, la



mujer nunca le dio el divorcio, la primera. No sé si vivía con ella o ya no vivía con ella pero en todo caso no estaba casado con mi mamá. [...] Yo por ejemplo si me encontraba con primos hermanos no decía que eran primos hermanos, decía “son los hijos del hermano de mi papá”, no había esa... [Fluidez]. (Ramiro, may. 29, 2019)

Es el hijo único de la pareja, pero tiene tres hermanos mayores, Maruja, Álvaro, Miguel, y una hermana menor más, por el lado de su padre. Vive con su madre en un hogar de puras mujeres. *¡Con razón!* me digo para mis adentros. Ya entiendo dónde aprendió a escuchar.

Era la casa de mi abuela. Vivía mi abuela, [...] la tía Alegría, que yo le decía la Mamalé [...] era la hija de un primo hermano de mi abuela con una chuncha. Creo que se habían criado juntas con mi abuela, no sé en qué condición. [...] Después vivía mi madrina, Ernestina Dávila Morey, que era hija de algún primo hermano de alguien, que vivía en la casa – todo esto era en Atahualpa, en Miraflores- y Ernestina tenía otro universo. Ella era directora de colegio fiscal, en Surquillo. A mí siempre me llevaba, de chiquito me llevaba a las cosas de los colegios, 28 de julio, día del padre, esas cosas, de la madre... Ernestina era un poco la encargada de mi educación, porque mi mami era una persona muy delicada de salud, en esas épocas. [...] También vivía en la casa, la menor de ellas. Ellas son cinco, que se llamaba mi tía Amanda, que vivió en la casa hasta que se casó, hasta los 30 años, [...] Y las empleadas ¿no? Que eran dos o tres empleadas. [...] [Tiempo después] Yo me di cuenta... Supongo que como era un galán también era un... Me gustaba la conquista y todo... Me di cuenta también de cuál era el valor añadido de la comprensión ¿entiendes? (Ramiro, may. 29, 2019)

Estudia en el Colegio Pestalozzi, un colegio laico y mixto para hombres y mujeres de clase media, media alta de origen suizo. Sin embargo, se las arregló para tener una vida de barrio que le permitió alternar con gente diferente a él. Siempre buscó empujar los límites. Si bien vivía en Miraflores, en un ambiente bastante conservador, ello no fue un impedimento para que conociera otros barrios de Lima. Su niñez tuvo mucho

De barrio, muy mezclada, muy democrática... con el hijo del dueño de la bodega. Una de nuestras empleadas, Zoila, una bajita blanquita, bien charapa... Hablaba como charapa, pero era coqueta a morir. Tuvo una hija con el panadero de abajo que era un español... Un español que había venido como panadero, entonces... una hija rubia, preciosa, que después se fue con la familia del español, a hacer su vida... [...] Siempre me ha gustado mucho la calle, por otro lado. [...] No sé, me gustaba caminar. [...] Había una cosa como que de explorar, de ver hasta dónde llegaba, de empujar los límites... Pero ya de grande, de grande cuando yo he viajado por Europa, que viajé un año entero, cuando llegaba... en Egipto ibas por una calle y te ibas como apartando, ibas viendo, como hasta dónde podías llegar, ¿no? Siempre me ha fascinado un poco ese... ese contacto con... [...] Con los límites, con el peligro, con lo que es diferente, con lo que se transforma, con lo que... [...] Pero a la vez a mí me gustaba mucho la calle, como ya las viejas no me podían controlar, mi mami estaba en la clínica, yo salía. Yo salía pero chico, tenía 15 años, me

tomaba un colectivo y me iba al centro de Lima, de noche. [...] Sí, yo era como la mascotita de todos estos malandros, de estos... (Ramiro, may. 29, 2019)

Yo me enfermé. Tuve una enfermedad que casi pierdo la vista. Incluso mi caso estuvo en las revistas médicas porque era un herpes a la córnea y en esta época no había tratamiento entonces te quemaban el ojo. Dio la casualidad de que el médico al que llegamos había estudiado en California y le acababan de mandar "oye trata esto con los pacientes", coincidió conmigo y... Era como una especie de Sánchez Carrión. Todas las mañanas había junta de médicos y me miraban el ojo y veían como este remedio avanzaba o no. Y avanzó, ahora es el famoso *Sodinax*. (Ramiro, ene. 10, 2019)

En la universidad estudia primero arquitectura. Sin embargo, no se sentía a gusto. En cuarto año se decide por las artes. Y es allí donde, según él, "caminaba con cara de recién amado", tal era el encuentro y sintonía que sentía por haber encontrado su forma de relacionarse con el mundo.

Yo me pregunté qué arquitecto admiraba y cuando me di cuenta que no tenía ningún arquitecto... [...] Estaba en cuarto año. [...] [Pensé que debería haber] Claro, un paradigma, un maestro a quién seguir... Estaba pues en la periferia del asunto, probablemente, no había ingresado. (Ramiro, jun. 5, 2019)

Cuando yo ingresé a Arquitectura, ya tenía 17 años. Mi hermano Miguel era arquitecto. Enseñaba en la UNI, y nos comenzamos a frecuentar. Pero a frecuentar un montón. Comencé a ir a almorzar a su casa todos los domingos. Los domingos había almuerzo en la casa de mi papá. Entonces comencé a ir a la casa de mi papá todos los domingos y lo veía más. Cuando ya estaba en tercero, cuarto de media... Una época también... Todos los miércoles iba a almorzar a su casa. Pero poco a poco... Fue algo como que se fue dando. Y de mi hermano Miguel me hice muy amigo, muy, muy amigo. Él fue el que me enseñó los primeros discos de jazz, creo que te conté que un día llegué y le dije "quiero leer", entonces se sentó y me hizo una lista, era como un padre alternativo (Ramiro, may. 29, 2019)

Yo ingresé [a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI)] en el 66, estuve el 66, 67, 68, 69, en el 70 ingresé a la Católica [a la Artes], pero no avancé en esos 4 años porque hubo muchos recesos, mucha huelga, ahí me políticé, porque finalmente yo venía de esta clase media mirafloresina [...]. Entonces fuimos donde Cristina Gálvez, que era los miércoles a las tres de la tarde... No sé... Y nos dieron unas hojas de papel craft que a mí me parecieron enormes... De un metro... con un modelo desnudo y carboncillo. Y fue amor a primera vista. Fue un encuentro frontal con mi vocación, suena un poco esotérico pero me dieron el carbón, me pusieron la modelo en frente y empecé a dibujar, y dije *esto es* (Ramiro, ene 10, 2019).

Terminando sus estudios de pintura obtiene la beca Fullbright y estudia en el *Pratt Institute* en Nueva York. En realidad, había sido también aceptado por el *Rhode Island School of Design*, el *San Francisco Art Institute* y el *California Arts*. Sin embargo decide

ir a Nueva York porque, como acostumbra decir, allí podía ver a los dioses de su Olimpo: los pintores de la escuela de Nueva York. Es decir, De Kooning, Rothko, Pollock. Regresa a Lima, pero no por mucho tiempo. Al poco tiempo hace un viaje a Europa por un año. Habla inglés además del español.

No me gustó Nueva York como para quedarme, me regresé, pero ya me había picado el bicho, entonces a los cinco, seis meses hago una exposición en Fórum y se vende toda, porque tuve un éxito como inmediato ¿no? Y se vende toda, te estoy hablando de, no sé, en esa época, 10 mil dólares, 7 mil 500 dólares, creo. Entonces le digo a Claudia Polar "me voy de viaje, mándame la plata a un banco en París y me voy de viaje, me voy a ver a dónde quiero vivir". Esto ya es en el 78. (Ramiro, mar 19, 2019)

Su regreso a Lima no dura mucho. Se casa por primera vez con Lotta Burenus, fotógrafa de modas, y se vuelve a ir a Nueva York. Lotta se va al año, pero Ramiro se queda de ilegal en Nueva York por seis años. Si bien regresa al Perú antes, es recién a comienzos de la década del 2000 que cierra su taller en Nueva York y decide residir permanentemente en Lima. Se casa con Nelly García, fotógrafa también y madre de su hija mayor, pero también se divorcian. Luego convive con Andrea Tregear, diseñadora y madre de su segundo hijo. En total, Ramiro se ha casado tres veces, convivido una vez

y divorciado dos. Su actual esposa es Meritxell Thorndike, también pintora. Tiene cuatro hijos: María Llona García, Cristóbal Llona Tregear, Ramiro Llona Thorndike y Sofía Llona Thorndike (ver Fig. 19).

Un aspecto que me impresiona de Ramiro es la conciencia de sí que tiene. Se conoce y se acepta sin anestesia también, al igual que Charo. Hoy sabe que está entrando a lo

Figura 19 - Ramiro con su esposa, su suegra, y sus cuatro hijos



Tomado del Facebook personal de Ramiro, en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220411310822694&set=pb.1528647800.-2207520000.1571009149.&type=3&theater>

que se supone es la última etapa de su vida. En esta, su familia nuclear ocupa un lugar privilegiado. Su vida se organiza en torno a su trabajo creativo y su familia. Pero esta última es en realidad la que, como un eje, articula todo su accionar actualmente.

No he buscado pertenecer. No me siento cómodo. No me interesa. No me gusta. No... Siempre me ha gustado mi grupo de a uno. He creído mucho en la individualidad ¿no? Y la verdad que tampoco me... Claro, ahora voy el sábado donde mi hermano y qué rico... Mucho cariño... Todo es maravilloso. A la hora que estás ahí es maravilloso ser parte de una familia grande... Quién lo va a negar... Pero salgo de ahí y me olvido ¿Entiendes? No es mi parte. [...]: No, no. Más, es acá... Mis hijos... Eso decía Rafael, el cantante, "familia, mi mujer y mis hijos, eso es familia", punto. Incluso con los chicos... Yo los miro así... Los miro... como que me llama la atención ¿Entiendes? En la noche, siempre, antes de irme a dormir, los voy a mirar. Son mis hijos... Hay algo que no está dado. Mi hija María, que es bien inteligente, me dice "yo he llegado a la conclusión que tú te demoras... Tú te das cuenta que son tus hijos ya cuando puedes hablar con ellos". Y, sin embargo, no... Porque con ellos yo soy, pues, así... Soy bien metido. Con Meri también... Todo ha cambiado mucho. Meri es diferente. Meri es como... Es inamovible. Ella es la familia, la mamá, los hijos, el papá, el hogar. Ya te jodiste hasta que te mueras esta va a ser tu vida, con su mamá y con la tía, como... [...] Y con Meri nos casamos rápido. Siempre le digo que ella me pidió matrimonio y yo le dije sí. Nos casamos a los... Vamos a cumplir ocho años de casados, ya, ahora en julio. (Ramiro, may. 29, 2019)

No siempre ha sido así. Con Meri han logrado construir un espacio que más que de entendimiento, me parece, es que les brinda el diálogo y acompañamiento que buscan.

Pero sí, pues, yo he tenido como mi propio camino, digamos. Nunca he querido deberle nada a nadie. Como que le he dado la vuelta a esa situación hacia su opuesto, digamos. Un asunto como de acción y reacción, digamos. Porque tiene que haber habido mucho dolor, mucho fastidio, mucho desencuentro... Entonces ya, pues, dices ok. Se trata de que uno lo haga uno solo. Lo haces tú solo, pues ¿no? Pero es difícil en esta sociedad... Ya de grande... Ya no estos problemas sino de la actitud que yo tengo que me ando peleando... Que me ando... Esta sociedad es muy aconchabada ¿no? Esta sociedad sospecha de los independientes, una cosa... [...] [Es que no acepta mucho] Las diferencias. No. Como toda sociedad cerrada son como... Desconfían de lo diferente, pues ¿no? La verdad, yo creo que se ve en todas partes, ah. (Ramiro, may. 29, 2019)

Su trabajo artístico es fundamentalmente en pintura al óleo, pero también ha trabajado, pintura acrílica, dibujo, mural y cerámica. Actualmente está trabajando también grabado. Su obra ha sido expuesta en Lima, Trujillo, Nueva York, Miami, Monterrey, Santiago de Chile y Madrid. Ha expuesto una muestra antológica, y tanto el MALI como el MAC han realizado retrospectivas sobre su obra respectivamente en 1990 y en el 2016. El crítico

de arte estadounidense Donald Kuspit<sup>50</sup> publicó un libro sobre su obra. En el año 2013 termina su vínculo comercial con la Galería Lucía De la Puente<sup>51</sup> y desde entonces no está representado por ninguna galería de artes.

La selección de estos tres artistas, como ya he señalado, no es gratuita. Además de las diferentes posiciones que ostentan dentro del sistema y mercado del arte, tanto a nivel nacional e internacional, y la disposición manifiesta para colaborar con la presente investigación, las diferencias de género, edad y escuela de formación son relevantes. Estos elementos se refieren a lo socio-biológico, lo aspiracional y lo institucional como posibles campos desde dónde se construyen las diferencias dentro de dichos procesos de creación. Tanto Charo como Ramiro, a pesar de la diferencia de género, pertenecen a la misma generación, gruesamente hablando. Mientras que tanto Ramiro como Valentino, a pesar de ser del mismo género, pertenecen a generaciones distintas. Esta ubicación cruzada de esas características funciona transversalmente para ayudar a distinguir si las coincidencias o diferencias que se encuentran corresponden a uno u otro de estos elementos transversales.

Los tres artistas, paralelamente, mantienen en común su procedencia de familias con una situación económica de ingresos medios. Los tres desarrollan su trabajo artístico con sede en el país, a pesar de haber tenido la opción de hacerlo desde otro lugar. Los tres, además, conservan una vinculación con el sistema de las artes en el Perú y fuera de él que, sin embargo, no se traduce en el desarrollo de propuestas artísticas personales que, necesariamente, sigan las tendencias y mandatos de la crítica y la curaduría dominante, tanto a nivel nacional como internacional.

---

<sup>50</sup> Donald Kuspit (1935 - ), crítico e historiador del arte estadounidense considerado el principal exponente de la crítica psicoanalítica del arte. Es doctor en Filosofía por la Universidad de Frankfurt y Magíster en historia del arte por la Universidad de Michigan (Ver <https://www.britannica.com/biography/Donald-Kuspit>).

<sup>51</sup> Ramiro termina su relación con Lucía de la Puente poco antes de una muestra pactada para octubre del año 2013 porque ella le quiso subir la comisión que le cobraba de 35 % a 50%. Ver:

Bedón, C. (2013, abril 29). Ramiro Llona: "Hay un pacto de silencio mafioso". *Velaverde. La Mula. pe* [On line]. Recuperado de <https://velaverde.lamula.pe/2013/04/29/ramiro-llona-hay-un-pacto-de-silencio-mafioso/revistavelaverde/>

Chirinos, D. (2013, abr. 23). Las galerías también pelean por sus tajadas. *La Mula. pe* [On line]. Recuperado de <https://lamula.pe/2013/04/23/las-galerias-tambien-pelean-por-sus-tajadas/dianachirinos/>

La República - Plataforma\_glr. (2013, abr. 23). Pintor Ramiro Llona y galería Lucía de la Puente están enfrentados. *Redes Sociales, La República* [On line]. Recuperado de <https://larepublica.pe/tendencias/706558-pintor-ramiro-llona-y-galeria-lucia-de-la-puente-estan-enfrentados/>

## CAPÍTULO 2 – LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES VISUALES DESDE LA EXPERIENCIA DE LO COTIDIANO, LA SUBJETIVIDAD Y EL HACER EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN LIMA

Retomo lo propuesto al inicio del capítulo anterior con Shiner (2014), para plantear que las artes no solo son un sistema que configura una institucionalidad que, a su vez, enmarca y condiciona el desarrollo de las prácticas artísticas sino que, como tales, también son un fenómeno social y cultural que es resultado, como señalara antes, de la forma de *habitar* el mundo que tienen los artistas. En este capítulo presento el encuadre teórico – conceptual con el que me acerco a los procesos creativos en las artes visuales, en particular a la pintura contemporánea. Desarrollo los principales conceptos y categorías que utilizo para analizar e interpretar la información recogida en el trabajo de campo con Charo, Ramiro y Valentino, los artistas.

El presente capítulo se divide en cuatro apartados. El primero presenta una conceptualización del *habitar* desde/en las artes visuales, particularmente desde/en la pintura contemporánea, desarrollando las posibilidades de los conceptos de cuerpo y experiencia para su estudio desde lo cotidiano. El segundo plantea a la subjetividad del artista como fruto de la experiencia del *habitar* que se modula en la interacción intersubjetiva con el mismo mundo que habita, con el sistema de las artes que enmarca su quehacer y con el diálogo introspectivo consigo mismo en tanto ser bio-psico-social-ético y expresivo. El tercero propone al *hacer* como el locus de la experiencia de creación que configura los procesos creativos en las artes y en la pintura contemporánea, por supuesto. Este hacer lo planteo como un itinerario performativo que es tanto locus como proceso generador del *hacer* creativo. En tanto tal, el *hacer* se vincula estrechamente con la experiencia, es decir, lo cotidiano, y con la subjetividad, definida desde lo intersubjetivo. El cuarto presenta las categorías de análisis para el estudio de los procesos creativos en las artes visuales desde la experiencia de lo cotidiano, la subjetividad y el *hacer* del artista.

Sin embargo, antes de entrar de lleno en la materia de este capítulo, creo necesario introducir, previamente, mi lugar de enunciación frente al mundo y a la antropología

como disciplina de la que me sirvo para realizar el presente estudio, ya que ello podrá arrojar luz sobre la forma en que entiendo las artes.

Mi primera formación académico-profesional fue en ciencias sociales, en economía específicamente. Trabajé como economista alrededor de veinte años a nivel microeconómico. Casi desde el inicio tuve la sensación de que las posibilidades de interacción con el mundo que la economía me planteaba no llenaban mis expectativas. Sin embargo, al terminar mi posterior formación como pintora, luego de haber pasado un año en el Reino Unido experimentando con el vidrio en todos los estados de la materia en los que es posible ser trabajado (en frío, tibio y caliente), la forma en que me relacionaba con el mundo había cambiado completamente. Frente a la visión en blanco y negro del mundo, a la que muchas veces la economía y mis propias limitaciones personales me habían inducido, las artes me hicieron descubrir la infinidad de tonalidades y matices de grises existentes entre uno y otro. El mundo ya no se presentaba como un conjunto de espacios interconectados pero fragmentados que me demandaban ser múltiples personas casi simultáneamente. La realidad se transformó en un *continuum* donde una dinámica de flexibilidad y cambio permanente era la constante, “Y yendo especialmente contra lo que Deleuze y Guattari perciben como el imaginario vertical o perpendicular de la modernidad, [sino más bien como] un rizoma que se mueve suavemente en una llanura, en una superficie sin fin, que no conoce vínculos ni límites”<sup>52</sup> (Navaro-Yashin, 2009, p. 13). Así, las dimensiones en las que se suele dividir el mundo en el que vivimos, lo natural y lo cultural, la mente y el cuerpo, lo racional y lo emocional, lo reflexivo y lo intuitivo, lo material y lo inmaterial, lo público y lo privado, lo experiencial y lo científico, se articulaban ante mis ojos y convirtieron en una sincronía cotidiana. Mi propia humanidad destilaba polifonía.

Esta introducción me parece pertinente porque ante la multiplicidad de perspectivas (giro cultural, giro ontológico, giro performativo, giro emotivo, giro afectivo, etc.) desde las cuales se piensa el mundo es necesario explicitar los caminos configurativos que han abonado a esta visión a fin de darle mayor coherencia y consistencia a los planteamientos que esbozo. En el caso de esta investigación, la necesidad es doble, tanto por el tema como por la disciplina de la que me sirvo de encuadre para analizarlo.

Parto de entender al mundo como un *todo* vivo y complejo en movimiento constante (Zemelman, 2009), compuesto por seres (animados y sin animar), artefactos, modos de

---

<sup>52</sup> “and going especially against what Deleuze and Guattari perceive as modernity’s vertical or perpendicular imaginary, [sino más bien como] a rhizome moves smoothly in a plain, in an endless surface, which knows no bounds or limits” (Texto original).

*hacer* y discursos que se encuentran íntimamente interconectados y articulados unos con otros. En este sentido Turner (1974) en que “el mundo social es un mundo en devenir, no un mundo del ser (excepto en la medida en que el “ser” es una descripción de los modelos estáticos y atemporales que los hombres tienen en la cabeza)”<sup>53</sup> (p. 24). Coincido con ambos. No se trata de un mundo acabado o estático. Por el contrario, Turner (1974) pone el énfasis en el carácter múltiple de los actores dentro del mundo social y en el dinamismo que caracteriza a las interacciones que entablan entre ellos. Sin embargo, en este sentido Ingold propone que afirmar “que el mundo que habitamos es en verdad uno es, desde mi punto de vista, un principio central de nuestra disciplina”<sup>54</sup> (2018, p. 158). No obstante, dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, con la sociedad sin relato y el capitalismo artístico a su base, yo prefiero utilizar el término *ensamblaje* más que *unidad*. Así, si de lo que la antropología trata es sobre el *habitar* el mundo, como señala Ingold (2000), entonces lo que interesa son las diferentes formas de existir en él y las proximidades que entre ellas se establecen. “La noción de existencia implica la noción de un hábitat de existencias o de tipos de existencias. Cualquier instancia de existencia involucra otra existencia, conectada a ella y aun así más allá de ella. Esta noción del hábitat introduce la noción de lo “más y menos”, y de multiplicidad”<sup>55</sup> (Alfred North Whitehead, *Modes of Thought* en Manning & Massumi, 2014, p. 3). Así el *ensamblaje*, más que la *unidad*, a mi entender, da cabida a la coexistencia e interconexión, no solo sin eliminar la diferencia sino, quizás, justamente poniendo el énfasis en ella. En el mundo en que vivimos hoy, ahondar en su comprensión para facilitarla y hacerla más llevadera es uno de los valiosos aportes que la antropología puede hacer.

Dentro de esta perspectiva del mundo, el artista es uno de estos modos de existir en él. Se ubica como un ser bio-psico-social-ético y expresivo, siempre en relación y en movimiento permanente. Si bien esta afirmación dentro del llamado *giro ontológico* no es nueva, lo que quisiera remarcar es la naturaleza dialéctica de dicho movimiento como su característica principal. Esta afirmación, a mi entender, tiene dos implicancias, tanto conceptual como metodológicamente relevantes para el estudio que aquí presento.

Una primera implicancia en palabras de Ingold (2018), es que

---

<sup>53</sup> “The social world is a world in becoming, not a world in being (except insofar as “being” is a description of the static, atemporal models men have in their heads)” (Texto original).

<sup>54</sup> “That the inhabited world is indeed one is, in my view, a core principle of our discipline” (Texto original).

<sup>55</sup> “The notion of existence involves the notion of an environment of existences and of types of existences. Any one instance of existence involves other existence, connected with it and yet beyond it. This notion of the environment introduces the notion of the “more and less”, and of multiplicity” (Texto original).



“La vida en su conjunto”, sin embargo, no puede ser alcanzada por ningún procedimiento de suma, ya sea aditivo o multiplicativo. Nunca está completa, ni está en vías de completarse, ya que sus avances hacia un no final le garantizan su propia continuación. En tanto potencial generador de un mundo en devenir, la vida siempre está en marcha, en una perpetua gestación.<sup>56</sup> (p. 159)

Ver el mundo como un *mundo en devenir* es acercarme a él fenomenológicamente y aceptar su naturaleza relacional y subjetiva, más allá de su configuración física. Es entenderlo como el espacio del *habitar*, en el sentido que Ingold (2000) le da a ello. Yo encuentro, en este aspecto, una cercanía entre lo planteado por Ingold y por Zemelman (2009) líneas arriba. Ambos se centran en lo que podríamos llamar la tensión del presente y de las proximidades. Un *mundo en devenir* es una realidad en constante cambio y movimiento puesto que se define por el conjunto de relaciones e interrelaciones que entablan los diferentes seres que lo habitan. Es, entonces, no solo incluir el cambio como uno de los elementos que definen la existencia, sino es reposicionarme epistemológicamente ante la realidad a fin de intentar acercarme a la complejidad de la vida social y a las proximidades que se entablan a lo largo de ella.

Simplemente comprometerse con la complejidad de la vida y los deseos de las personas (sus limitaciones, subjetividades, proyectos) en mundos sociales en constante cambio requiere constantemente el replanteamiento de nuestros aparatos teóricos. ¿Qué significaría para nuestras metodologías de investigación y formas de escribir abrazar consistentemente esto que es lo inacabado, buscando formas de analizar lo general, lo estructural y lo procesal mientras mantenemos una aguda conciencia de lo inevitablemente incompleto de nuestras teorías?<sup>57</sup> (Biehl & Locke, 2010, p.320)

Esta posición me parece particularmente importante tanto para las artes como para la antropología. Ambas disciplinas prestan atención a la vida cotidiana, a las interacciones que se desarrollan en ella entre los seres que habitan este *mundo en devenir*. Se focalizan en los afectos de la vida social para valorar y explorar la complejidad y lo inacabado de la vida misma.

Para el caso de los artistas, este proceso en movimiento o transformación continua en la que se ubica dentro del mundo, especialmente cuando crea, no define una síntesis

---

<sup>56</sup> ““Life as a whole,” however, cannot be reached by any procedure of summation, whether additive or multiplicative. It is never complete, nor is it even on the way to completion, since it advances to no end save its own continuation. As the generative potential of a world in becoming, life is always going on, a perpetual origination” (Texto original).

<sup>57</sup> “Simply engaging with the complexity of people's lives and desires— their constraints, subjectivities, projects—in ever-changing social worlds constantly necessitates the rethinking of our theoretical apparatuses. What would it mean for our research methodologies and ways of writing to consistently embrace this unfinishedness, seeking ways to analyze the general, the structural, and the processual while maintaining an acute awareness of the inevitable incompleteness of our theories?” (Texto original).

estable que permita explicar o contener al íntegro de los componentes de dicho *todo* que significa su propia existencia con relación a ese mundo. El estado de *ensamblaje* que se logra es precario y efímero. Se entabla precisamente por la relación de proximidad insoslayable del artista con el contexto en el que desarrolla su acción creativa. Pero esta relación de proximidad no necesariamente es de manera correspondiente o afirmativa. La historia del arte está plagada de ejemplos siendo, quizás, el caso de Vincent Van Gogh uno de los más emblemáticos. Es quizás esos breves y transitorios estados de *ensamblaje* los que hacen que el artista pueda sentir la satisfacción necesaria con su trabajo creativo para poder poner punto final a sus propuestas artísticas. Pero no se trata de un punto de equilibrio sino de un momento más dentro de un proceso para la acción que muestra el *continuum* de su habitar en el mundo. En este sentido, dicho proceso se desarrolla en base a lazos y vínculos de continuidad/discontinuidad que el artista construye entre su subjetividad, la intersubjetividad histórica y el sistema de las artes desde donde se inserta para crear; y que, al alcanzar un estado de *ensamblaje*, demandan, en algún grado o nivel, la reconfiguración de ambos, tanto del *todo* como de los lazos y vínculos establecidos, para volver a alcanzar otro estado de *ensamblaje* y así sucesivamente. Es esta posibilidad de nuevos estados de *ensamblaje* entre lo individual y colectivo, desde lo subjetivo y lo intersubjetivo, lo que le da a la vida y a las posibilidades de crear propuestas que tiene el artista, la característica de un proceso continuamente en transformación dentro de la complejidad y lo inacabado de la vida misma, de la que hablara en el párrafo previo.

A partir de lo anterior, desde lo conceptual, entonces, lo relevante para este estudio no es definir *el* proceso de creación y producción dentro de las artes visuales. Ello sería un esfuerzo ocioso en tanto que estos procesos, desde lo particular y cotidiano de cada artista, definen un patrón general que los explica pero solo efímera y parcialmente. De allí que no son solamente las similitudes las que aportan a su conocimiento sino también las diferencias que nos proporcionan la multiplicidad de actores, acciones y elementos que los configuran, que son también modos múltiples de enfrentar las contingencias del mundo cotidiano y del mundo del arte.

El esfuerzo lo voy a centrar, entonces, en establecer continuidades/discontinuidades varias, en vez de patrones generales, entre los procesos creativos de los artistas que ayuden a ampliar la visión que se tiene de dichos procesos, al mostrar posibles facetas o modulaciones de acciones aparentemente similares. Me interesa mostrar la complejidad del quehacer artístico, como señalé desde el principio. Es allí donde me ubico en esta investigación. En estos tiempos de cambio permanente, experimentación

e innovación de todo lo humanamente posible e imaginable y tiempos efímeros, las artes visuales, y dentro de ellas la pintura como manifestación primigenia, han sufrido serios cuestionamientos.

Hoy nos enfrentamos a cientos de tradiciones girando alrededor de todo el planeta y a cientos de diferentes formas de enfrentarse a ellas. Así, si hoy alguien quiere convertirse en artista y producir arte, no le resulta inmediatamente claro qué es en realidad el arte ni qué es lo que un artista tiene que hacer. (Groys, 2016b, p. 34)

A pesar de la estrecha relación entre las artes y la antropología, los múltiples aportes que esta última ha hecho al conocimiento de las primeras, no han abordado esta complejidad directamente. Y es que los procesos creativos en las artes implican una serie de dimensiones que se activan, de acuerdo a la tensión del presente de la que hablara, de manera diferente en cada caso y en cada ocasión. El artista está siempre entre la tradición y la novedad de lo contemporáneo, lo subjetivo y lo que el sistema de las artes demanda, entre la razón y la emoción. Cada una de estas tensiones se manifiesta de manera diferente en cada una de las diversas manifestaciones de las artes (pintura, escultura, video, danza, música, por mencionar algunas). No solo ello, cada artista las percibe y se posiciona distinto frente a ellas. Pero, aún más, lo hace de manera peculiar en cada oportunidad. De allí la necesidad de hablar no solo de artes en plural, en vez de arte solamente, sino de procesos creativos, también en plural, para tratar de incluir la multiplicidad de concreciones que los mismos tienen.

Desde lo metodológico, para este estudio, lo relevante son las diferentes formas que adopta el *hacer* del artista, lo que le da concreción a sus posibilidades de creación y permite dibujar el recorrido que configura dicho movimiento para poder dar cuenta de dicho proceso. Debo, entonces, centrarme en el *hacer* como forma de capturar *el aquí y ahora* del artista y su proceso creativo. En el caso de las artes visuales, incluida la pintura, este *hacer* tiene una doble dimensión de creación y ejecución simultáneamente.

Existe un vacío en la comprensión del *hacer* artístico como proceso activo y reflexivo de construcción de la propuesta misma. “Considerar a la obra de arte misma como inminentemente articulada y elocuente, por derecho propio, es reconocer cómo el proceso de creación de la misma tiene el potencial de revelar nuevas percepciones que no podrían haber sido conocidas, ni anticipadas fuera de este proceso”<sup>58</sup> (Throp, 2016, p. 7). Entonces, en la misma línea, las artes visuales desde su *poiesis* son resultado de

---

<sup>58</sup> “Considering the artwork itself as imminently articulated and eloquent in its own right is to acknowledge how the process of creating the works has the potential to reveal new insights which could not have been known or anticipated outside of this process” (Texto original).

la práctica artística entendida no solo como un proceso de construcción discursiva de la propuesta artística sino, sobre todo, desde mi punto de vista, como un proceso de enunciación del artista. La práctica artística en la pintura es también un proceso de apropiación de un vocabulario y una sintaxis visual que le permite al artista elaborar propuestas pictóricas propias (De Certeau, 2000). Sin embargo, Bryson (1983) señala que, a pesar que la pintura interactúa con las otras dimensiones de las prácticas sociales, en el pensamiento occidental, todavía no se cuenta con una teoría de las prácticas visuales que las reconozca como procesos de construcción de conocimiento con una lógica particular (p.171 en Bolt, 2004), la de la enunciación que le permite al artista reapropiarse “del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (De Certeau, 2000, p. XLIV).

Es por ello que centrarme en el *hacer* del artista, entendido en esta investigación como equivalente a los procesos creativos es hacerlo parte de mi objeto de estudio. Dichos procesos se configuran siempre en plural, tanto por su diversidad, como por su fenomenología, en diálogo permanente con el marco contextual dentro del cual se desarrollan. Es decir, son procesos que acontecen simultáneamente como parte de la experiencia de creación del artista en cuestión, pero configurándose a su vez como su propia experiencia de creación.

En ese sentido, poner el acento indagatorio en estos procesos, es colocar el foco de la mirada antropológica en las relaciones, acciones, discursos y materialidades con las que el artista concreta su *hacer*; el que, además debe constituirse en una actividad creativa al ampliar, cada vez que lo logra, los horizontes de la experiencia social desde lo personal y lo colectivo. El *hacer* es el modo en que los artistas aprenden, en tanto insertos en el sistema que los legitima como artistas, a *habitar* en el espacio y tiempo de lo contemporáneo, pero no sin tener presente la multiplicidad y el dinamismo con que la contemporaneidad ocurre. En el ámbito de su cotidianidad, lo contemporáneo –más que nunca- demanda a la acción del artista hacer uso de todo su ser biológico, afectivo, emocional, sensorial, psicológico; vale decir, de su subjetividad. Y es que dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, la ausencia de metarrelatos aunado a la globalización, el ecosistema comunicativo articulado con la cultura visual imperante, y las nuevas formas de conocer, producto de los dos anteriores y el desarrollo de las TIC, han transformado lo cotidiano.

El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un

"inquilino de la cultura", retomando la expresión de Michel de Certeau<sup>59</sup>.  
(Bourriaud, 2008, p. 12)

Al respecto, Humberto Giannini, filósofo chileno, señala que las sociedades contemporáneas se caracterizan por una atomización social que genera en el ser humano un sentimiento de desolación que demanda "aumentar las experiencias comunes que nos permiten reconocernos y acercarnos unos a los otros. [...] [De ahí que] utilice la cotidianidad como plataforma para sus reflexiones y propuestas filosóficas, ya que es el lugar para el encuentro diario con la alteridad." (Zamora, 2005, p. 127). Conuerdo con ambos. Dicho de otra manera, la cotidianeidad es el espacio para el despliegue de nuestra subjetividad con el fin de transformar nuestro propio día a día en vivencia y, por lo tanto, en existencia.

En este sentido, de acuerdo con Marcus (2001) podríamos decir, entonces, que para estudiar el trabajo del artista debemos seguir al artista para "...descubrir originales rutas de conexión y asociación a través de las cuales el interés etnográfico tradicional relacionado con la agencia, los símbolos y las prácticas cotidianas pueda seguir siendo expresado en un lienzo con una configuración espacial diferente" (p.113). Efectivamente, como señalé antes, son justamente las acciones, relaciones, discursos y materialidades las pistas a seguir que develan la subjetividad del artista y su diálogo con las condiciones de la contemporaneidad.

Y es justamente, siguiendo a Humberto Giannini (1999 en Zamora, 2005), que el espacio de lo cotidiano es el que me parece que se presenta como lo nuevo a explorar dentro de las prácticas artísticas desde tres sentidos básicos. Uno, lo cotidiano como lo que pasa todos los días dando cabida a lo ordinario (la rutina) y lo extraordinario (la transgresión). Dos, lo cotidiano como reflexión que circularmente provee de sentido (para qué) y fundamentación (por qué) a la existencia. Tres, lo cotidiano como la vida en su totalidad visible espaciotemporal que dota de un *aquí y ahora* a las fuerzas sociales que afectan a las acciones, las creencias y las actitudes de los artistas facilitando su comprensión.

Una segunda implicancia es que es la complejidad la que define tanto al mundo como a la vida y, por lo tanto a la capacidad y posibilidad de crear. La complejidad configura a

---

<sup>59</sup> De Certeau (2000) propone la figura del inquilino al lugar que asume el artista con relación a los elementos del contexto personal y cultural para convertirlo en memorable. De igual manera, esta figura se aplica al caso del espectador de una propuesta pictórica al momento de realizar la lectura de la misma y apropiarse de su textualidad, reemplazando los contenidos del pintor por los suyos propios. Con ello, "la delgada piel de lo escrito [en este caso, pintado] se convierte en un movimiento de estratos, en un juego de espacios. Un mundo diferente (el del lector) se introduce en el lugar del autor. Esta mutación hace habitable el texto como si fuera un apartamento rentado." (De Certeau, 2000, p. LII).

cada uno de estos factores como un todo en el que las diferentes interrelaciones, acciones, discursos y materialidades que ocurren en su interior demandan, coincidiendo aquí con Ingold en la necesidad de combinar un análisis relacional, desde lo antropológico, ecológico, desde la psicología, y de sistemas emergentes, desde la biología (Ramírez, 2010). Es la articulación de esta disparidad de sus componentes la que da cuenta de su naturaleza fenomenológica en toda su extensión.

El devenir problematiza y excede nuestras formas de conocer y actuar. Nos empuja a pensar en contra de lo común, a considerar lo incierto e inesperado del mundo, y a considerar lo aún no pensado que interroga a la historia y mantiene los modos de existencia abiertos a la improvisación. Estamos comprometidos con lo diferente.<sup>60</sup> (Biehl & Locke, 2017, p. X).

Es esa misma naturaleza fenomenológica de la complejidad la que hace necesario visualizar los procesos creativos, no de manera aislada y descontextualizada, sino al fragor de la vida diaria misma y en la continuidad del devenir histórico social. Es necesario relacionar el sistema de las artes con dichos procesos, pero también es requisito tomar al artista como un ser humano integral. Un ser en el que su subjetividad se configura a partir de las diferentes interrelaciones que sus dimensiones biológicas, psicológicas, sociales, éticas y expresivas entablan entre ellas, con el sistema de las artes y con el entorno en general.

Desde lo conceptual, ello requiere un marco de análisis que, si bien se posiciona teóricamente desde la antropología, se nutre y hace uso de las herramientas de otras disciplinas, posibilitando un diálogo interdisciplinario que ayuda a una mejor comprensión de los procesos creativos y de ejecución en las artes visuales como fenómenos sociales más allá de los conceptos de las artes. Desde lo metodológico, esta implicancia demanda centrarme en la diferencia, sin dejar de lado la similitud, como forma de abordar la complejidad de dichos procesos. Aún más, para ser coherente, es necesario que utilice un instrumento organizador de la variedad y multiplicidad de conexiones y desconexiones entre lo particular de los procesos de cada uno de los artistas que participan en este estudio, con el fin de que el análisis no simplifique la naturaleza de los mismos y permita seguir agregando más procesos y artistas a investigar.

Así, la existencia del artista va más allá de la suma de sus características bio-psico-social-éticas y culturales. Demanda ser abordada desde su complejidad onto-

---

<sup>60</sup> "Becoming troubles and exceeds our ways of knowing and acting. It pushes us to think against the grain, to consider the uncertain and unexpected in the world, and to care for the as-yet-unthought that interrogates history and keeps modes of existence open to improvisation. We are tasked with the otherwise "(Texto original).

fenomenológica<sup>61</sup>, lo mismo que los procesos creativos que es capaz de desplegar. Tomo como a las artes en plural porque no creo que ofrezcan ni los mismos retos a los artistas productores ni las mismas gratificaciones a los públicos observadores. Además cada manifestación artística hace uso de diferentes lenguajes que comunican de manera diferente. Considero a las artes visuales como una forma de relación con el mundo desde la visualidad. "...la propuesta artística no es puramente un objeto cultural, aunque también lo es"<sup>62</sup> (O'Sullivan, 2001, p. 25). Las artes visuales como narrativas visuales funcionan como sistemas simbólicos que median entre la realidad y la representación, articulando lo personal y lo social, tanto para el artista como el público. Esta cualidad narrativa de las artes ofrece al artista formas de autorrepresentación e interacción que surgen y se plasman en sus procesos creativos. Y, le otorga al artista capacidad de enunciación.

## 2.1. EL HABITAR COMO EXPERIENCIA DE LO COTIDIANO EN LOS PROCESOS CREATIVOS DESDE/EN LAS ARTES VISUALES

Ver a las artes como fenómenos sociales y culturales es ubicarme en los intersticios de su devenir, de sus posibilidades y potencialidades más que de sus resultados. Ello implica asumir la realidad socio – histórica en la que discurren como "espacios de posibilidades en los que tiene lugar la existencia de los sujetos [en este caso los artistas] y el consiguiente despliegue de sus capacidades de construcción" (Zemelman, 2010, p. 1). En este sentido, el *habitar* del artista visual no solo es una manera de relacionarse activamente con el mundo que ocupa y los demás seres que lo habitan, como señala Ingold (2000); sino que es una forma abierta de hacerlo en su propio transcurrir. Este *habitar el mundo en su devenir* le permite al artista desarrollar su existencia y sus propuestas dentro de las artes dándole cabida tanto a lo inesperado y lo desconocido como a las múltiples y diferentes dimensiones de la vida cotidiana.

La noción del devenir, que organiza nuestros esfuerzos individuales y colectivos, enfatiza el poder plástico de las personas y las intrincadas problemáticas de cómo vivir al lado, a través y a pesar de los efectos profundamente restrictivos de las fuerzas sociales, estructurales y materiales, que son en sí mismas plásticas. Lo inacabado es una condición previa y un producto del devenir, (...) Lo inacabado es una característica tan generativa para el arte y la producción de conocimiento como lo es para la vida.<sup>63</sup> (Biehl & Locke, 2017, p. X)

---

<sup>61</sup> Hago el hincapié en ambas dimensiones tanto de lo ontológico como de lo fenomenológico, aunque no debería ser necesario ya que Heidegger señala que "La ontología solo es posible como fenomenología" (Martin Heidegger (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, p. §7C, 55 en Pulido, 2015, p. 87)

<sup>62</sup> "...the [art] work is not merely a cultural object, although it is that too" (Texto original).

<sup>63</sup> "The notion of becoming, which organizes our individual and collective efforts, emphasizes the plastic power of people and the intricate problematics of how to live alongside, through, and despite the

Así, lo inacabado que caracteriza el *habitar el mundo en su devenir* reta nuestras formas habituales de conocer y actuar. Demanda desarrollar el *hacer* del artista sin tener certezas que la guíen, dando cabida a lo incierto e inesperado, abiertos a la improvisación, pero al mismo tiempo muy ligado a las circunstancias en las que se concretiza. De allí que el foco de atención se centra en las posibilidades y potencialidades de conocer y actuar del artista como un *hacer* cuyos frutos todavía no conocemos puesto que emergen no solo de la acción del artista sino también de la interrelación de este *hacer* con los materiales, las técnicas, el entorno cercano y personal del artista, los sistemas de las artes y el *mundo en devenir*, en general. Se trata, pues, de un *hacer*, también *en devenir*, con raíces históricamente situadas, por supuesto; pero con un derrotero por definir negociadamente con las diferentes fuerzas que entran en juego en él, directa e indirectamente. El fenómeno y el sistema de las artes son dos resultados de un mismo *hacer* que, si bien son complementarios, son distintos también.

Enfocarse en las artes como fenómenos sociales y culturales implica ubicar “al organismo o persona en el lugar de agente creativo dentro de un campo total de relaciones cuyas transformaciones describen un proceso de evolución” (Ingold, 2016, p. 11). Proceso, este, que como he dicho, no es único ni permanente y se da en interconexión con otros agentes. Al respecto, Peist (2015), tomando la perspectiva de Merleau-Ponty, plantea que son procesos en los que se rompe

la vieja oposición ontológica entre objeto y sujeto. (...) ambos entes se encuentran en la materialidad. El sujeto [en este caso el artista] no es pensamiento o sentimiento sino cuerpo. Además, el mundo no está compuesto por objetos pasivos e inertes sino que es el campo en donde se desenvuelve el sujeto y, a su vez, el que posibilita el ser del cuerpo. De esta manera, el mundo material pasa a ser la posibilidad del cuerpo, en una relación indisoluble y no jerárquica. (p. 17)

Concuerdo con Peist (2015). Pienso que tanto la existencia del artista como sus propuestas son resultado de dicho proceso en el que los aportes intervinientes del artista y de sus circunstancias son difíciles de distinguir en forma aislada. En este sentido, aportando a lo dicho por Peist (2015), De Moura & Steil plantean que “el cuerpo surge entonces como “el suelo existencial de la cultura” (...), donde se articulan sujeto y objeto, conocimiento y autoconocimiento, subjetividad y alteridad” (2018, p.107). Entonces, el cuerpo se propone como la materialidad que da sustento y continuidad a la experiencia común de los sujetos en su doble dimensión tanto de resultado de la interacción del sujeto con el objeto, como de fuerza generatriz de la misma. En este sentido, me aúno

---

profoundly constraining effects of social, structural, and material forces, which are themselves plastic. Unfinishedness is both precondition and product of becoming, (...) Unfinishedness is a feature as generative to art and knowledge production as it is to living” (Texto original).



a Pritchard & Prophet (2015) para señalar que, por el contrario, “la objetividad, en lugar de tratarse de un ofrecer una imagen espejo del mundo sin distorsiones, se trata del compromiso y la responsabilidad ante los entrelazamientos de los que formamos parte”<sup>64</sup> (Barad, 2007 en p. 8). Son justamente estos entrelazamientos y vinculaciones entre las diferentes dimensiones de la vida y el mundo con los procesos de creación, las que incluyen las superposiciones de campos y miradas que realmente contribuyen a la comprensión fenomenológica de dichos procesos.

Siguiendo en la misma dirección, lo contemporáneo, al vincularse con la producción del presente y por tanto también del territorio de dicho presente, pone en relieve las tensiones que surgen entre las diferencias de apreciación que, sobre estas interacciones dadas en los procesos creativos, tienen los múltiples actores que participan en el sistema de las artes actualmente (Pritchard & Prophet, 2015). Así, dentro del sistema de las artes contemporáneas, estas tensiones, a su vez, reconfiguran las prácticas artísticas y los discursos que desde y sobre las artes circulan. De esta manera, como toda práctica social y cultural, las artes se manifiestan dentro de un determinado espacio socio - histórico y cultural que define su configuración específica en cada caso. Al respecto, Kottak (2011) señala que

la cultura occidental tiende a aislar el arte, a colocarlo como algo que se encuentra fuera de la vida cotidiana y la cultura ordinaria. (...) Sin embargo, en las sociedades no occidentales la situación es diferente la producción y apreciación del arte son parte de la vida cotidiana, como la cultura popular lo es en la sociedad occidental. (p. 345)

De allí la necesidad de ver a las prácticas artísticas como fenómenos sociales que se configuran en diálogo con la institucionalidad artística y aportan a la construcción de sentido dentro de la sociedad. De hecho, Shiner (2014) señala que la categoría artes es una construcción histórica que se materializa en un sistema compuesto por conceptos, agentes, prácticas e instituciones específicas de la sociedad. Como sistema aporta ciertas reglas de juego que se articulan como un marco de referencia que, junto con las condiciones del espacio histórico y cultural en que se dan, modelan las prácticas artísticas y sus valorizaciones sociales en cada caso.

En este sentido, adicionalmente, el término creatividad lo entiendo desde la voz griega *poiesis*, que significa *hacer o crear*, más que desde la voz latina *creare*. Esta última, si bien también significa crear, producir, alude a un *crear* diferente, a aquel de la *poiesis*. *Creare* se relaciona con la palabra *crescere* que significa *crear de la nada*. Mientras que

---

<sup>64</sup> “Objectivity, instead of being about offering an undistorted mirror image of the world, is about accountability and responsibility to the entanglements of which we are a part”(Texto original).

la *poiesis* alude a un *hacer* que, lejos de emerger del aire, se modela desde la acción misma dentro de un contexto de relaciones e interrelaciones.

Es más, a lo largo de dichas relaciones e interrelaciones, las experiencias que se producen son elementos constitutivos de los procesos creativos mismos y pasan a formar parte de las formas intrínsecas de estar vivo sobre el mundo que tiene el artista. Configuran su *habitar el mundo en su devenir*. Solo así hablar de dichos procesos creativos es hablar de las formas de interactuar y de estar en el mundo que tienen los artistas. Y es así que las artes como fenómeno social y cultural son un *hacer* que vincula al artista con el mundo desde lo sensible afectando su experiencia y consciencia del mismo. Desde esta perspectiva, es interesante que

En busca de una teoría experiencial para la antropología, Turner encuentra afinidades importantes con la hermenéutica de Dilthey. Especialmente le llama la atención el concepto de *Erlebnis*, traducible como 'experiencia' o lo que ha sido 'vivido-a-través'. Para Dilthey 'experiencia' se distinguía de 'vida' en que tenía cualidades estructurales, susceptibles de ser identificadas; 'vida', por el contrario, era un flujo de momentos efímeros (Turner 1985:211-212). La *Erlebnis* posee una estructura procesual compleja que combina en forma interdependiente facetas cognitivas, afectivas y volitivas (Turner 1985: 190). En este sentido, la experiencia consiste no solo de datos sensoriales sino también de sentimientos y expectativas. De este modo, "la experiencia vivida, como el pensamiento y el deseo, como la palabra y la imagen, es la realidad primaria". (Turner y Bruner 1986:4-5 en Wright, 1994, p. 354 – 355)

Así, desde la antropología, entonces, el concepto de experiencia que propone Turner es complejo, holístico, procesual y configurador de lo real, en tanto realidad primaria. Por un lado, la experiencia involucra tanto al pensamiento, el sentimiento como las expectativas, o sea, el deseo. Turner le reconoce a la experiencia un sustrato no solo biológico y cognitivo, sino también volitivo que se expresa a través del *hacer*. Es decir, reconoce la capacidad del ser humano de decidir y ordenar su propio *hacer*. Es esa capacidad volitiva la que expresa la subjetividad del ser humano. En este caso, los artistas utilizan la experiencia para decidir y ordenar sus procesos creativos, no solo desde lo racional sino también desde lo emocional y lo afectivo. Por otro lado, la experiencia introduce al cuerpo y la percepción como elementos para que lo *vivido-a-través* ocurra. No se trata, pues, de un fenómeno que sucede solo en la mente de las personas. El cuerpo y lo biológico forman parte de la experiencia del ser humano y, por supuesto, también de la experiencia de creación del artista. De hecho, "la experiencia no es, no puede ser amorfa; se la organiza a través de expresiones, relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales (cultural performances) en general que se muestran y se comunican, esto es, que se hacen públicas" (Díaz, 1999, p. 12). Es una

experiencia que surge del *hacer, pensar y sentir* como interacción del cuerpo del artista con el mundo. Finalmente, proponer a la experiencia vivida como la realidad primaria implica que lo sensorial es el punto de partida para la construcción del sentido. Es decir, que supone construir el mundo a partir del habitar sin imponer ideas preconcebidas desde la evolución histórica (Bourriaud, 2008). Ello no implica dejar de lado la historicidad como elemento necesario para la construcción de sentido, sino que demanda concebirla de manera distinta. Es a través de la percepción que el ser humano, y en este caso el artista, configura lo que constituye para él lo real, articulando lo imaginado y percibido y lo externo y objetivo. Es más, precisando lo que propone Bourriaud (2008),

Para Ingold, la experiencia de la vida no es vivida en el interior de un cuerpo que se relaciona con otros cuerpos como un objeto entre otros, sino que se realiza en el flujo de los materiales (luz, sonido, viento, líquidos, texturas, etc.) que los atraviesan, que diluyen los límites de sus cuerpos, de sus mentes y de sus superficies. (De Moura & Steil, 2018, pp. 101 – 102)

Es decir, que la realidad social se constituye a partir de múltiples interrelaciones entre el cuerpo del artista y el de los *Otros* con los que entra en contacto, voluntaria e involuntariamente, configurando así el mundo. Así, el cuerpo deviene en elemento central para la percepción y la experiencia, tanto en general como del mundo. “El cuerpo surge entonces como “el suelo existencial de la cultura” (Csordas, 2008: 19), donde se articulan sujeto y objeto, conocimiento y autoconocimiento, subjetividad y alteridad” (De Moura & Steil, 2018, pp. 107).

En este sentido, la inclusión del cuerpo como concepto busca ir más allá del mismo para plantear un paradigma que parta de la corporeidad, entendida como epítome de dicha encarnación de la cultura y así superar las dicotomías entre las cuales, por lo general, se asume discurre la experiencia de los seres en el mundo: “individuo/sociedad, mente/cuerpo, práctica/estructura, naturaleza/cultura”. (De Moura & Steil, 2018, p.104). frente a ello, Pulecio (2011) plantea que la noción de cuerpo alude a un *ser* integral, en tanto cuerpo que siente, piensa, desea, especula, transgrede, etc.; es decir, hace referencia a una vida en convivencia. Desde allí, el *habitar el mundo en su devenir* se configura a partir de la capacidad de comprometerse con él a lo largo de la vida a través del desarrollo de habilidades y observaciones que hacen crecer el entendimiento social tanto personal como colectivo. Lo cual nos lleva de nuevo al planteamiento de las interrelaciones que planteara Ingold, líneas más arriba.

En estos términos, el *habitar* más que a un espacio en particular está ligado a un camino que se recorre (Ingold, 2011a) “de modo que la relación del sujeto con el mundo —sus

lugares, sus modos de ser, sus memorias y creencias— sean constitutivos de su ambiente de vida” (De Moura & Steil, 2018, p.110). Es decir, el mundo, como espacio que se habita para desarrollar nuestra existencia, no es una entidad abstracta, atemporal y universal. El mundo habitado es una entidad experiencial que incluye lo visible y lo no visible, lo material como lo inmaterial, que alberga nuestra humanidad, justamente, a través de nuestro *habitar*.

La cotidianidad dentro de las artes es el espacio fenomenológico en el que ocurre el entramado de relaciones, materiales e inmateriales, de todo tipo (social, económica, cultural, emotiva, racional, etc.) que hacen posible el proceso creativo desde unas coordenadas espacio – temporales concretas. Lo cotidiano se construye y reconstruye sin cesar, a partir de pequeños elementos que materializan nuestra existencia en cada momento y espacio, pero que, necesariamente, se entrelazan con lo imaginado y simbólicamente construido, a partir de los sentimientos, apegos y afectos que todo este entramado produce.

Lo cotidiano se mueve entre lo colectivo y lo individual y viceversa. Conuerdo con Zamora (2005) en que “es aquí donde se realizan las prácticas que permiten la reproducción de las estructuras y donde las estructuras permiten la producción de la práctica” (p. 136). Pero no solo eso, lo cotidiano pone el foco en lo micro, en el detalle que devela la humanidad del hombre. Y, desde mi punto de vista, es donde se libran las grandes batallas por el poder hoy en día en todos los ámbitos de la sociedad, incluido el artístico. Creo que uno de los grandes aportes de los estudios feministas y de género fue ayudar a las ciencias sociales a fijarse en ello.

De ahí que para definir lo cotidiano como un *habitar el mundo en su devenir* donde tienen lugar los procesos creativos en las artes, sea necesario dar cuenta del conjunto de circunstancias que hacen posible la rutina de trabajo. Pero también su transgresión, que sería quizá, como lo veremos en el siguiente acápite, lo propiamente creativo; es decir, el hacer propiamente novedoso que es tanto fruto de la improvisación y la experimentación como de la nueva manera de conjuntar o hacer corresponder de una forma nueva los referentes de experiencias pasadas.

En este sentido, como señalé antes, Zamora (2005, p. 128), recogiendo a Giannini, propone tres sentidos básicos para lo cotidiano. Uno, *el acontecer de todos los días* que “presenta la compleja interrelación entre lo ordinario (la rutina) y lo extraordinario (la transgresión) que caracteriza a la vida cotidiana”. Refleja, entonces, la tensión entre lo inmutable y lo extraordinario y las características de lo que sucedió. Dos, *la reflexión de*

*lo cotidiano* como lo que “dota de sentido a la existencia mediante los dos enlaces significativos que se logran en esta travesía circular: el del sentido (para qué) y el de fundamentación (por qué)”. Refleja la permanente vuelta del sujeto desde su ser interno al externo creando una trayectoria circular entre ambas caras de su propio ser. Tres, *la totalidad visible del espaciotemporal cotidiano*, como las “coordenadas básicas tanto temporales (tiempo ferial-tiempo feriado<sup>65</sup>) como topográficas (domicilio-calle-trabajo<sup>66</sup>) bajo las cuales son influidas de manera peculiar y distintiva; las acciones, las creencias y las actitudes de los sujetos”.

Y es que, siguiendo a este mismo autor, lo cotidiano al interior de los procesos creativos es también lo que da sentido y fundamentación a la vida del artista en ese momento. Es el proceso de ir *pariendo* una narrativa de sí mismo y de su trabajo como artista, siempre desde la temporalidad del presente, del *aquí y ahora* que afirma su ser en la experiencia misma. O sea, que esta afirmación del ser se da en la experiencia de creación, del parto creativo a partir de las relaciones o articulaciones que el artista mismo va entretejiendo en su proceso creativo como parte de ese *habitar* desde el que inevitablemente discurre su *hacer*.

Estas relaciones se construyen a partir de una consideración distinta del aspecto material del mundo, entendiendo a lo material como la comunidad de humanos y no humanos. Lo anterior pone el acento en la supremacía de los procesos de transformación, antes que en los productos. Así también, esta idea de lo material, como lo que es sin la intervención-interconexión humana, enfatiza el papel de los flujos y transformaciones materiales, dejando de lado el pensar sobre los estados de la materia, sea esta indistintamente biológica o cultural (Ingold 2011a). En este sentido, De Moura & Steil (2018) señalan que

Ingold distingue el mundo material del mundo de los materiales y opta por pensar en términos del segundo. Su argumento se construye a partir de la distinción entre propiedad y cualidad de la materia. Para él, la materia tiene propiedades y no cualidades. La propiedad es una potencia de los propios materiales —del viento que entra por la ventana de nuestra casa y nos penetra como frío o calor, de la luz que atraviesa nuestros ojos en

---

<sup>65</sup> El *tiempo ferial* se refiere al tiempo de los días de la semana sin incluir el domingo. Hace alusión al tiempo ordinario. Mientras que el *tiempo feriado* se refiere al tiempo de los días domingos y feriados. Hace alusión a un tiempo extraordinario, fuera de la rutina semanal. Los libros corales, conocidos como leccionarios, se clasificaban usando esta terminología: leccionarios del tiempo ordinario o de los días feriales y leccionarios del tiempo feriado o del adviento, navidad y santoral.

<sup>66</sup> “Para Giannini, la esencia de la calle en la cotidianidad es su carácter comunicativo, abierto y de enlace con el resto de los lugares cotidianos (domicilio, trabajo). La calle sería el espacio propio de la transgresión, de lo imprevisible, de los encuentros inesperados. [...] Resulta evidente en quien está pensando Giannini cuando propone sobre las características de la vida cotidiana: en la clase media de las sociedades urbanas occidentales contemporáneas” (Zamora, 2005, p.132).

la forma de objetos, del sonido que nos pone en contacto con la puerta que golpea o la música que vibra en nosotros— y no de una materia que trasciende a los organismos. La cualidad, por el contrario, presupone un sujeto que se constituye como un locus y morada de una fuerza que trasciende los materiales que lo constituyen. Para Ingold, en esta distinción estaría el origen de las dicotomías, reiteradas en múltiples versiones filosóficas y religiosas, entre mente y cuerpo, sustancia y contingencia, esencia y apariencia, materia y forma. (p. 113)

Lo que Ingold propone, desde la mirada antropológica sobre los procesos creativos en las artes, a grandes rasgos, implica la ruptura con la idea de creación como proceso trascendente y meramente introspectivo. Sitúa la idea de creación como un *habitar*<sup>67</sup> del artista que genera a su vez conocimiento sobre y desde el *hacer* con impacto en el artista que hace, la propuesta artística que se está creando y el sistema socio-institucional en el que se inscribe dicho *hacer*.

En ese sentido, lo que rescato es que, precisamente, Ingold hace una distinción fenomenológica entre el mundo material y el mundo de los materiales. Así, Ingold opta por la reunión en lugar de la separación dicotómica tradicional entre el sujeto y el objeto. De esta manera, preferir la reunión implica hacer una apuesta a favor de la experiencia, al igual que Turner (en Wright, 1994), que en nuestro caso se acota a la experiencia de creación, y del papel del artista en la creación de un mundo de los materiales. Este artista despliega múltiples y desiguales niveles de articulación e interacción con dicho mundo que sólo cobran sentido en la experiencia. Es decir, en la manera en que la propiedad de dichos materiales deviene en cualidad de los mismos. O lo que es igual: en la manera en que las propiedades materiales del mundo se estructuran como cualidades de los materiales que lo configuran para y por el sujeto, en este caso el artista.

Y es que las cualidades son tales porque se viven, se perciben, desde la experiencia del cuerpo situado, desde la experiencia del ser en situación, en su concreción subjetiva e intersubjetiva que es fruto de esa interrelación inevitable que configura con los materiales del mundo mediante su propia experiencia de vida. Es así que esta distinción que plantea Ingold constituye un encuadre propicio para comprender el funcionamiento de los procesos creativos en el arte. Esta perspectiva me parece interesante para el estudio de los procesos creativos en las artes en general, y el sistema contemporáneo de las artes en lo particular por tres razones relacionadas entre sí, con tres implicaciones, epistemológicas y metodológicas:

---

<sup>67</sup> Recordemos que para Ingold el habitar no se refiere a un estar pasivo sino que, por el contrario, alude a un estar activo, es decir, un estado de permanente interacción con el entorno que se habita y los demás seres que también lo hacen, tal que se deja de *estar* para *ser* y poder así *habitar* realmente. Ver Ingold (2000).

Uno, rompe las dicotomías clásicas que fragmentan el *hacer* del artista y lo sacan de su devenir. Las artes como fenómeno social y cultural solo se entienden dentro de las relaciones que le dan origen, pero teniendo en cuenta que dichas relaciones son producto también de la historia que el artista comparte con su entorno y los *Otros* que lo habitan. “Ser y Mundo son procesos-estructuras relacionados dialécticamente: todo acercamiento a uno de ellos deberá tener en cuenta al otro” (Wright, 1994, p.348).

Las propuestas de los artistas amplían su rango de significación cuando son valoradas dentro del devenir histórico del *hacer* del artista. Si bien desde lo contemporáneo, por las características ya mencionadas de multiplicidad y dinamismo que adquieren las nociones de territorio y tiempo, el estilo<sup>68</sup> del artista es menos valorado por el sistema de las artes, la conexión que posibilita la propuesta artística entre la historia de vida del público y la del artista, incluso desde lo perceptual solamente, actúa como acción generativa de múltiples y mayores significaciones. Esto concilia y converge con el planteamiento, ya mencionado, de De Certeau (2000) sobre la figura de “inquilino de la cultura”. Habría que replantearse, en los términos de Ingold, cómo interpretar y valorar esta posibilidad.

Dos, esta diferencia entre mundo material y mundo de los materiales posibilita vincular el *hacer* del artista con un conocimiento que se construye en términos reales a partir de la experiencia y consciencia del artista. “Las estructuras neurológicas, el conocimiento que adquirimos y las habilidades que desarrollamos emergen juntas como momentos complementarios de un proceso único, el proceso de la vida de todos aquellos que habitan el mundo” (De Moura & Steil, 2018, pp. 117). En este sentido, esta diferencia de concepción entre el mundo material del de los materiales establece una relación performativa y reflexiva mutua entre el *hacer* y el conocer, entre el pensar y el sentir, entre la imaginación y la realidad, entre el *ser* y la *proyección del ser*. Se establece una

dialéctica entre el cuerpo, en tanto unidad material de la existencia, y la corporeidad, en cuanto condición proyectada y objetivada reflexivamente de la existencia de los sujetos en el mundo. Y concluye que, al mismo tiempo en que el cuerpo se presenta como la condición material de los sujetos en el mundo, también es el *locus* de la revelación del ser del mundo que, aunque se exprese en los cuerpos individuales, no se agota en ellos. (De Moura & Steil, 2018, p.109)

Esto es relevante para replantarnos la construcción de sentido como un proceso, más que un estado, en el que participan tanto lo físico como lo psíquico, lo racional como lo emotivo, lo subjetivo como lo objetivo. Así, coincido con estos autores, la experiencia

---

<sup>68</sup> Me refiero al estilo artístico comúnmente definido dentro de la historia del arte que incluye las características distintivas de una obra de arte asociada a su autor (Ver nota 9).

corporal se convierte en un “punto de partida para el análisis cultural, el cual encuentra en el nivel pre-objetivo la base existencial para las elaboraciones lingüísticas e interpretativas de la experiencia de los seres humanos en el mundo” (De Moura & Steil, 2018, p.106). De allí que las artes cumplen un rol social que contribuye a la dotación de sentido, pero no solo para el que observa las propuestas sino para el que las produce o crea. Es decir, no solo cumplen un rol discursivo sino también enunciativo.

Tres, al poner el énfasis en las cualidades de los materiales, Ingold pone por delante a los procesos de percepción como procesos que median en nuestra relación con el mundo, en particularidad con su materialidad. La percepción involucra tanto al cuerpo (los sentidos) como a la consciencia (los esquemas mentales de percepción respecto al mundo natural). Pero esta mediación no es algo pasivo o de sostén solamente. “La percepción tiene una dimensión activa, ya que es una apertura primordial al mundo de la vida (a la *Lebenswelt*)”<sup>69</sup> (Dasilva, 2010, p. 104).

Esto resulta coincidente con el concepto de mediación en relación a los medios de comunicación que propone Jesús Martín Barbero<sup>70</sup> cuando señala que “la mediación es lo que está “entre”, no lo que está a un lado ni al otro: ni al lado de los medios ni al lado de la gente”. De la misma manera, la percepción ni está completamente del lado del mundo natural ni tampoco del lado del artista. Es un espacio fenomenológico de encuentro de lo personal, individual y subjetivo del artista con lo público, colectivo y externo del mundo, del que también forma parte. Es justamente esa mediación estética, como espacio fenomenológico de encuentro, la que posibilita la simbiosis entre el artista y su propuesta artística que permite la mutua y paralela transformación de ambos durante el proceso creativo que da origen concreto a dicha propuesta.

En ese sentido, el espacio fenomenológico de la percepción no puede más que configurarse a través de la experiencia de vida de los sujetos, en este caso los artistas desde su proceso de creación; y es esta experiencia fenomenológica la que configura a su vez su *habitar el mundo en su devenir*. Desde la antropología el valor de la percepción y de la experiencia no es nuevo. La misma práctica de la antropología desde su trabajo de campo, particularmente, parte justamente de la necesidad de asumir “una postura epistemológica que, de acuerdo con Scholte, podría ser descrita como una *reconciliación existencial*” que solo puede resultar de una praxis científica y humana que sostiene la

---

<sup>69</sup> *Lebenswelt* significa el *mundo de la vida*. Es un término creado por Husser para su teoría fenomenológica. Ver más en [https://www2.uned.es/dpto\\_fim/InvFen/InvFen00/Boletin04/03\\_FOLLESDAL.pdf](https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen00/Boletin04/03_FOLLESDAL.pdf)

<sup>70</sup> Jesús Martín Barbero: Conceptos clave de su obra. Parte 1: Mediaciones. Publicado en YouTube el 27 de febrero del 2014. Se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=NveV5ScaZHg>



inmediatez de una continuidad dialéctica entre experiencia vivida y realidad antropológica” (1980:64 en Wright, 1994, p. 350).

De todo lo anterior se puede ver que, en esta investigación, hablo de la experiencia como una experiencia de mediación estética, como un *entre* que oscila entre la biología del artista y su percepción desde el cuerpo situado con el mundo material que configura su entorno de vida y le permite desplegar su existencia. Neurobiológicamente, según Damasio (2000, 2015a, 2015b, 2016) es así como tiene lugar el proceso de construcción de la subjetividad vía la consciencia. Y es que para Damasio, la consciencia es una relación funcional del ser con el mundo que le rodea, relación esta que se vincula con los procesos de vida, del existir, donde la experiencia del ser en el mundo *está siendo*, *está dándose*, reelaborándose constantemente, en tanto es la forma en que el *habitar el mundo en su devenir* sucede. De allí que Turner, desde la antropología, “siempre estuvo interesado por la “experiencia de la vida” (1985: 206-207) en todos sus aspectos, no solo los culturales sino también los biológicos” (Wright, 1994, p. 354). Para este autor la *experiencia de la vida* se daba en el devenir y demandaba, coincidiendo con Zemelman (2010) desde la filosofía, una aproximación holística y múltiple que permitía “abordar lo que significa construir, en tanto capacidad de los sujetos, pero también el comprender el significado social de lo que representa lo construido” (p. 2).

Partiendo de ello, es posible postular que para el artista el *habitar el mundo en su devenir* es *habitar* la relación entre mundo material y mundo de los materiales que Ingold propone, lo que es imposible de ser realizado sin el sujeto que experiencia, sin el *locus* experiencial que posibilita la emergencia de un *locus* enunciativo. En él, “la significatividad entera de lo real, por tanto, tendría su origen y asiento en una dimensión netamente corporal” (De Luelmo-Jareño, 2018, p.32). Es decir, *habitar el mundo en su devenir* es estar en el *entre*, o sea, en la experiencia de percepción del mundo del cual el artista es parte y a su vez resultado. Es causa y efecto en un mismo movimiento. El habitar desde/en las artes es la relación de mediación que ejerce lo cotidiano al configurar nuestra percepción de él mismo. De allí que implica a la subjetividad.

## 2.2. LA SUBJETIVIDAD COMO EXPRESIÓN DEL DIÁLOGO INTERSUBJETIVO y EXPERIENCIAL QUE DOTA DE SENTIDO DESDE LO COTIDIANO

La subjetividad del artista entra en sus procesos de creación como parte de la experiencia de creación que dichos procesos le brindan desde lo cotidiano. Esa subjetividad le permite al artista dotar de sentido a su vida diaria y a sus propias propuestas de creación. Biehl, Good & Kleiman (2007) señalan que la subjetividad dentro de la vida cotidiana se aprecia en una doble dimensión. Una, como expresión de los

procesos internos de la vida, como estrategia de existencia desde lo individual. La subjetividad es la que guía no solo nuestro pensar sino, sobre todo, nuestro deseo y voluntad. Es decir, es personal del sujeto, biográfica, apegada a lo biológico y a lo neurobiológico. En la subjetividad se hallan los sistemas de valores, lo sensorial, lo emocional, lo afectivo y lo sentimental en términos individuales; pero, a su vez, tal y como afirman Damasio y Fuster (2018), estos están vinculados a los procesos de negociación intersubjetiva con *Otros* que, asimismo, incluyen a los sistemas de las artes y el mundo que se habita, en general. Dos, como expresión de lo social. Desde lo colectivo la subjetividad funciona como material y medio de gobernanza al establecer los límites y desafíos que el sistema imperante pone a lo individual para mantener su posición de poder. Es decir, la subjetividad desde lo colectivo es socializadora, cultural, simbólica, compartida e intersubjetiva (Schütz, 1993). Configura el mundo de los materiales de Ingold y el inmaterial de los significados, narrativas, y creencias donde habitan los *Otros*.

La interacción de ambas dimensiones de la subjetividad construye la experiencia de vida del sujeto y pone en evidencia la violencia y el dinamismo de la vida cotidiana a través de registros políticos, tecnológicos, psicológicos y lingüísticos de los procesos de negociación explícitos e implícitos entre lo individual y lo colectivo. Es la intersubjetividad intrínseca de este proceso, desde lo colectivo, la que fundamentalmente modela la subjetividad del sujeto. Así, tanto para la experiencia de creación de la que habláramos en el apartado anterior como para la subjetividad del artista, la presencia del *Otro* es fundamental y funciona como el nexo entre la primera y la segunda (Romeu, 2012; Biehl, Good & Kleiman, 2007; Rizo 2004). Y es que

sólo podemos percibir nuestro sí mismo si estamos conscientes de que somos distintos a lo/s otro/s. Esto a su vez implica comprender el carácter individual de nuestras experiencias y al mismo tiempo el carácter subjetivo e intersubjetivo de la verdad y la percepción de la realidad. Por ello, afirmamos, la construcción de la subjetividad resulta siempre un proceso inacabado y atravesado por la interpretación y el sentido, que cancela la idea de la razón monolítica del sujeto cartesiano dando paso a un sujeto más flexible, unas veces desamparado y débil; otras veces un poco más fuerte y libre en sus decisiones e interpretaciones. (Romeu, 2012, p. 86 – 87)

Y es que, en relación a lo anterior, Bozzolo (1999) plantea que pensar la subjetividad es intentar reflexionar sobre las *formas de existencia* de los sujetos; es decir sobre los modos de *ser sujeto* que ciertas prácticas sociales dentro de una cultura dada conforman como dispositivos. Las experiencias de vida que configuran estas formas de existencia se muestran encapsuladamente en las historias, narrativas, expresiones y rituales performativos de los *Otros*. De allí que las conceptualizaciones de lo que entendemos

como sujeto y nuestras aspiraciones de sociedad en la que deseáramos vivir se vuelven relevantes para comprender los procesos de construcción de la subjetividad. Estas no han sido las mismas ni a lo largo del tiempo ni en todos los lugares, por lo que su influencia sobre la subjetividad ha sido siempre diferente.

Biehl, Good & Kleiman (2007) señalan que efectivamente, sin necesidad de ir más atrás, en el siglo XIX, la subjetividad hacía énfasis en la individualidad esencial y la conciencia de los estados percibidos de uno, vistos desde la racionalidad de la mente y con exclusión de los afectos y los sentimientos. Estos últimos eran considerados elementos que nublaban el buen juicio. Esta subjetividad dentro de las artes se traducía en “la individualidad de un artista como se expresaba en su trabajo”<sup>71</sup> (p. 6). En este caso, dicha subjetividad connotaba creatividad, y no error, que le permitía al artista, como sujeto, asumir una relación simbólica particular y distintiva con el mundo buscando comprender la experiencia vivida. Es relativamente reciente el referirse a la subjetividad en relación a los procesos de la vida interior y estados afectivos.

En este sentido, estos autores señalan que puede decirse que hay tres aspectos de la subjetividad que ilustran las diferencias socio – culturales a lo largo del tiempo: “las diferencias situadas históricamente en la sensibilidad social y lo que significa sentirse y considerarse humano; las diferencias interculturales en cognición, afecto y acción; y las peculiaridades de cada individuo”<sup>72</sup> (Biehl, Good & Kleiman, 2007, p. 3). De allí que poner el foco en la subjetividad, es mirar de cerca los mecanismos de funcionamiento que tiene el poder sobre el sujeto. En este sentido, la subjetividad está siempre en construcción, no es algo que surja de la nada o esté dado.

En la misma dirección, Deleuze entiende al sujeto como un ensamblaje de elementos heterogéneos que no provienen de la idea tradicional de conocimiento interior (Boundas, 2010). A ello se añade, “como sostiene Judith Butler, [que] “la ‘sujeción’ es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto” (Assalone, 2012, p. 4). Es decir, el sujeto, como tal, surge del proceso de interacción que tiene el individuo con el poder y que se traduce una sumisión primaria al mismo. Las características que adopta la sumisión de cada individuo, devenido en sujeto, se rastrean justamente en las singularidades que configuran su propia subjetividad. Por lo tanto, el estudio de la subjetividad no es solo un acercamiento a la estrategia de vida de cada sujeto, sino también a las formas de gobernanza y acumulación del capital que las

---

<sup>71</sup> “The individuality of an artist as expressed in his work” (Texto original).

<sup>72</sup> “Historically situated differences in social sensibility and what it means to feel and regard oneself as human; cross-cultural differences in cognition, affect, and action; and the peculiarities of each individual” (Texto original).

sociedades y comunidades ejercen. Como señalan Biehl, Good & Kleiman (2007), conocer dichos mecanismos posibilita reconstruir las culturas y contribuye a transformar internamente al sujeto.

En el caso de las artes visuales, ello implica que el estudio de la subjetividad individual puede ayudar a transformar los supuestos de los sistemas de las artes imperantes hoy en día dentro de la cultura visual. Es en ese sentido que esta investigación busca aportar la mirada de los artistas sobre sus propios procesos creativos a fin de complementar los estudios que sobre las artes visuales se han hecho, dentro y fuera de la antropología, enfocados mayormente desde lo institucional de los sistemas de las artes y desde la discursividad de la propuesta artística.

En este caso, de acuerdo con Turner, incorporar lo subjetivo pone en relieve la dimensión procesual del mundo que se habita cuestionando así su carácter meramente indicativo de la realidad en la que discurre y centra la mirada en su “potencia subjuntiva, entre la reflexividad y el fluir (flow)” (en Díaz, 1997, p. 7). Ello, agrega Zemelman (2010), demanda el “pensar la realidad conformada por espacios de despliegue, pues lo que llamamos dinámicas sociales son una manifestación de estos despliegues y de cómo se pueden transformar en diferentes tipos de capacidades de construcción” (p.2). De esta manera, la realidad así pensada puede dar cabida al despliegue de la capacidad creativa y enunciativa del artista y, al hacerlo, potenciar el despliegue de la capacidad discursiva de sus propuestas visuales, en este caso en particular de la pintura, y, por tanto, finalmente, propiciar el despliegue de la capacidad interpretativa y de construcción de sentido del que observa y lee visualmente la propuesta.

Incluir, pues, la subjetividad dentro de los estudios antropológicos demanda encontrar “nuevas formas de enganchar con las particularidades del afecto, la cognición, la responsabilidad moral y la acción”<sup>73</sup> (Biehl, Good & Kleiman, 2007, p. 1). Así, siguiendo lo propuesto por Ingold en torno al mundo de los materiales y los procesos de percepción, es necesario incluir lo sensorial como dimensión del conocimiento del mundo y la experiencia y a los sentidos como dispositivos de acceso a ellas. Solo así podremos acercarnos a aprehender la realidad en el devenir de sus procesos de construcción.

Dentro de la antropología, se puede identificar tres propuestas que han propiciado el debate conceptual y metodológico sobre esta inclusión y relación con los sentidos y lo

---

<sup>73</sup> “new ways to engage particularities of affect, cognition, moral responsibility, and action” (Texto original).

perceptual: la percepción del entorno (Ingold, 2000), la antropología de los sentidos (Howes, 2010) y la antropología sensorial (Pink, 2010)<sup>74</sup>. Estas tres propuestas en realidad pueden ser reducidas a dos formas de entender la relación del ser humano con su entorno y por tanto en dos formas de posicionarse en él.

Por un lado, Howes (2011) propone que “es necesario ir más allá de una fenomenología de la percepción que habla de manera simplista de “sentir el mundo” (Ingold) a una comprensión de la percepción que permite el cultivo de “formas de percibir el mundo”<sup>75</sup> (Howes 2003: 32 – 34 en p. 320). Es, decir, para Howes la percepción tiene que ver con las formas de representación del mundo que tenemos. Según Pink, esta propuesta de la antropología de los sentidos de Howes implica una clasificación jerárquica de los modos de percepción de las diferentes culturas que tácitamente se vincula con una antropología comparada ampliamente rechazada desde los años noventa (Pink & Howes, 2010). Desde el punto de vista de Ingold (2011b), la propuesta de Howes de partir de la percepción como una construcción cultural, relega el papel que juegan los órganos de los sentidos como instrumentos que capturan experiencias para retransmitirlas a una consciencia que las interpreta. Es decir, que para Howes el conocimiento del mundo parte y se queda dentro de los límites que lo cultural y social le plantean al sujeto.

En lo que concierne a esta investigación, el planteamiento de Howes deja de lado la experiencia individual y sensible del sujeto. Son solo las construcciones culturales y sociales las que configuran el mundo. El sujeto como individuo casi desaparece dentro de lo social, y su cuerpo deja de ser el locus experiencial que dota de sentido a lo que vive. El sentido le viene de afuera, se convierte en una suerte de caja casi vacía de resonancia de lo social donde el cambio no parte del individuo. La agencia como capacidad de acción autónoma del sujeto queda restringida.

Por otro lado, Ingold (2011b), en cambio, plantea que “cada ser vivo es un nexo particular de crecimiento y desarrollo dentro de un campo de relaciones”<sup>76</sup> (p. 314). Es decir, que la percepción es un proceso dinámico que se da de manera diferente en cada persona

---

<sup>74</sup> Si bien Pink y Howes vienen trabajando en el tema desde fines del siglo pasado y comienzos de este, casi contemporáneamente con Ingold, el debate al que nos referimos aquí es el que se publicó en *Social Anthropology* (2011) 19, 3 entre Ingold y Howes en torno a una publicación conjunta que hiciera este último con Pink en el año 2010, en el número anterior de la misma revista.

<sup>75</sup> “It is necessary to move beyond a phenomenology of perception which speaks simplistically of ‘sensing the world’ (Ingold) to an understanding of perception which allows for the cultivation of ‘ways of sensing the world’” (Texto original).

<sup>76</sup> “Every living being is a particular nexus of growth and development within a field of relations” (Texto original).

pero siempre en relación a un momento y tiempo específicos. Para Howes (2011), la antropología que Ingold propone no toma en cuenta las representaciones colectivas sino que parte de los actos mismos de mirar, oler, tocar, etc. Es decir, se trata de habilidades prácticas que aparentemente no se relacionan con lo mental, siendo que el sentido se construye de manera independiente de los sistemas simbólicos. Sin embargo, esto es incorrecto. A la luz de los desarrollos en el campo de la neurobiología, lo mental se postula como un mecanismo neurobiológico que articula tanto la relación cuerpo-mente como aquella que se expresa en la relación sujeto-historia. Por su parte, la propuesta de Pink de una antropología sensorial se ubica más cerca de los planteamientos de Ingold (2011b), pero remarca la necesidad de una aproximación esencialmente interdisciplinaria al estudio de lo sensorial.

En este debate comparto la posición de Ingold (2011b). Su propuesta se sale de los marcos de la representación y remarca el carácter performativo de la vida rescatando el valor de la experiencia como configuradora de las formas de *habitar el mundo en devenir* del artista. Este enfoque confluye con la propuesta de este estudio de analizar a las artes visuales más allá de la representación, justamente desde los procesos de creación que reflejan el conjunto de relaciones que el artista construye en el mismo y que configuran, finalmente sus itinerarios de trabajo dentro de lo cotidiano. Es decir, permite plantear a los procesos de creación artísticos desde una perspectiva relacional dentro de la cual los diferentes elementos intervinientes (artista, materiales, técnicas, deseos, etc.) dialogan y se articulan, a través de la capacidad de afectar y dejarse afectar que muestren en dichos procesos. En este sentido, Colman (2010a) señala que “el afecto es el cambio o variación que ocurre cuando los cuerpos chocan, o entrar en contacto”<sup>77</sup> (p. 11). Así, la acción de la subjetividad se vincula con la afectividad “construyendo un ‘yo’ que se convierte en un catalizador para la materialización del pensamiento y las acciones” (Colman, 2010: 544 en Revelles, 2019, p.10). De esta manera, lo real se configura dinámicamente a partir de las tensiones y flujos de fuerzas que se ponen en acción a partir de las relaciones de proximidad, continuidad y discontinuidad que entablan los diferentes elementos involucrados. Al respecto, Semetsky (2010) señala que

La experiencia es ese medio que proporciona la capacidad de afectar y ser afectado; es a- subjetiva e impersonal. La experiencia no es una propiedad individual; más bien los sujetos están constituidos en las relaciones dentro de la experiencia misma, es decir, mediante la individualización a través de haecceity [las propiedades o cualidades que los hacen únicos]. La exterioridad de las relaciones presenta "una

---

<sup>77</sup> “Affect is the change, or variation, that occurs when bodies collide, or come into contact” (Texto original).

protesta vital contra los principios" (D 1987: 55). La experiencia se vuelve significativa no por sustentar la conexión de detalles empíricos en universales abstractos sino por la experimentación. Algo en el mundo experiencial nos obliga a pensar.<sup>78</sup> (p. 91)

En esta conceptualización de la experiencia, la autora señala que es a-subjetiva en tanto que lo que participa en el proceso descrito se refiere a la dimensión social de la subjetividad. Aquella que no pertenece a uno solo y que interactúa con la subjetividad individual para construir la propia experiencia. Sin embargo, concuerdo con Zemelman (2010) en que no se pueden "comprender las dinámicas constitutivas de la subjetividad social si no se considera el análisis de la actuación de la gente corriente" (p. 6). Así, esta vinculación entre experiencia, *hacer* y subjetividad es, a mi entender, núcleo base sobre el cual se articulan los procesos creativos en las artes visuales.

Los estudios sobre los afectos surgen en la antropología recién en la década de 1980 (Lutz 1988; Abu-Lughod 1986; Myers 1986; Rosaldo 1980), cuando esta se vuelca hacia el estudio de las emociones, los sentimientos y las pasiones (Lutz, 2017), "pero también tratando de ir más allá de los parámetros epistemológicos dominantes del giro lingüístico"<sup>79</sup> (Bakko & Merz, 2015, p.7). Sin embargo,

El interés teórico por los afectos y las emociones tiene larga data –Ann Cvetkovich argumenta que "la representación de los problemas sociales como dilemas afectivos puede ser rastreada hasta sus orígenes en la cultura [occidental] durante los siglos XVIII y XIX" (Gorton, 333). No obstante, en la academia estadounidense, el giro afectivo se produce a mediados de los 90, desde varios campos de investigación transdisciplinarios, como los programas de estudios de mujeres, los estudios queer y los estudios culturales, aunque también desde ciertas tendencias dentro de campos más institucionalizados, como los estudios literarios, los estudios sociológicos, la neurociencia. (Del Sarto, 2012, p. 46)

A pesar de lo anterior, hay que decir que durante la modernidad, dentro de la antropología y las demás ciencias sociales, la preocupación se centró más en la consistencia y congruencia de los discursos sobre la realidad social que por lo que esta misma mostraba en medio de su caótica dinámica (Turner, 1988). Caótica no solo por

---

<sup>78</sup> "Experience is that milieu which provides the capacity to affect and be affected; it is a-subjective and impersonal. Experience is not an individual property; rather subjects are constituted in relations within experience itself, that is, by means of individuation via haecceity. The exteriority of relations presents 'a vital protest against principles' (D 1987: 55). Experience is rendered meaningful not by grounding empirical particulars in abstract universals but by experimentation. Something in the experiential world forces us to think" (Texto original).

<sup>79</sup> "But also attempting to go beyond the dominant epistemological parameters of the linguistic" (Texto original).

lo impredecible de la ocurrencia de sus eventos<sup>80</sup> sino, también, por la intensidad de los sentimientos y pasiones que de ellos se derivan. De allí la tendencia a presentar dicha realidad social como estable e inmutable, regida por principios lógicos. En este sentido, las teorías de los afectos buscan explicar la experiencia de la vida cotidiana desde la dinámica intersubjetiva que modela su subjetividad, la cognición y las emociones para lo cual involucran tanto al cuerpo como a la mente, así como a la razón y la pasión. Pero, no solo eso, también buscan ir más allá de los parámetros epistemológicos dominantes del giro lingüístico (Bakko & Merz, 2015).

En este sentido, Massumi (1995) plantea a los afectos como *intensidades* que registran experiencias de energía, encarnadas corporalmente, en respuesta, no consciente y sin posibilidades de ser nombrada, a estímulos que actúan sobre el cuerpo. Se trata de respuestas del cuerpo ante un estímulo antes de ser procesadas cognitivamente y registradas de manera consciente, pero que son sentidas<sup>81</sup> siempre.

---

<sup>80</sup> "En este ensayo el evento es tomado como un suceso que tiene comienzo pero cuyo final es difícil de prever debido a los encadenamientos que genera" (Marquina Vega, 2011, p.16). En términos de Deleuze, este evento implica transformaciones incorpóreas que subsisten en el tiempo y el espacio y representan la dinámica de la interacción de las fuerzas que lo producen (Stagoll, 2010).

<sup>81</sup> Aquí Massumi cuando habla de sentidas no se refiere a sentimientos sino al registro que hace el cuerpo de dicha intensidad de energía. Es decir, se refiere a la respuesta que hace el cuerpo ante un evento antes de ser consciente de ello y de manera autónoma frente al discurso y el uso del lenguaje. Al respecto,

Massumi ha llamado, a este famoso lapso entre el evento y su registro consciente, "el medio segundo perdido". Observa que este medio segundo no es simplemente un vacío, sino un espacio de potencial "demasiado lleno", sobrecargado de sensaciones, sobrecargado con contenido, pero no asignado a ningún registro semántico específico. Es aquí donde se pueden formar conexiones entre experiencias, pensamientos e impresiones previamente no relacionadas, en el umbral mismo de la conciencia, mientras que la conciencia misma impone una reducción radical en esta "multitud apremiante de insipencias y tendencias".

El hallazgo fascinante en estos experimentos de laboratorio ha sido que, si bien el sistema cognitivo requiere de 0,5 a 0,8 segundos de tiempo de procesamiento, el propio cuerpo responde mucho más rápido, en un marco de tiempo de 0,2 a 0,3 segundos. Promediado en 0.25 segundos, esto implica que el movimiento se mueve a aproximadamente el doble de la velocidad de la conciencia. Es claro ver entonces cómo esto pone a la conciencia en pie inestable y desigual con afecto.

Sin embargo, esto no implica que el sistema cognitivo no pueda influir en el nivel de afecto / intensidad.

(...)

El afecto puede entonces entenderse como una intensidad corporal no consciente que no puede ser nombrada sino solo sentida. (Kluitenberg, 2015, Sept. 14, p. 2)

Massumi has famously named this lapse between the event and its conscious registering "the missing half second." He observes that this half second is not simply a void, but an "overfull" space of potential, over-filled with sensation, over-filled with content, yet not assigned to any specific semantic register. It is here that connections between previously unrelated experiences, thoughts and impressions can be formed, at the very threshold of consciousness, while consciousness itself imposes a radical reduction on this "pressing crowd of incipencies and tendencies."



En este sentido, la preeminencia de lo afectivo se observa tanto en los procesos de creación y producción como en aquellos de recepción de las propuestas visuales que los artistas visuales, en este caso los pintores, plantean. Desde el punto de vista de la creación artística, que es lo que nos interesa en esta investigación, los afectos funcionan marcando una brecha de sentido entre el *contenido* de la imagen y su *afecto* sobre el que la observa al producirla que, sin dejar de lado la lógica o la conexión, insta una dinámica de diálogo entre el artista y su propuesta en la que el sentido se va construyendo desde una perspectiva en la que las líneas de significación que las mismas no se presenten ordenadas semántica o semióticamente. La significación surge como un sistema distintivo de diferencias que está relacionado con las expectativas que dependen del posicionamiento que uno asume al posicionarse conscientemente en una línea de continuidad narrativa. Una pregunta que siempre nos hacen a los artistas es ¿Cuándo sabes que la propuesta está ya acabada? ¿Cuándo uno debe parar de seguir trabajándola? Eso no es algo que se pueda definir por adelantado y varía según la propuesta y según el artista. Pero en la dinámica de trabajo siempre llega un punto en el que el artista dice: *hasta aquí no más*. A posteriori uno puede dar miles de explicaciones, pero en el momento uno solo lo *siente*<sup>82</sup>.

Para Massumi (1995), esta desconexión lógica, tanto desde lo semántico o semiótico como desde la continuidad narrativa, permite una conectividad de distintas diferencias de significación y en paralelo dentro de la cual, los afectos tienen que ver con las intensidades de la misma. Este camino distinto de significación es relevante y pertinente para los procesos creativos en las artes. Además, para O' Sullivan (2001) los afectos son irreducibles a cualquier estructura. De allí que los considera extra-discursivos y extra-textuales. Al no ser posibles de circunscribirse a una estructura, se encuentran fuera del discurso, entendido como tal, y por ende de los límites del conocimiento. Rescata la naturaleza estética de las artes, la cual considera intrínseca a ellas. En este sentido, O' Sullivan (2001) plantea que las artes desde lo estético no son solo un objeto

---

The fascinating find in these laboratory experiments has been that while the cognitive system requires its 0.5 to even 0.8 seconds of processing time, the body itself responds much quicker – within a time frame of 0.2 to 0.3 seconds. Averaged at 0.25 seconds, this implies that affect moves at roughly twice the speed of consciousness. It is clear to see then how this puts consciousness on unstable and unequal footing with affect.

It does not imply, however, that the cognitive system is not able to influence the affect/intensity level.

(...)

Affect can then be understood as a non-conscious bodily intensity that cannot be named but only be felt (Texto original).

<sup>82</sup> Lo siento en el sentido que nuestro ojo lo registra y nuestro cerebro responde diciendo: ¡Para! Aunque no necesariamente sabe por qué y menos aún puede explicarlo. Una respuesta frecuente frente a la pregunta del por qué es: “Hmmm... mejor lo dejo allí. No vaya a ser que lo malogre”.

de conocimiento, entendido en los términos que puede expresarse solamente desde lo verbal, discursiva y textualmente, sino que albergan un potencial de asociaciones que va más allá de su condición de objeto cultural, aunque no deja de serlo, se ubica *aparte* del mundo.

Esta distancia o capacidad de introducir una distancia con el mundo es lo que le da su lugar a las artes. “Podemos pensar el poder estético del arte en un sentido inmanente, recurriendo a la noción de *afecto*<sup>83</sup> (O’Sullivan 2001, p. 125). Y es que este registro paralelo y diferente de nuestra acción sobre el mundo que significan los afectos abre posibilidades de nuevas formas de conocer desde el cuerpo mismo. Al respecto, Romeu (En prensa), agrega que

En este sentido, la cognición se define como la capacidad de hacer emerger un mundo significativo desde las interacciones del ser-cuerpo con el entorno, co-determinando la significatividad del entorno en función de las capacidades percepto-motoras del agente en cuestión (Di Paolo, 2015; Moreno, 2014). Así, el movimiento corporal de un individuo condiciona el estado de activación de su red sensorial (Moreno, 2014), de lo que se desprende, como bien señala Varela (1992), que la cognición nunca es ajena ni a la corporalidad de quien percibe y conoce ni a la historia de sus propias percepciones, siendo que el significado emerge como un punto de vista, propio de la constitución autónoma del individuo. (p. 6)

Justamente, los afectos son intensidades que permiten describir el devenir y los procesos de transformación a partir del movimiento y la duración (Colman, 2010a), como reacción ante/en la presencia de un cuerpo (Massumi, 1995; O’ Sullivan, 2001; Stewart, 2010). Los afectos se refieren al *habitar el mundo en devenir* desde un registro amplio de los efectos de la acción del artista. Los afectos explicitan la subjetividad del artista. Posibilitan comprender dicho *hacer*, más allá de los condicionantes sociales que la modelan, pero en relación al entorno en el que se desarrolla. Al respecto, Romeu (En prensa) señala que

Es desde las regularidades del movimiento corporal de donde surge el sentido a partir de la activación de las capacidades senso-motrices que, operadas por el sistema nervioso, informan de la dinámica de los estados corporales producidas por él (Maturana, 1992). En ese sentido, todos los cambios en el movimiento corporal son resultado de los cambios en el estado del individuo donde la cognición como comportamiento perceptivo se implica. (p.7)

Es decir, en términos epistemológicos, los afectos proponen un conocer desde lo particular, lo que implica incluir la subjetividad. Incorporan el pensamiento estético, que

---

<sup>83</sup> “We can think the aesthetic power of art in an immanent sense - through recourse to the notion of *affect*” (Texto original).

va de lo particular a lo general, pero sin dejar nunca lo particular. Propone un retorno al empirismo como punto de partida para la relación con el mundo. Sin embargo, ello no significa dejar de lado las generalizaciones. Como lo dijo Baumgarten<sup>84</sup> cuando hablaba de la verdad lógica, que surge de la razón, y la verdad poética, que surge del conocimiento sensible,

Ambos tipos de verdades se complementan: una de ellas determina los objetos y nos ofrece la perspectiva de lo general; la otra, hace significativos los objetos y nos brinda la perspectiva desde lo particular. Ambas son racionales, pues se sostienen en la representación clara de algo; una de ellas es distinta, la otra compleja (Del Valle, 2011, p. 318).

De allí que los afectos incluyan/muestren a la subjetividad y a la experiencia resultante del proceso intersubjetivo que la modela. Como señala Romeu (En prensa), “la percepción y la cognición que de ella deriva no puede ser más que el resultado de nuestro operar en dicho mundo” (p. 8). Creo que lo valioso de este enfoque es que llama a mirar con más detalle la vida social incluyendo aquello que la razón lógica no necesariamente puede explicar fácilmente según sus reglas. A ello, Massumi (1995) remarca que no es sinónimo de emoción o sentimientos, si bien estos están presentes en los movimientos y transformaciones que resultan de los afectos. Al respecto, Stanley (2017) señala que “Tomkins usa el término “sentimiento” para describir la conciencia de uno de que se ha activado un afecto o una respuesta corporal, y “emoción” para describir la interpretación cognitiva de ese afecto y su sentimiento”<sup>85</sup> (p. 101). Es decir, se vinculan con ellos tanto como con sus consecuencias, pero los afectos van más allá. Sobre el punto, Colman, (2010a) plantea que

El afecto es una fuerza experiencial o una fuente de energía que, a través de encuentros y mezclas con otros cuerpos (orgánicos o inorgánicos), el afecto se envuelve en la afección<sup>86</sup>, se convierte en una idea y, como tal, como Deleuze describe, puede imponer sistemas de conocimiento, historia, memoria y circuitos de poder.<sup>87</sup> (p. 12)

---

<sup>84</sup> Alexander Baumgarten pensador de la Ilustración que escribió *Aesthetica* (1750 y 1758). “La tarea que asume Baumgarten dentro del marco del espíritu ilustrado que lo anima es ofrecer una imagen más completa del ser humano. Una cuyo norte no esté marcado enteramente por el riguroso conocimiento de los conceptos generales que nos vinculan con un entendimiento puramente abstracto del mundo, sino una donde esta mirada conceptual y abstracta (que él llama “lógica”) sea complementada por el desarrollo de una especial mirada hacia lo particular del mundo, aquella mirada desde la sensibilidad humana (que él llamará “estética”) (Del Valle, 2011, p. 315).

<sup>85</sup> “Tomkins uses the term “feeling” to describe one’s awareness that an affect or bodily response has been triggered, and “emotion” to describe the cognitive interpretation of that affect and its feeling” (Texto original).

<sup>86</sup> Entendemos la afección aquí como lo plantea el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: Impresión que hace algo en otra cosa, causando en ella alteración o mudanza (Ver [https://dle.rae.es/afecci%C3%B3n?m=30\\_2](https://dle.rae.es/afecci%C3%B3n?m=30_2) ).

<sup>87</sup> “Affect is an experiential force or a power source, which, through encounters and mixes with other bodies (organic or inorganic), the affect becomes enveloped by affection, becoming an idea, and as such,

Asimismo, Bakko & Merz (2015) proponen que el afecto como afección se expresa como un movimiento en el tiempo y los cuerpos. Los retos que estos cambios plantean, en la forma de abordar el estudio de lo social, desde esta perspectiva “ha transformado la erudición en dicotomías sujeto-objeto, ontología, psicoanálisis, (post) estructuralismo y la relación entre las ciencias sociales y las biociencias, particularmente las neurociencias”<sup>88</sup> (p. 7). Sin embargo, Del Sarto (2012) señala que “es verdad que no hay una teoría homogénea, sino variadas teorizaciones sobre los afectos” (p. 47)<sup>89</sup>. Y, es difícil ubicarlas dentro de los conceptos conocidos o las formas de conocer aceptadas por varias de las disciplinas vigentes, sobre todo en aquellas cuyo prestigio les otorga la etiqueta de científicas. Y es que, como explica Hardt (2007),

Los afectos nos exigen, como lo sugiere el término, entrar en el ámbito de la causalidad, pero ofrecen una visión compleja de la causalidad porque los afectos pertenecen simultáneamente a ambos lados de la relación causal. Iluminan, en otras palabras, tanto nuestro poder para afectar el mundo que nos rodea como nuestro poder para ser afectados por él, junto con la relación entre estos dos poderes.<sup>90</sup> (p. xi)

Así, los afectos nos demandan una nueva forma de mirar el mundo. Coincido con Ingold (2013) en que es a través del *hacer* que la vida cotidiana se transforma en existencia. Y son los afectos los que, al cambiar la amplitud o intensidad con las que los eventos nos impactan o impactamos a otros, los que completan el significado de los mismos al contribuir a configurar el mundo subjetiva y emocionalmente. De allí que Stewart (2010) agrega que el afecto

Es la producción y la modulación de la "vida misma" a través de wordlings. Las experiencias sintéticas se convierten en repeticiones generativas de cuidado y potencialidad: las películas los viernes por la

---

as Deleuze describes, it can compel systems of knowledge, history, memory, and circuits of power (Texto original).

<sup>88</sup> "It has transformed scholarship on subject-object dichotomies, ontology, psychoanalysis, (post)structuralism, and the relationship between the social sciences and the biosciences, particularly the neurosciences" (Texto original).

<sup>89</sup> Al Respecto Stanley (2017) y Lara y Enciso (2013) entre otros, señalan que son tres genealogías comúnmente aceptadas sobre los afectos, no son las únicas por cierto. Inicialmente dos de ellas provienen de los planteamientos de Gilles Deleuze, representado a través de las propuestas de Brian Massumi; y la tercera de Silvan Tomkins, representado por los planteamientos de Eve Kosofsky Sedgwick. Posteriormente desde las neurociencias, un autor representativo es António Damasio, influenciado por William James. Pero casi todos los autores señalan que detrás de todas estas diferentes propuestas está la figura de Baruch Spinoza que justamente acuñó la idea del afecto como la capacidad de afectar y dejarse afectar.

<sup>90</sup> "Affects require us, as the term suggests, to enter the realm of causality, but they offer a complex view of causality because the affects belong simultaneously to both sides of the causal relationship. They illuminate, in other words, both our power to affect the world around us and our power to be affected by it, along with the relationship between these two powers" (Texto original).

noche, la buena comida, los colores brillantes, los sombreros, las ocasiones festivas, las canciones.<sup>91</sup> (p. 353)

Así, la subjetividad, a través del afecto, se perfila como la forma en que se modula el *estar-ahí*, en cada situación, para poder darle sentido a la existencia al ocurrir estrechamente vinculado a la experiencia. Stewart (2010) agrega que los afectos en tanto modulaciones asumen la forma de actos repetidos de cuidado y potencialidad, dos de las formas en que el ser humano se siente seguro o acogido, siendo capaz por tanto de dotar de sentido al *aquí y ahora* que dichas repeticiones significan.

Cuando entras en la habitación sientes los ángulos que fluyen, la luminiscencia de un estilo ordinario pero apreciado de estar presente. Una fuerza intermodal de sinestesia. Un ser consciente de una forma de ser, una experiencia de comunidad en términos de lo que hace posible. Una intimidad ligada al ambiente del lugar.<sup>92</sup> (Stewart, 2010, p. 346)

En este sentido el denso entramado del afecto, la atención, los sentidos y la materia posibilita articular el presente de los diferentes espacios, fenomenológicos y físicos, vividos y sus temporalidades (hogar, trabajo, escuela, culpa, aventura, enfermedad, placer, inactividad, etc.) como un evento compositivo que nos vincula a un estado de existencia (Stewart, 2010). Esta es la forma en que la subjetividad opera.

La subjetividad, desde la perspectiva del afecto se refiere, entonces, a la configuración en común, que construyen nuestras experiencias vividas, a manera de evento y en todas las dimensiones de nuestra vida, a través de recuerdos y experiencias pasadas, que funcionan como un segundo campo de acción de lo social. Conuerdo con Lutz (2017) en que, a veces, el afecto es utilizado como sinónimo de emoción, pero otras como grado de intensidad incipiente que contrasta con las emociones. Sin embargo, a pesar de que usualmente se asume a este como vinculado más al mundo interior del ser humano, el afecto en realidad lo reconceptualiza y los “yoes interiores se convierten en objetos de la imaginación, no en lugares de origen, no primitivos y/o auténticos, no en lugares preculturales de universalidad y naturaleza que pudieran contrastarse con un exterior cultural civilizado. Los estudiosos se centraron en la vida emocional como vida

---

<sup>91</sup> “It is the production and modulation of “life itself” through worlding refrains. Synthetic experiences become generative repetitions of care and potentiality—the movies on Friday nights, the great food, bright colors, hats, festive occasions, sing-alongs” (Texto original).

<sup>92</sup> “When you enter the room, you feel the angles flooding in, the luminescence of an ordinary but prized style of being present. A cross-modal force of synesthesia. A becoming sentient to a way of being, an experience of community in terms of what it makes possible. An intimacy tied to the mood of the place” (Texto original).

social<sup>93</sup> (Lutz, 2017, p.183). Megan Watkins agrega que la distinción entre afecto y emoción si bien puede ser útil,

no da cuenta de otra distinción más importante para la perspectiva de los afectos, aquella que se basa en la diferencia spinoziana entre *affectus* (fuerza) –la fuerza de un cuerpo que afecta a otro (*affecting body*)– y *affectio* (capacidad) –el residuo o impacto que aquel deja sobre el cuerpo afectado (*affected body*), el cual puede ser pasajero pero produce capacidades particulares en los cuerpos y en su relación con otros cuerpos externos. (pp. 269-270 en Del Sarto, 2012, pp. 47 – 48)

De allí que los afectos se relacionan con la psicología, la filosofía, los estudios culturales, los estudios feministas y *queer* (Lutz, 2017; Del Sarto, 2012). En términos de los primeros, de los fundamentos filosóficos, los afectos proponen una reflexión en la acción, en el proceso, en el constante movimiento que caracteriza al *capitalismo cultural fragmentado*. Solo, así, la antropología podrá finalmente *leer el mundo* y dar cuenta de la vida cotidiana dentro de él. En este sentido, Rosaldo (2000) señala que

En contraste con el punto de vista clásico, que ubica a la cultura como un todo autónomo constituido de patrones coherentes, la cultura también puede ser concebida como una formación más poderosa de intersecciones donde los procesos se entrelazan dentro de los límites o más allá de éstos. Dichos procesos heterogéneos derivan con frecuencia de las diferencias de edad, género, clase, raza y orientación sexual. (p. 17)

El autor aquí reclama un acercamiento al mundo que incluya las diferencias a fin de poder dar cuenta del *habitar el mundo en devenir*. Esto que parece algo sencillo, sin embargo, implica un cambio de posición del antropólogo frente al mundo. Al respecto, Biehl & Locke (2010), en un artículo cuyo título me parece más que sugerente, *Deleuze and the Anthropology of Becoming*<sup>94</sup>, señalan que

Simplemente comprometerse con la complejidad de las vidas y los deseos de las personas -sus limitaciones, subjetividades, proyectos- en mundos sociales en constante cambio requiere permanentemente el replanteamiento de nuestros aparatos teóricos. ¿Qué significaría para nuestras metodologías de investigación y formas de escritura adoptar consistentemente esta inacababilidad, buscando formas de analizar lo general, lo estructural y lo procesual mientras se mantiene una conciencia aguda de la inevitabilidad incompleta de nuestras teorías?<sup>95</sup> (p. 320)

---

<sup>93</sup> "Interior selves became objects of the imagination— not places of origin, not primitive and/or authentic, not precultural places of universality and nature that could be contrasted to a civilized cultural outside. Scholars focused on emotional life as social life" (Texto original).

<sup>94</sup> *Deleuze y la antropología del devenir* (Traducción propia).

<sup>95</sup> "Simply engaging with the complexity of people's lives and desires— their constraints, subjectivities, projects—in ever-changing social worlds constantly necessitates the rethinking of our theoretical apparatuses. What would it mean for our research methodologies and ways of writing to consistently

De allí la necesidad del planteamiento de este estudio que propone un acercamiento a los procesos creativos en las artes visuales desde los condicionantes institucionales, subjetividades y proyectos que configuran la complejidad de la vida cotidiana y deseos de los artistas. De allí la necesidad de una mirada interdisciplinaria desde la antropología para dar cuenta de la complejidad del *habitar* del artista. Es desde aquí que se entiende por qué Ingold (2018) ya habla de la mirada antropológica como un cuestionamiento filosófico y Pink ya propone la mirada interdisciplinaria (Pink & Howes, 2010).

Es por todo lo expuesto que, ante los cambios introducidos por el *capitalismo cultural fragmentado*, por un lado, considero que los afectos son un enfoque analítico que permite dar cuenta de la naturaleza dinámica, subjetiva y con bases en la emotividad del artista que la creatividad asume dentro de las artes visuales. Los afectos permiten incorporar la especulación dentro del análisis dado que se ubican más en el *qué pasa sí*, ya que dependiendo de cómo el cuerpo sienta la intensidad que el otro cuerpo transmite es que finalmente se dará la respuesta o movimiento. Así, el afecto lo ubica dentro de lo potencial, de lo posible, que es el ámbito en el que la creatividad encuentra mayores posibilidades de despliegue. Por otro lado, este enfoque analítico reconoce la naturaleza doblemente transformadora de los procesos creativos en las artes visuales, tanto a nivel de los materiales como del artista que crea, ofreciendo una visión más integral de los mismos. En este sentido,

La palabra afecto [...] fue utilizada por Spinoza para denotar la transmisión de ambas: pasiones que se originan fuera del individuo; y acciones que se originan dentro del individuo (S, 27-8). Fue el paso de un estado a otro [...] puramente transitivo, y no indicativo o representativo, ya que se experimenta en una duración vivida "(S, 49). La transmisión expresa la idea de que afectar también significa ser afectado. El afecto se transmite en las partes de una relación que están en el trabajo.

[...]

En este sentido, a través de los afectos, los cuerpos pertenecen al dominio compartido del encuentro. Esta pertenencia, sin embargo, tiene un carácter ambivalente, como afecto no se origina en ningún cuerpo en particular ni fuera de él. En cuanto a la relación entre el espectador y la obra de arte, el afecto no pertenece exclusivamente a un espectador y tampoco depende solo de la obra de arte.<sup>96</sup> (Wołodźko, 2015, p. 171)

---

embrace this unfinishedness, seeking ways to analyze the general, the structural, and the processual while maintaining an acute awareness of the inevitable incompleteness of our theories?" (Texto original).

<sup>96</sup> "The word affect [...] was used by Spinoza to denote transmission of both: passions that originate outside the individual; and actions that originate inside the individual (S, 27-8). It was the passage from one state to another [...] purely transitive, and not indicative or representative, since it is experienced in a lived duration' (S, 49). Transmission expresses the idea thus that to affect means also to be affected. Affect is transmitted on the parts of a relation that are at work.

[...]

Así, en resumen, la propuesta artística no es resultado de la genialidad del artista ni solamente de su destreza técnica o la calidad de los insumos empleados (materiales e inmateriales). Es producto de la subjetividad del artista que se manifiesta a través de afectos que a su vez se articulan en itinerarios de acción que le dan origen. Dicha subjetividad surge de la experiencia del habitar desde/en las artes visuales del artista y es moldeada intersubjetivamente. La propuesta artística es fruto de un proceso de negociación que este realiza con todos ellos, con su entorno y consigo mismo, cuyo itinerario se comprende a partir de los afectos que se han construido, reconstruido y destruido en el trayecto. Así, los procesos creativos en tanto itinerarios que el artista visual desarrolla en su trabajo cotidiano, en respuesta o como propuesta de dichos afectos, pueden ser vistos desde una dimensión performativa con capacidad enunciativa y discursiva.

### 2.3. LOS PROCESOS CREATIVOS COMO EXPERIENCIA DE CREACIÓN DESDE EL HABITAR Y LA SUBJETIVIDAD DE LO COTIDIANO DEL ARTISTA

De todos los procesos artísticos son los de creación los que explicitan la perspectiva del compromiso que tiene el artista con el mundo. Son procesos que despliegan dinámicas de co-responsabilidad y mutua dependencia entre el artista, los materiales, las técnicas, sus afectos, sus pensamientos, sus emociones / sentimientos y sus aspiraciones con sus circunstancias de vida. Al hacerlo, materializan el *aquí y ahora* del artista y establecen, aunque sea de manera transitoria, una dimensión de su existencia.

La creatividad es una actitud de apertura al mundo, *un estar dispuesto a*, que articula la capacidad, la reflexividad y el deseo con el afecto y la acción para desplegar nuevos espacios de interacción con el mundo que rodea al creador, para reconstruir permanentemente su forma de *habitar el mundo en devenir*, con tal libertad y multiplicidad que logra sentirse vivo dentro de él. La creatividad se mueve en el espacio del *podría ser* más que en el del *ser* donde la racionalidad y el afecto crean la necesidad del *hacer* que se produce como resultado de una negociación intersubjetiva con *otros*, con uno mismo y con el propio contexto. Es a través del afecto que la creatividad se engarza con la vida social y permite dotarla de un *aquí y ahora*. En este sentido,

La creatividad es lo que una persona experimenta pero no puede hacer (Wieman 1961: 65-66). [...] Este es el tipo de creatividad que no comienza aquí, con una idea en mente, y al final, con un objeto

---

In this sense, through affect bodies belong to the shared realm of encounter. This belonging, however, has an ambivalent character, as affect does not originate in any particular body or outside it. As for the relation between beholder and the work of art, affect does not belong exclusively to a beholder and neither does it depend on the work of art alone" (Texto original).



completo. Por el contrario, continúa, sin principio ni fin. Es, para Wieman "lo que progresivamente crea personalidad en comunidad" (1961: 66). Esta es la creatividad de la vida social. Porque la vida social no es algo que la persona hace sino lo que la persona experimenta: un proceso en el que los seres humanos no crean sociedades sino que, viviendo socialmente, se crean a sí mismos y entre sí<sup>97</sup>. (Ingold 1986: 202 ff.; Ingold and Hallam 2007: 8 en Ingold, 2014, pp. 126 – 127)

De esta manera, Ingold (2014) propone ver la creatividad dentro del devenir histórico de su genealogía remarcando su naturaleza colectiva y sin límites; pero, al mismo tiempo sin negar su condición también individual. Y es que, a pesar de ser social, la creatividad es también subjetiva. Necesita de la persona para concretarse y poder afectar y dejarse afectar. Considero imposible un acto creativo con ausencia de alguna de estas dos dimensiones. Ambas funcionan y se retroalimentan imbricadamente. Asimismo, señalar que la creatividad no tiene límites, no significa que es inacabable o indeterminada. La creatividad, ubicada dentro de su devenir histórico, se define en relación a las circunstancias y contextos que le dan origen. Tiene que ver con las relaciones posibles que entabla. "La originalidad es una ficción concebida después del hecho"<sup>98</sup> (Freedman, 2010, p. 10). Si bien, desde la psicología se discute sobre su carácter de dominio general o dominio específico<sup>99</sup>, aspecto que no abordo en esta investigación, considero, siguiendo a Freedman (2010), que "la creatividad es un concepto abierto, como el arte, y debe ser definido como aplicado en un contexto cultural"<sup>100</sup> (p. 10). Pero no solo eso, las ideas surgen vinculadas a sus circunstancias, a la situación que se va a enfrentar, a los materiales con que se va a construir la solución a proponer.

Desde de las bellas artes, la idea de que la creatividad era propiedad de unos cuantos elegidos, era la forma más común de entender lo que en forma cotidiana, y a veces, no tan cotidiana, se señalaba bajo el nombre de genialidad del artista. Lo que a su vez, lo hacía más complejo dada las diferentes formas de entender y conceptualizar las artes. "Técnicamente hablando, la gran cantidad de habilidades superpuestas que se deben utilizar en la creación de artes visuales -percepción, memoria, control motor, lenguaje,

---

<sup>97</sup> "Creativity is what a person undergoes but cannot do (Wieman 1961: 65–66). [...] This is the kind of creativity that does not begin here, with an idea in mind, and end there, with a completed object. Rather, it carries on through, without beginning or end. It is, for Wieman "what progressively creates personality in community" (1961: 66). This is the creativity of social life. For social life is not something the person does but what the person undergoes: a process in which human beings do not create societies but, living socially, create themselves and one another" (Texto original).

<sup>98</sup> "Originality is a fiction conceived after the fact" (Texto original).

<sup>99</sup> Ciertas posturas desde la psicología distinguen tres dominios para la creatividad: artes, ciencias y vida cotidiana. Pero otras hablan más de un dominio general.

<sup>100</sup> "Creativity is an open concept, like art, and must be defined as applied in a cultural context" (Texto original).

razonamiento espacial, sin mencionar la imaginación- también hace del arte una de nuestras actividades humanas más complejas”<sup>101</sup> (Pelowski, Leder & Tinio, 2017, p. 81). En este caso, desde las artes visuales, la creatividad la entiendo como aquella que se desarrolla desde, con y para la visualidad. Dentro del actual contexto de la cultura visual, la visualidad “es un espacio fenomenológico intersubjetivo e intercultural en el que las prácticas visuales, de ver y de ser visto, se confrontan, negocian sentido y construyen cultura.” (Marquina Vega, 2011, p. 28). Es un espacio de confrontación en el que se enfrentan la mirada con la representación, en este caso pictórica, y viceversa. No solo miro la imagen sino que ella también me mira.

“La imagen es un espacio de negociación de subjetividades que construye sentido contrastando la intencionalidad del que la construye con la capacidad de significación del que la deconstruye. Al permitirle al sujeto anclarle una significación, provee al espectador de una ilusión de capacidad de acción y decisión y de poder que en realidad no posee en su vida diaria (Mirzoeff 2004 en Marquina Vega, 2011, p. 18).

Desde esta perspectiva, posicionarme desde lo estético de la imagen o la propuesta artística me permite vincular a la creatividad con la percepción y ubicarme en el mundo de los materiales que propusiera Ingold y que asumiera en los apartados anteriores de este capítulo. Conuerdo con Pelowski, Leder & Tinio (2017) en que “la recepción estética y la producción artística son dos extremos del espectro del arte, con el último vinculado al artista que crea, y el primero al espectador que se encuentra con la obra de arte”<sup>102</sup> (p. 81). Esto me parece particularmente pertinente dentro del ecosistema comunicativo actual en el que todos, más aún los artistas visuales, terminamos siendo prosumidores de imágenes. Esta conceptualización me permite también remarcar la estrecha vinculación que existe entre la producción en las artes visuales, especialmente desde lo creativo, y la recepción y consumo de imágenes, como veré más adelante en el último acápite del capítulo 3.

El planteamiento de Pelowski, Leder & Tinio (2017) también permite conceptualizar a la creatividad como un proceso de investigación desde la práctica del artista. Adams (2014) plantea a la práctica artística como un proceso performativo e integrado de investigación que realiza el artista con la finalidad de proponer y concretar una propuesta de arte. Se trata de una investigación en y por la práctica, orientada no solo a la

---

<sup>101</sup> “Technically speaking, the large number of overlapping abilities that must be utilized in visual art making – perception, memory, motor control, language, spatial reasoning, not to mention imagination – also makes art one of our most complex human activities” (Texto original).

<sup>102</sup> “Aesthetic reception and artistic production are at two ends of the art spectrum, with the latter being linked to the artist creating, and the former to the viewer encountering, the artwork” (Texto original).

producción de un objeto o resultado sino como una manera de relacionarse y conocer el mundo. Así

La investigación basada en la práctica, [...] [que realizan los artistas visuales], constituye la exploración activa de conceptos críticos en la práctica: un proceso que se basa en la experiencia fenomenológica, así como en la comprensión conceptual, un proceso continuamente abierto a la pregunta, renegociación, reinterpretación y, en última instancia, - presentación. La práctica se convierte en una herramienta de desarrollo crítica y creativa, no dirigida a un resultado definitivo o predeterminado, sino un medio a través del cual explorar las comprensiones multisensoriales y abordar la eficacia de las metodologías interdisciplinarias y los conceptos teóricos que las sustentan. Tal orientación se entiende que mantiene el potencial de informar y transformar la práctica, así como la comprensión teórica.<sup>103</sup> (Adams, 2014, p. 218)

Agregando a lo dicho, me parece necesario señalar que para Deleuze (1987, p. s.n.) “un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absolutamente necesidad”. Para él, “solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres”. Y es aquí donde la filosofía y la antropología convergen. Para Deleuze (1987, p. s.n.) “...el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también acto de arte”. Pero ¿qué quiere decir que un acto de resistencia sea un acto de arte? A mi entender, cuando Deleuze (1987) vincula un acto de resistencia con lo humano y las artes, lo que busca es poner en relieve la naturaleza misma de toda resistencia: una naturaleza tanto volitiva, es decir, humana, como creativa, es decir, resultado de un proceso de reflexión que distingue entre lo antiguo y lo nuevo (Freedman, 2010). Ello no quiere decir que toda manifestación artística puede ser catalogada como un acto de resistencia. Hacerlo implicaría considerar a las artes como prácticas y discursos ahistóricos y con un potencial transformador en sí mismas, cosa de la cual discrepo. Coincido con Galeffi (2017) en que

Considerar el arte como un territorio de resistencia implica una comprensión de la actividad artística como dentro del orden de lo impredecible y fuera de control. Solo lo que no está previsto en el campo del conocimiento dominante puede formar territorios de resistencia, porque lo que ha sido capturado por la fuerza del material dominante y

---

<sup>103</sup> “Practice-led research, [...] [that visual artists make] constitutes the active exploration of critical concepts in practice: a process that draws on phenomenological experience as well as conceptual understanding, a process continually open to question, re-negotiation, re-interpretation and ultimately re-presentation. Practice becomes a critical and creative developmental tool – not aimed at any definitive or predetermined outcome but instead a means through which to explore multi-sensory understandings and to address the efficacy of cross-disciplinary methodologies and the theoretical concepts that underpin them. Such an orientation is understood to maintain the potential to both inform and transform practice as well as theoretical understanding” (Texto original).

los territorios simbólicos no tiene poder transformador porque carece de fuerza vital y creativa<sup>104</sup> (p. 22).

En este sentido, dentro del *capitalismo cultural fragmentado* en Lima, para muchos curadores y otros miembros del sistema de las artes visuales, la pintura es una manifestación artística que es aceptada dentro del sistema de las artes limeño, si y solo si, se adecua en sus referentes y materiales a los valores y formas que dicho sistema considera contemporáneos que son aquellos del mercado global de las artes.

Escoger [a] la pintura significa... es como dar un paso atrás para mirar un escenario que si yo lo pienso con los términos de la cultura peruana para mí... ese escenario se definiría propiamente entre el indigenismo y la herencia de la década del 50. Y ese escenario creo que tendría un tope importante, un techo importante a comienzos de la década del 90 del Perú al menos. [...] Es la sensibilidad de un muchacho que se ha formado en el video juego por ejemplo y que de pronto por alguna razón, por su familia o cualquier otra razón, estudia pintura. No sé si en las pocas escuelas que hay en el Perú, va a tener de hecho una fractura en su sensibilidad porque lo que va a aprender en la escuela de sus maestros va a ser una cosa y lo que va a tener cotidianamente en términos de cómo piensa las imágenes, va a ser otra. [...] *Pintura, pintura* me refiero a una forma estética donde el soporte es plano, suele ser lienzo o una tela y sobre eso acrílico u óleo. Eso sería pintura en términos literales. Las técnicas mixtas lo que hacen es usar además de eso, otras técnicas materiales. Por ejemplo, un chico que ganó, usaba unos periódicos que los quema y les añade una sustancia que le de consistencia a la masa y luego los coloca sobre el soporte plano. Eso es el margen del elemento discursivo, llámese representacional o abstracto que tenga la pintura porque si hablamos de pintura moderna, se mueve dialéctica entre lo abstracto y lo figurativo. En cambio, en la pintura contemporánea hay una-sombría conceptual evidente, te saca de la dialéctica de entre lo abstracto y lo figurativo. Te coloca en otro eje de la apreciación. [...] Lo que te estoy diciendo ahora es que hay un tipo de pintura contemporánea que exige una sensibilidad que a la vez procesa referentes heterogéneos. Los referentes pueden venir del cine, del internet, de la fotografía. En ese sentido, incluso hay estéticas prestadas que pasan a la imagen sobre el lienzo, por ejemplo, Micky Aguirre que tiene una estética muy fotográfica u otros como Diego Molina que tiene una estética muy asociada a las interfaces del internet. Pero sigue siendo pintura en la medida que utiliza el pigmento, aunque utilizara hibridación como el caso de los periódicos que dije, sigue siendo pintura en términos de pintura contemporánea, no en el sentido más literal pero en el sentido de definición de la forma estética (Augusto Del Valle, comunicación personal, 2017 nov. 21).

Estoy totalmente de acuerdo en que las formas de *hacer* en las artes están relacionadas con su contexto. Y que en el ecosistema comunicativo dentro del cual se desarrolla la

---

<sup>104</sup> "Considerar a arte como território de resistência implica em uma compreensão da atividade artística como sendo da ordem do imprevisível e fora de controle. Somente o que não está previsto no campo dos saberes dominantes pode formar territórios de resistência, pois o que foi capturado pela força dos territórios materiais e simbólicos dominantes não tem poder transformador por carecer de força vital e criadora" (Texto original).

contemporaneidad, la cultura visual ha cambiado las sensibilidades de los jóvenes. Pero, ¿qué pasa con aquellos pintores que desean seguir pintando con técnicas *disque tradicionales*? ¿Qué pasa con aquel público que sigue disfrutando una pintura al óleo u otro material considerado *disque tradicional*? Como he señalado antes, no estoy de acuerdo con definir la contemporaneidad a partir de una técnica, un formato o un tema. Lo contemporáneo debe ser capaz de afectar y dejarse afectar por todas las sensibilidades desde y hacia las cuales dialogan las propuestas artísticas, pictóricas y no pictóricas. No puede responder solamente a un tipo de sensibilidad, si quiere dar cabida a la creatividad.

La imagen es un constructo complejo resultado de la acción recíproca entre visualidad, aparatos, instituciones, cuerpos y figuras (Evans & Hall 2004). Debe construir encuentros fortuitos y provocados, que se valgan de la coyuntura para armar conjuntos estructurados coherentemente desde una lógica interna, que suponga multiplicidad, yuxtaposición y simultaneidad. Sólo así lo visual podrá unir lo autobiográfico con la maquinaria social (Marquina Vega, 2011, p. 29).

Es por ello que, entender a las artes visuales, desde la pintura en Lima hoy, me parece que abre las posibilidades de concebirla como un territorio de resistencia en el que se puede ejercer, y de hecho algunos artistas lo hacen, alguna forma de *oposición* que busca propiciar diálogos y narrativas de sentido que abran perspectivas de futuro, sin menoscabo de su derecho a elegir el material, tema, formato, estilo con el que decida trabajar. En este sentido, Freedman (2010) plantea que “la producción creativa en las artes visuales reúne conceptos y habilidades para transmitir nuevos significados, quizás convenciendo a las personas para que piensen de manera diferente o tomen acciones innovadoras. Depende de la toma de riesgos, lo que requiere el coraje para liderar”<sup>105</sup> (p. 14). Los pintores deben de apropiarse de los materiales, técnicas y demás insumos con los que decidan trabajar, pero sin claudicar en su deseo de seguir pulsando los límites de lo posible. Las formas de resistencia pueden ser variadas: proyectos, muestras, acciones, y todas las combinaciones de ellas y otras más. Pero, siempre en diálogo con lo personal y lo colectivo, tomando en consideración las condiciones y contextos en los que se trabaja y lo que se desea proponer en cada situación. Es, justamente, desde la perspectiva de la micropolítica de la acción humana que se puede reconocer el carácter político de todo acto de creación independientemente del tema y técnica en el que se apoya el desarrollo de la creatividad del artista. Ya lo dijeron las feministas hace mucho tiempo: *Lo personal es político*. Las macronarrativas de la

---

<sup>105</sup> “Creative production in the visual arts brings together concepts and skills to convey new meanings, perhaps convincing people to think differently or take innovative actions. It is dependent on risk-taking, which requires the courage to lead” (Texto original).

macropolítica social se evidencian y comprende en sus raíces y sus consecuencias a través de las micronarrativas y micropolítica de las acciones de los ciudadanos en una sociedad. En este sentido, lo creativo plantea buscar crear nuevas relaciones o plantear las ya existentes de una manera diferente. De allí que pensar la creatividad solamente desde *lo nuevo*, es reforzar una sola tradición cultural: la noción de progreso propuesta por Occidente, en particular desde Europa (Freedman, 2010). Coincido con Pelowski, Leder & Tinio (2017) en la dificultad que existe de definir cómo debería entenderse la creatividad en las artes, dado que “los enfoques del arte y la creatividad también pueden diferir entre culturas (por ejemplo, Li, 1997), lo que introduce el peligro de normalización y desafía aún más nuestra comprensión”<sup>106</sup> (p. 82).

Por ello, como mencioné antes con el apoyo de Freedman (2010), me replanteo el concepto de *creatividad en la pintura*, hoy, con una visión abierta que incluya las diversas experiencias, contextos y subjetividades que co-existen dentro del actual *capitalismo cultural fragmentado*. Ello implica poner el foco en su capacidad enunciativa y discursiva, más que en su estatus ontológico. Es decir, poner en relieve su naturaleza individual y social que desde la visualidad es capaz de nuevas relaciones tanto para el artista creador como para el individuo y la sociedad con los que dialoga. Solo así la creatividad puede ser creativa.

En este sentido, el pintor debe devenir en ese ser humano que, como ya dijimos, está en el mundo como un nexo particular y singular de crecimiento creativo que se desenvuelve dentro de un campo de relaciones en continuo desarrollo que señalara Ingold (2011a). Estas relaciones se constituyen en experiencias de vida que configuran su modo de *habitar el mundo en devenir* y forman parte de sus propios procesos de creación que, por lo mismo, se configuran como múltiples y dinámicos. Coincidimos con Deleuze en Colman (2010b) en que “la naturaleza descriptiva del arte radica en su habilidad no solo para re-describir; sino más bien en la capacidad material que tiene el arte para evocar y preguntar a través de medios no miméticos, produciendo diferentes afectos”<sup>107</sup> (p. 16). Esta capacidad de articular estéticamente materiales, técnicas, pensamientos, afectos y emociones para generar pensamientos, afectos y emociones en los que lo miran, a partir de lo sensible de ese ensamblaje, es lo que, como ya señalé, entiendo como *mediación estética*. Y que, a mi entender, es uno de los aspectos centrales de las artes, incluyendo a la pintura. Responde a la perspectiva del mundo de

---

<sup>106</sup> “approaches to art and creativity may also differ between cultures (e.g., Li, 1997), thus introducing the danger of normalization and further challenging our understanding” (Texto original).

<sup>107</sup> “the descriptive nature of art lies with art’s ability not merely to redescribe; rather art has a material capacity to evoke and to question through non-mimetic means, by producing different affects” (Texto original).

los materiales propuesto por Ingold y a la centralidad que lo estético adquiere dentro del *capitalismo cultural fragmentado*. Es a través de esta mediación que el pintor, a través de su propuesta pictórica, comunica y pone en contacto al humano con otro humano vinculándolos desde una posición de enunciación que afecta mutuamente la condición de humanidad de cada uno.

Desde lo fenomenológico, los *procesos creativos en la pintura contemporánea* son itinerarios performativos del pintor que dan cuenta del diálogo que este entabla con el mundo desde su *hacer*, sentir y pensar cotidiano configurando su proceso de creación intelecto – cultural para proponer propuestas pictóricas contemporáneas. En este sentido, estos procesos creativos involucran prácticas tanto de creación o diseño así como de ejecución o construcción. Dependiendo de las preferencias del artista se desarrollan diferenciada o simultáneamente, dado que están marcadas por una forma de pensar desde la acción. Dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, es justamente la dimensión creativa de la pintura y las artes visuales, en general, la que se muestra como relevante para entender las claves que lo configuran y explican hoy en día. De allí que, desde las artes visuales, es necesario mantenerse atento para no quedarse en el uso, y a veces, abuso que este sistema de producción hace de los aspectos formales e instrumentales de la pintura y las artes visuales. En este aspecto, Bantinaki (2006) remarca que

Al alejarnos de una concepción instrumentalista del trabajo en arte, se nos invita a pensar la práctica creativa no como una relación de dominio sino como una corresponsabilidad y endeudamiento: como una relación en la que el artista, los materiales y los procesos son corresponsables para traer algo a su aparecer<sup>108</sup>. (p. 214)

Estos procesos de co-responsabilidad desde la pintura contemporánea entrelazan el trabajo creativo del pintor con su experiencia personal de vida y las condiciones materiales de la misma configurándose como resultado y punto de inicio de la *experiencia de creación pictórica* del pintor. Y es a través de esta experiencia de creación que el proceso creativo se configura holísticamente como realidad primaria desde donde el pintor crea, abarcando los tres estratos, biológico, cognitivo y volitivo. Es decir, pensamiento, sentimiento y deseo se entrelazan en la interacción del cuerpo con el entorno para darle orden al proceso. Desde la educación artística, Freedman (2010)<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> “Moving away from an instrumentalist conception of the work of art, we are invited to think of creative practice not as a relation of mastery but as one of co-responsibility and indebtedness: as one in which artist, materials, and processes are co-responsible for bringing forth something into appearance” (Texto original).

<sup>109</sup> Freedman (2010) señala además que dentro de la educación, el aprendizaje de las artes es social en tanto beneficia a todo el grupo que aprende, no solo al aprendiz y es una forma también de liderazgo.

refuerza esta idea de experiencia de creación al proponer que la creatividad en las artes implica una reflexión crítica, un interés de base, un proceso de aprendizaje, un proceso de reproducción o repetición y una necesidad.

De allí que estos itinerarios de acciones, relaciones, discursos y materialidades, a pesar de ocurrir más de una vez, no necesariamente son iguales. Se articulan lúdicamente a través del ensayo – error, a partir de la visualidad, configurando el recorrido de transformación de los mismos y del propio artista, cuya performatividad está guiada por el afecto y las experiencias vividas. Coincido con Bourriaud (2008) en que es un caminar en la incertidumbre para dar cabida a lo imprevisto e inesperado. La subjetividad, desde lo sensorial como realidad primaria que se genera por la experiencia de creación del pintor, es uno de los motores de la creatividad en las artes.

En este sentido, el campo de interacción del pintor, entonces, se vuelve ancho, pero no ajeno. Sus afectos y su experiencia lo guían a través de su hacer. “En Deleuze y Guattari, “la meseta”, como “nomadología”, es una ficción analítica. Sin embargo, es serio, en el sentido de que la llanura está asociada a la apertura, a lo ilimitado, así como al potencial y la creatividad”<sup>110</sup> (Navaro-Yashin, 2009, p.13). Es esta ficción analítica y afectiva la que le permite al pintor relacionarse con el mundo con libertad de movimiento y multiplicidad sin imponer lo preconcebido. Generalmente, los artistas visuales, en este caso pintores trabajan, según Bolt (2004), siguiendo las pautas que las teorías y estrategias metodológicas de las artes señalan. Por ejemplo, marcan las proporciones. Plantean la composición. Estructuran las formas. Emblocan las luces y sombras. Y así, una y otra vez sucesivamente, para concretar la propuesta.

Sin embargo, en un momento indefinible, la pintura tomó una vida que parecía no tener casi nada que ver con mis intentos conscientes de controlarla. El “trabajo” (como verbo) tomó su propio impulso, su propio ritmo e intensidad. En este estado intenso y furioso, ya no tenía conciencia del tiempo, del dolor o de la toma de decisiones.<sup>111</sup> (Bolt, 2004, p.1)

Es allí donde, coincidiendo con Stewart (2017), “el afecto se hizo visible a través de una práctica etnográfica lenta y en sintonía con las formas y fuerzas que se desarrollan en

---

<sup>110</sup> “In Deleuze and Guattari ‘the plateau’, like ‘nomadology’, is an analytical fiction. However, it is a serious one, in that the plain is associated with openness, limitlessness, as well as potential and creativity” (Texto original).

<sup>111</sup> “However, at some undefinable moment, the painting took on a life that seemed to have almost nothing to do with my conscious attempts to control it. The “work” (as verb) took on its own momentum, its own rhythm and intensity. Within this intense and furious state, I no longer had any awareness of time, of pain or of making decisions” (Texto original).



escenas y encuentros”<sup>112</sup> (p. 192). La *propuesta pictórica*, resultante del trabajo y la experiencia de creación cotidianos del pintor, es historia acumulada que solo puede ser explicada por las particularidades de cada genealogía. Bolt (2004) señala que, en la práctica creativa, ocurre un intercambio dinámico material entre objetos, cuerpos e imágenes de lo vivido con lo real, donde la realidad puede ser considerada una de esas imágenes. Asimismo, Throp (2016) sugiere alejar el foco de atención de la idea del trabajo en arte como producto para poder comprender la investigación en el taller y evaluar sus resultados como un proceso filosófico que se mueve entre la teoría establecida y el conocimiento situado que emerge a través del *hacer* del trabajo.

En esa dirección, Adams (2014) propone que la *práctica artística*, en este caso en la pintura contemporánea, es un proceso performativo e integrado que realiza el artista con la finalidad de proponer y concretar una propuesta de arte. Este proceso demanda una actitud abierta al mundo y al presente para articular la activa exploración directa y corporal con el entendimiento conceptual propiciando la permanente reconfiguración del pintor a partir de la experiencia de creación vivida. De hecho, Throp (2016) complementa y señala que se trata de un proceso de creación en el que la intuición, la conjetura y la experiencia son aceptadas como integrantes legítimas del proceso para *hacer* la propuesta de arte. Dicho itinerario da cuenta de los referentes conceptuales, referentes visuales, temas, técnicas, materiales y otros, que caracterizan cada proceso de creación; pero también de los tiempos, espacios, economías, amores y desamores y todo aquello que lo condiciona y reconfigura simultáneamente. Y es que, en tanto procesos, los procesos creativos en la pintura contemporánea implican un transcurrir en el tiempo que plantean la posibilidad de diferenciar etapas en las que difieren el accionar y la experiencia de creación del pintor<sup>113</sup>. Estas etapas no están claramente delimitadas

---

<sup>112</sup> “Affect came into view through a slowed ethnographic practice attuned to the forms and forces unfolding in scenes and encounters” (Texto original).

<sup>113</sup> La mayor parte de estudios sobre los procesos creativos reconoce tres etapas como mínimo: planificación, ideación y revisión. Algunos modelos desde la psicología reconocen cuatro etapas: planeamiento, incubación, iluminación y revisión (Pelowski, Leder & Tinio, 2017). Al respecto, desde las neurociencias y la inteligencia computacional, Liu, Lughofer & Zeng (2017) hacen la revisión de seis modelos sobre la construcción de la percepción estética visual, incluyendo uno sobre las emociones. Sin embargo, la complejidad y estructuración de los modelos no proporcionan una diferenciación de etapas que haga más legible las características de mi objeto de estudio. Sus separaciones se basaban centralmente en los postulados de las neurociencias. Sin embargo, uno de los modelos que analizan es el Modelo Espejo de las Artes, con tres etapas diferenciadas, propuesto por Tinio (2013) que describe la relación entre la apreciación estética y el hacer artístico utilizando como estímulo de entrada las artes visuales en específico. Asimismo, desde la psicología y la educación, Pelowski, Leder & Tinio (2017), entre otros, muestran el mismo modelo ya mencionado de Tinio (2013), pero actualizado (ver Fig. 79 en p. 305). Ellos incorporan al diagrama el Modelo de Ver las Artes propuesto por Leder et al. (2004) y establecen visualmente una relación paralelamente inversa entre el ver y el hacer artes. La propuesta de Pelowski, Leder & Tinio (2017) es planteada como una versión preliminar para analizar cómo las personas crean

una de otras ni se ejecutan de manera lineal. En esta investigación planteo que los procesos creativos tienen tres etapas. Una, iniciación, que es la etapa en la cual se hace el planteamiento inicial de la propuesta. Da como resultado la estructura formal de la misma. Puede incluir boceteo o no. Dos, construcción, que es la etapa de desarrollo y despliegue del planteamiento inicial hasta convertirse en la propuesta pictórica misma. Está guiada fundamentalmente por la subjetividad del artista. Tres, finalización, que es la etapa de cierre, revisión, evaluación y corrección de la propuesta construida. Se centra en los detalles técnicos vinculados con el funcionamiento de la percepción visual.

Tenemos, pues, que la acción descentrada del artista a lo largo de los procesos creativos en la pintura contemporánea muestra las formas de interactuar y de estar en el mundo que estos tienen. El pintor, desde su cotidianeidad, interactúa y establece correlaciones de fuerzas momentáneas o permanentes con su entorno que, a pesar de ser su punto de referencia inicial, también terminan condicionándolas. Así, dichos procesos pueden incluir actos de resistencia, como señalara Deleuze (1987), frente a los discursos culturales y artísticos hegemónicos. En este sentido, el carácter performativo de la acción creativa del pintor permite identificar las transgresiones que los pintores realizan, dentro de la cotidianeidad de sus procesos de creación, como actos de resistencia y lucha contra los esquemas artísticos dominantes que propone e impone el sistema de las artes. Al respecto, es pertinente recordar que si bien la performance da cuenta del *hacer*, es la performatividad la que se refiere al carácter transformador que tiene dicha acción (Kometee, s. a.; Bolt, 2008; Taylor, 2011). De allí que, para que dicha acción pueda cuestionar el *statu quo*, es necesario, además, que la misma se dé dentro de la dinámica rizomática de la que habla Deleuze (1987). Al respecto, Ferrari-Nunes (2016) agrega que

El principio de la reflexividad crítica- creativa meditativa e intelectual busca descubrir soluciones potenciales para las discordancias, logrando el crecimiento epistemológico: la reformulación, a través de formulaciones alternativas, del *sentido* epistemológico o de cómo "sentimos-pensamos" (Wikan 2012) sobre el mundo, nosotros mismos, otros, nuestros recuerdos, experiencias, etc. En otras palabras, el modo en que nos sentimos en las situaciones está en una relación dinámica directa con la forma en que las entendemos.<sup>114</sup> (p. 16)

---

propuestas artísticas porque se plantea la necesidad de mayores estudios para comprender con mayor detalle el funcionamiento de la percepción dentro del paso a paso del proceso de creación mismo.

<sup>114</sup> "The principle of meditative and intellectual creative-critical reflexivity seeks to discover potential resolutions for discordances, achieving epistemological growth – the reformulation, through alternative formulations, of the epistemological *sense* or how we 'feel-think' (Wikan 2012) about the world, ourselves, others, our memories, experiences, and so on. In other words, the way we feel in situations is in a direct dynamic relationship with the way we understand them" (Texto original).

Por lo tanto, el *hacer* creativo del pintor debe ser entendido como una *performance* en tanto que se trata de un comportamiento que ocurre más de una vez, sin necesariamente ser iguales, en respuesta a la dinámica de ensayo–error propia de este tipo de investigación o a aquella de transgresión – rutina propia de la subjetividad del artista. Es una acción dinámica de naturaleza táctica, de allí lo rizomático que se reconstruye en cada ocasión transformándose en un itinerario que constituye el propio proceso creativo. Kometee (s. a.) señala, al respecto que “la performance comparte las características de la vida: impredecible, dinámica, aquí hoy y desaparecida mañana”<sup>115</sup> (p. 18). Aporta a visualizar el proceso creativo de una manera más flexible a partir de secuencias de acción que se configuran temporalmente y que están en constante resignificación, más que como una secuencia estructurada predeterminadamente. “Las performances son los bloques de construcción que estructuran nuestra realidad”<sup>116</sup> (Kometee, s. a., p. 4).

Sin embargo, según Taylor (2011), no hay un consenso sobre qué se entiende por *performance*. Señala que incluso el mismo uso del término es confuso. En español, si bien se podría traducir como ejecución o actuación, por lo general, especialmente en América Latina, se sigue empleando el anglicismo por la amplitud de significados que permite. En este texto, utilizo el término en inglés *performance*. Según Kometee (s. a.) el término fue introducido por Schechner (1965) para referirse a “comportamientos que se aprenden, ensayan y presentan a lo largo del tiempo [...] la performance es una categoría inclusiva que incluye juegos, deportes, desempeño en la vida cotidiana y rituales”<sup>117</sup> (s. a., p. 4). Si bien, Schechner (2013) señala que la performance se refiere a ““comportamientos restaurados”, “conductas doblemente desempeñadas”, acciones realizadas por las cuales las personas entrenan y ensayan”<sup>118</sup> (p.2), el mismo autor indica que no implica repetición puesto que “las performances se hacen a partir de fragmentos de comportamientos restaurados, pero cada actuación es diferente de cualquier otra”<sup>119</sup> (p. 30). Es decir, *técnicamente* no son una copia de la anterior. No configuran una repetición, sino un itinerario (Ingold, 2014) impredecible y dinámico. “Las performances se producen en muchas instancias y en tipos diferentes. La performance

---

<sup>115</sup> “Performance shares the characteristics of life: unpredictable, dynamic, here today gone tomorrow” (Texto original).

<sup>116</sup> “Performances are the building blocks that structure our reality” (Texto original).

<sup>117</sup> “behaviors which are learned, rehearsed and presented over time [...] performance is an inclusive category that includes play, games, sports, performance in everyday life, and ritual” (Texto original).

<sup>118</sup> ““restored behaviors,” “twice-behaved behaviors,” performed actions that people train for and rehearse” (Texto original).

<sup>119</sup> “Performances are made from bits of restored behavior, but every performance is different from every other” (Texto original).

debe interpretarse como un "amplio espectro" o "continuo" de las acciones humanas"<sup>120</sup> (Schechner, 2013, p.2). Por su parte, Goffman (2001) señala que "una «actuación» (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes" (p. 27). Esto es lo que ocurre en los procesos creativos en la pintura desde la lógica del afecto y el hacer. Sin embargo, pienso que la pregunta clave aquí, por la relevancia que tiene para los estudios de la *performance* (EP), es ¿cuáles son los comportamientos que se restauran en dichos procesos? En tanto comportamientos aprendidos a través de la experiencia de creación, lo que se restaura son aquellas actuaciones que dan cuenta de la identidad del pintor.

Entiendo a la *performance* como un concepto organizador útil para analizar un fenómeno en su configuración habitual (Kometee, s. a.). El término en sí me parece útil para analizar las conductas humanas a través de las acciones en las que se traduce en la realidad (Kometee, s. a.). Se sitúa desde una perspectiva interdisciplinaria que permite acercarse a los procesos creativos en la pintura de manera holística, tomando al pintor y a su *hacer* desde la complejidad de su multiplicidad y devenir. El empleo de la *performance* para el estudio de los procesos creativos en la pintura es útil porque se centra más en el *hacer* que en el sujeto, donde se asume que "la cultura no es una cosa armada, petrificada, sino un campo de disputas sociales en las cuales las personas conviven y luchan por sobrevivir e imponer sus ideologías" (Taylor, 2011, p. 16). Ello permite introducir la resistencia, como forma de acción, dentro del análisis de la articulación entre las características y los condicionamientos institucionales de los procesos creativos en la pintura contemporánea.

Este foco en el conjunto de actuación más que en el artista como locus del arte nos permite acercarnos a una comprensión del dinamismo de la práctica material y a la radicalidad que ofrece la noción de pensamiento material. En este dinamismo, el resultado no puede conocerse de antemano.<sup>121</sup> (Bolt, 2007, p. 3)

Adicionalmente, en tanto un continuo de la acción humana (Schechner, 2013), la *performance* se presta para explicar los procesos creativos en las artes visuales como encuentros entre cuerpos que producen afectos. Ayuda a comprender

cómo ocurre realmente el afecto: "cómo puede definirse un afecto simultáneamente como un efecto que solo emerge del encuentro entre

---

<sup>120</sup> "Performances occur in many different instances and kinds. Performance must be construed as a "broad spectrum" or "continuum" of human actions" (Texto original).

<sup>121</sup> "This focus on the acting ensemble rather than the artist as the locus of art enables us to come closer to an understanding of the dynamism of material practice and to the radicality offered by the notion of material thinking. In this dynamism, the outcome cannot be known in advance" (Texto original).

cuerpos y también como una fuerza externa a estos cuerpos" [...] para comprender esta característica del afecto, el cuerpo debe ser considerado como fluido.

La fluidez del cuerpo significa el cambio real en las capacidades del cuerpo como resultado de cada encuentro. Hablar sobre el cuerpo significa comprender el cuerpo como un modo co-presente dentro de un número infinito de modos diferentes. Por lo tanto, esta fluidez del cuerpo es una multiplicidad de formas en que los cuerpos pueden interactuar.<sup>122</sup> (Wołodźko, 2015, p. 172)

Finalmente desde los estudios de la *performance*, Schechner (2013) remarca el juego como una de las dimensiones de la actividad humana a las que la *performance* ayuda a explicar. En este sentido, es igualmente necesario resaltar la conceptualización de Gadamer (1991) de definir a las artes como juego, símbolo y fiesta. Estas tres dimensiones de las artes no solo convergen con la *performance* como un juego sino también con el carácter ritual de la misma (Schechner, 2013). Este aspecto es importante porque establece la dimensión comunicativa de ambas y reafirma la naturaleza relacional que las caracteriza.

En resumen, propongo a la *creatividad* como una actitud de *estar dispuesto a*, cuya acción es performativa, constructora de relaciones y se explica dentro del devenir histórico de su genealogía. Es de naturaleza compleja y táctica desde una doble dimensión: individual y colectiva. Entreteje capacidad, reflexividad y deseo con afecto y *hacer* para extender espacios de interacción con el mundo y, al hacerlo, reconstruye incesantemente la forma de *habitar el mundo en devenir* del creador con libertad y multiplicidad. La *creatividad en las artes visuales* desde, con y para la visualidad situada culturalmente. Dentro del capitalismo cultural fragmentado, su capacidad enunciativa y discursiva se pone en relieve a fin de incluir la diversidad de experiencias, subjetividades y contextos que co-existen a su interior. Acercarse a estos procesos creativos de las artes visuales desde la pintura, hoy en Lima, es introducir la resistencia como posibilidad, desde lo performativo del *hacer* del pintor y los condicionantes institucionales que le impone el sistema de las artes.

---

<sup>122</sup> "How affect actually occurs: 'how can an affect be simultaneously defined as an effect that only emerges from the encounter between bodies and also as a force of external to these bodies.' [...] to understand this characteristic of affect the body must be regarded as fluid.

Fluidity of the body means the actual change in the body's capabilities resulting from each encounter. To talk about the body means to comprehend the body as a mode which is co-present within an infinite number of different modes. This fluidity of the body is therefore a multiplicity of ways in which bodies may interact" (Texto original).

Los *procesos creativos en la pintura*, entonces, son itinerarios performativos que establecen, desde la visualidad, vínculos con la subjetividad del pintor, su *hacer* creativo y las circunstancias de su genealogía, desde su *habitar* de lo cotidiano. Se trata de relaciones que se resignifican fluidamente configurando una *experiencia de creación pictórica* que le permite plantear una propuesta artística. Cada una de estas *experiencias de creación* es particular, única y posible de ser comprendida solo dentro del mismo proceso performativo que le da origen.

#### 2.4. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PARA EL ESTUDIO DE LA ARTICULACIÓN ENTRE LAS CARACTERÍSTICAS Y CONDICIONANTES INSTITUCIONALES DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES VISUALES DESDE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA EN LIMA

Desde el punto de vista antropológico, lo que me interesa analizar es la articulación entre la subjetividad del artista y el sistema de las artes en el que está inmersa a través de los procesos creativos en las artes hoy en día. Esta relación, desde las artes visuales, es la que mejor muestra las características de las interacciones individuo – sociedad que actualmente se desarrollan dentro del capitalismo cultural fragmentado. El camino de acceso que tomo para llegar a dicha relación es el *hacer* del individuo, en este caso, el pintor. El escenario en el que observo dicha relación es dentro de lo cotidiano de la pintura contemporánea en Lima. De allí que mi objeto de estudio sea la relación que articula las características y los condicionantes institucionales de los procesos creativos en las artes visuales, desde la pintura contemporánea en Lima.

Esta relación que la subjetividad del artista entabla con el sistema de las artes y los contextos de lo contemporáneo en general a través de los procesos creativos en la pintura se cristaliza en una experiencia de creación para el pintor fruto de su *hacer* y las circunstancias que lo condicionan. Esta experiencia de creación es resultado e insumo para la reformulación continua de la propia interacción que el *habitar*, como experiencia de lo cotidiano, y la subjetividad del pintor entablan, negociadamente con lo contemporáneo del *capitalismo cultural fragmentado* y el sistema de las artes que funciona a su interior. Esa reformulación se evidencia a partir de la continuidad / discontinuidad de las características que dichas relaciones asumen en el devenir de lo cotidiano y, en general, por medio de la propuesta pictórica como secuela de los mismos.

Desde la perspectiva del individuo, para analizar las características y los condicionantes institucionales de los procesos creativos en las artes visuales, me centro en la experiencia de creación en la pintura como parte de las artes visuales en general. Para ello, tomo al pintor de manera integral y holística, asumiéndolo como un ser bio-psico-

socio-ético y expresivo que *habita el mundo en devenir* a partir del uso de su cuerpo, mente y subjetividad. Es decir, tomando en cuenta tanto los afectos, racionalidad y emociones del pintor como su *hacer*.

Por un lado, el habitar, como experiencia de lo cotidiano, incluye el acontecer reflexivo de todos los días así como el espacio – tiempo en el que discurre. Al decir acontecer reflexivo me refiero al *hacer* que incorpora lo reflexionado a la práctica misma. Es decir, se trata de un *hacer* que aprende de sus aciertos y errores. Este habitar, entonces, incluye lo siguiente: qué hace (dinámicas de un día cualquiera, actividades que ocurren más de una vez, actividades extra artísticas, y otras acciones y ocurrencias), cómo lo hace (disposición para crear, dinámicas de creación / ejecución, dinámicas de circulación / exposición, dinámicas administrativas), con qué lo hace (técnicas, equipamientos, materiales e insumos), con quiénes lo hace (terceros / ayudantes, profesionales de las artes, familia, amigos) y dónde y cuándo lo hace (taller, otros lugares, tiempos). Es decir, el habitar desde el *hacer* se focaliza en los cuerpos y sus interacciones que se manifiestan a través de las relaciones, interrelaciones, acciones, discursos y materialidades que utiliza / realiza el pintor.

Por otro lado, lo subjetivo, como expresión del diálogo experiencial e intersubjetivo, incluye las reflexiones, sensaciones, emociones, sentimientos y afectos; es decir, las intensidades / fuerzas / tensiones / conexiones en las interacciones, movimientos, y modificaciones / transformación de los cuerpos intervinientes y de la mente del pintor. Este diálogo experiencial lo presento a través de las posiciones que los informantes asumen en torno a ciertas problemáticas relacionadas a aspectos críticos en la configuración de mi objeto de estudio. Fueron saliendo de las entrevistas y la observación y son adicionales a las tres problemáticas transversales que propuse al inicio: género, generación y formación profesional en artes visuales. Estas problemáticas añadidas son las siguientes: relación arte / política, ser artista / otros artistas, ser humano, momento de su carrera, mercado / ganar dinero, crítica / curaduría / museos / instituciones.

Finalmente, siguiendo con la perspectiva del individuo, la experiencia de creación que surge de los procesos creativos en la pintura contemporánea a través de la interacción del habitar del pintor con su subjetividad. Estos procesos discurren en un tiempo que define etapas en las que la experiencia de creación presenta características diferentes, pero mantiene la dimensión afectiva y emocional de los mismos.

Desde la perspectiva de la sociedad, analizar las características y los condicionantes institucionales de los procesos creativos en las artes visuales demanda acercarme a las

interacciones que la propuesta artística, en este caso pictórica, construye con el entorno en el que circula pública y privadamente. Este aspecto va más allá de los objetivos de esta investigación y no lo abordo directamente. Sin embargo me parece imprescindible mencionarlo para señalar de manera integral la cabal dimensión de los efectos que los condicionamientos institucionales sobre las características de los procesos creativos tienen tanto a nivel individual como colectivo. Dentro de la investigación se identifican algunas pistas que deberían servir de punto de partida para nuevos estudios. Desde el posicionamiento asumido, la producción y el consumo de las propuestas artísticas están íntimamente ligadas y se afectan y retroalimentan mutuamente.

Desde el sistema de las artes me centro en lo contemporáneo en las artes visuales dentro del que sirve de marco para el desarrollo de la pintura en Lima. Esta contemporaneidad la veo desde dos dimensiones. Una, lo contemporáneo dentro del *capitalismo cultural fragmentado* desde la lógica de creación de valor económico, la apertura al mundo desde la experiencia sensible, el ecosistema comunicacional y el conocimiento a partir de la acción. Dos, el sistema de las artes para la pintura contemporánea en Lima desde lo nacional oficial, lo nacional no oficial y lo internacional. En este caso, ambas dimensiones se componen de los actores (galeristas, curadores, críticos, instituciones de artes, asociaciones de artistas, otros artistas, el Estado), los medios de comunicación (revistas especializadas, otras revistas, redes sociales, periódicos, radio, televisión), las actividades (exposiciones, ferias, estancias, otros), los conceptos y tendencias (sobre artes, sobre pintura, sobre lo contemporáneo, sobre gestión cultural, otros), el reconocimiento (venta en mercado internacional, venta en mercado nacional, premios y distinciones), y finalmente, las tradiciones culturales y artísticas (historia de las artes, historia universal, historia del Perú).

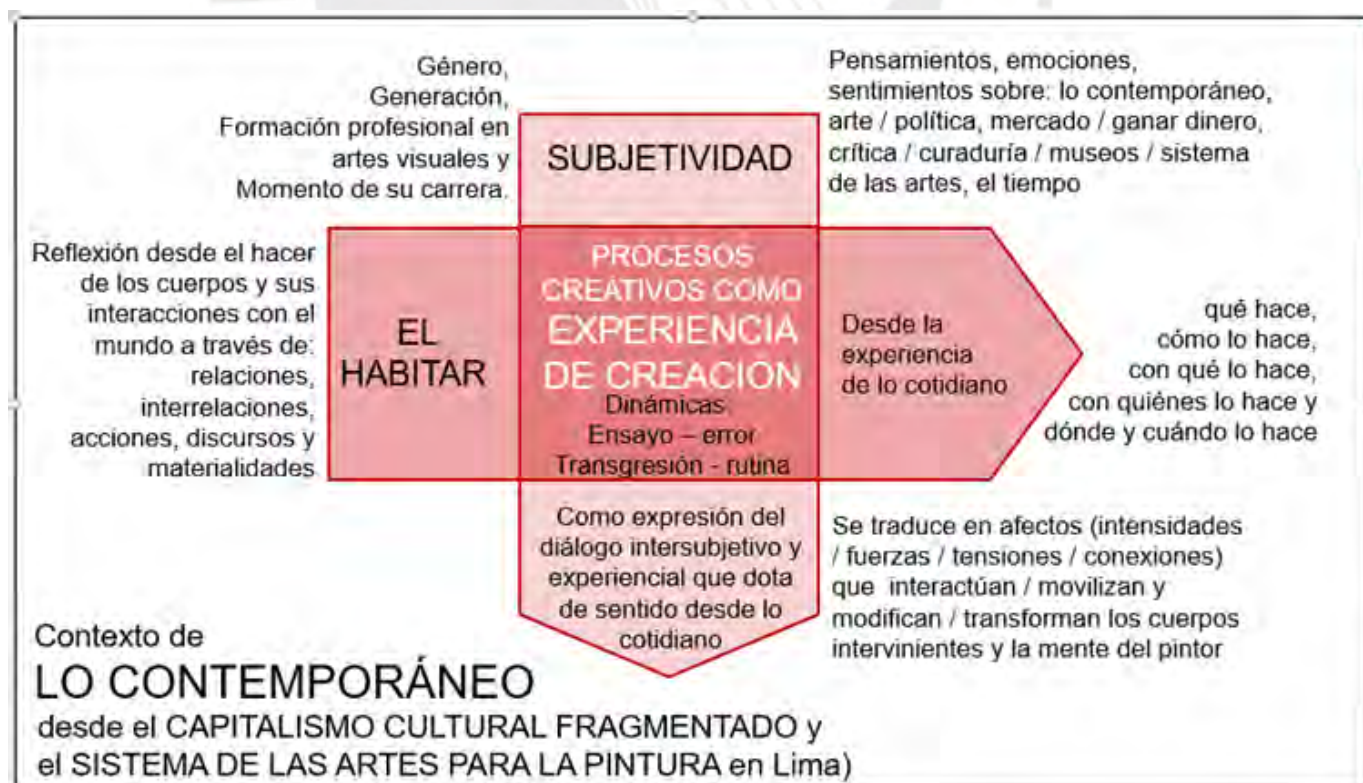
La articulación entre este sistema de las artes y las características de los procesos de creación en la pintura se aprecia en el cruce que dichos procesos entablan con el sistema a manera de condicionantes que pueden limitar o potenciar el *hacer* creativo de los pintores en Lima hoy.



## CAPÍTULO 3 – CARTOGRAFÍAS DE LOS PROCESOS CREATIVOS EN LAS ARTES VISUALES: LA PINTURA CONTEMPORÁNEA LIMEÑA

En este capítulo presento a manera de cartografías las relaciones que entablan las características de los procesos creativos en la pintura contemporánea en Lima y los condicionantes que afectan la experiencia de creación del pintor. Lo hago desde tres dimensiones que convergen en dicha experiencia: el habitar de lo cotidiano del pintor, su subjetividad construida, también, desde lo cotidiano, y, la experiencia de creación que como resultado de las dos dimensiones anteriores logra el artista construir en cada etapa del proceso creativo. La experiencia de creación, pues, es tanto resultado de los procesos creativos de los pintores al construir su propuesta pictórica; como, al mismo tiempo, su punto de partida (ver Fig. 20).

Figura 20 –Características de los procesos de creación en las artes visuales y sus condicionantes contextuales y del sistema de las arte



Elaboración propia

Desarrollo el capítulo en tres apartados. El primero presenta una conceptualización de la cartografía como estrategia y artefacto conceptualizador y organizador metodológico que permite no solo ofrecer una visión de los procesos creativos en la pintura contemporánea, sino buscar las conexiones que expliquen sus características de manera interrelacionada con el sistema institucional que los condiciona. Permite además seguir agregando nuevos casos que complementen lo hallado para seguir ampliando la percepción y comprensión de los mismos. El segundo presenta las cartografías de los procesos de creación de tres pintores contemporáneos limeños: Charo, Valentino y Ramiro, desde sus propias autonarrativas. Doy cabida así a la voz de estos pintores a fin de acercarme a la identificación y percepción que ellos tienen sobre sí mismos y sobre su propio quehacer creativo. El tercero propone la cartografía que muestra la articulación entre las características y condicionantes institucionales de los procesos creativos en la pintura contemporánea en Lima desde la experiencia de creación cotidiana del pintor. Caracterizo el rol que cumple el sistema de las artes en Lima así como las correspondientes particularidades que, dentro de ese contexto, asumen las prácticas creativas de los pintores.

### 3.1. LA CARTOGRAFÍA COMO ESTRATEGIA Y ARTEFACTO CONCEPTUALIZADOR Y ORGANIZADOR METODOLÓGICO

No es mi propósito presentar un pensamiento acabado sobre los procesos de creación y ejecución en las artes visuales. No lo veo necesario, por el momento. Por el contrario, considero, en cambio, que lo aconsejable es mantener una perspectiva amplia e inclusiva que facilite identificar posibles cruces de caminos y reflexión que permitan dar cuenta de dichos procesos en toda su complejidad y dinamismo. Pero ¿cómo gestionar la complejidad sin simplificarla, pero estableciendo, simultáneamente, regímenes de verdad que den cuenta de ella? ¿Desde dónde debo situarme metodológicamente como investigadora para realizar este tipo de análisis?

Los diseños metodológicos dentro de una investigación se configuran en diálogo con las perspectivas teóricas y epistemológicas que se asumen a fin de validar su aplicabilidad (Hendricks & Koro-Ljungberg, 2015). Es solo dentro de una relación teórica, epistemológica y metodológicamente congruente que se puede experimentar nuevas formas de investigación que contribuyan a la comprensión de un fenómeno social complejo. De allí que muchos métodos y técnicas de investigación recuperan y analizan información que, al salirse de los procesos de construcción de conocimiento y creación de regímenes de verdad generalmente aceptados por la Academia, ven cuestionados sus aportes al conocimiento (Hendricks & Koro-Ljungberg, 2015). Mayormente se

asume y se cuida la congruencia método - teoría, pero, por lo general, lo epistemológico no se considera. Se asume como dado.

Gestionar la complejidad desde la antropología, a mi entender, implica tres decisiones. La primera, construir una mirada compuesta desde lo teórico que dé cuenta de lo múltiple y diverso de estos procesos creativos y de producción en las artes visuales, como formas de hacer sociales. Por lo tanto, demanda asumirla en diálogo con otras disciplinas, como la acción fundamental a través de la cual establezco relaciones e interrelaciones conceptuales que permitan levantar las restricciones a los procesos de construcción y validación del conocimiento que la tradición impone (De Oliveira, 2016).

La segunda, asumir la construcción del conocimiento no solo a partir de la idea sino también a partir de la acción. Ello demanda focalizarse desde lo experiencial. Lo real es el resultado de múltiples agenciamientos<sup>123</sup> interconectados. Por lo tanto, tomando aquí la idea de Deleuze y Guattari (2002), “en tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos” (p.10). Es decir, si como dice Ingold (2000), lo que interesa es experimentar el mundo, comprenderlo implica posicionarse desde el habitar del sujeto, desde la performance en su vida cotidiana. Partir de lo performado posibilita incluir dentro del análisis las relaciones de poder y transgresión del poder que lo configuraron. Y obliga a mirar no lo que es, sino lo que podría ser. Implica una posición epistemológica relacional, en tanto incluye la subjetividad de la experiencia y se construye en base a conceptos que no son predefinidos e impuestos a las acciones e interacciones, sino que se configuran por las interrelaciones que se establecen en el momento con lo real (Hendricks & Koro-Ljungberg, 2015). Partir de la experiencia demanda considerar al ser humano de manera integral. Solo así la información se convierte en experiencia y el conocimiento en comprensión.

Finalmente, la tercera, focalizarse en la diferencia y no en la similitud para mostrar el amplio espectro de posibilidades configurativas que tiene el fenómeno social. Por lo tanto, demanda un proceso activo de ensamblaje del amplio número de las presencias y ausencias que se desprenden de las interrelaciones entre lo diverso para reconstruir lo real como diferentes formas de consciencia (Hendricks & Koro-Ljungberg, 2015). Ello

---

<sup>123</sup> Aquí asumo este término empleado por Deleuze y Guattari (2002). Los agenciamientos los tomo como los resultados de la aplicación de la agencia. “Un agente puede ser no sólo una persona sino también un objeto, obra de arte, que es percibido como parte de una serie de secuencias causales, eventos causados por la voluntad, la intención y la mente (Gell, 1998: 5). Siempre que se atribuye un acontecimiento a una persona o cosa estas quedan investidas de una capacidad de agencia. Las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien estos no son de por sí seres intencionales actúan a menudo como medios a través de los que se manifiesta y realizan intenciones” (Martínez, 2012, p. 177).

implica gestionar un sistema de conexiones que facilite interpretar y construir sentido a partir de un volumen amplio de datos.

Es dentro del espacio fenomenológico de la acción que estas tres decisiones crean las condiciones para que el actuar del antropólogo tenga posibilidades de emerger en favor de la creación de nuevos conocimientos que conlleven a una mayor comprensión del fenómeno social estudiado. Es desde este mismo espacio fenomenológico que implica acción pero también interpretación del mundo, donde se posiciona lo que Biehl & Locke (2010) han denominado la *Anthropology of Becoming*<sup>124</sup>. Aunque ellos al hacerlo toman como punto de partida el concepto de *becoming* de Deleuze, su planteamiento se relaciona con la forma en que Turner (1974) concibe el mundo y su estudio desde un *mundo en devenir*.

Turner (1974) cuestiona así la vigencia del enfoque de análisis que se deriva de uno de los conceptos básicos de la sociología y la antropología definido por Durkheim (1997): *el hecho social*<sup>125</sup>. Se sitúa en la perspectiva opuesta: *el actuar y la capacidad de actuar del sujeto*. Y es que la idea deluziana de *becoming*, de la que parten Biehl & Locke (2010), pone el foco en la primacía del deseo sobre el poder y en los flujos característicos de los campos de lo social. Ello le facilita a la antropología explicar el mundo desde una perspectiva relacional que le permita construir una visión integrada de este. El planteamiento de dichos autores busca dar cuenta de aquello que, justamente, las epistemologías dominantes invisibilizan y que ha sido el centro de la preocupación antropológica: lo humano. Pero, abarcando toda su complejidad y dinamismo, de una manera integral y holística a partir de la experiencia. Proponen voltear la mirada a lo que la realidad social dice. En palabras de Ingold (2011a)

Si nuestro objetivo es leer el mundo, como creo que debería ser, entonces el propósito de los textos escritos debería ser enriquecer nuestra lectura para que podamos ser mejor informados y receptivos a lo que el mundo nos dice<sup>126</sup> (p. XII).

---

<sup>124</sup> Antropología del devenir (Traducción propia).

<sup>125</sup> “He aquí, pues, un orden de hechos que presentan características muy especiales: consisten en modos de actuar, de pensar y de sentir, exteriores al individuo, y están dotados de un poder de coacción en virtud del cual se imponen sobre él. Además, no pueden confundirse con los fenómenos orgánicos, puesto que consisten en representaciones y en actos; ni con los fenómenos psíquicos, los cuales sólo existen dentro de la conciencia individual y por ella. Constituyen, pues, una nueva especie y a ellos debe darse y reservarse el calificativo de sociales” (Durkheim, 1997, pp. 40 – 41).

<sup>126</sup> “If our aim is to read the world, as I believe it ought to be, then the purpose of written texts should be to enrich our reading so that we might be better advised by, and responsive to, what the world is telling us” (Texto original).

Este posicionamiento en busca de comprender la complejidad me parece aún más pertinente y relevante en el caso de esta investigación, en tanto la naturaleza dinámica y específica de los procesos de creación y ejecución en las artes visuales. En tanto escenarios y espacios de encuentro con lo posible, me parece imprescindible aproximarme a ellos desde esta *Anthropology of Becoming*. Como he señalado, lo creativo solo ocurre en esos intersticios entre el *ser* y el *podría ser*, entre el deseo y el poder, entre lo lúdico y lo formal, entre lo acabado y lo incompleto.

Lo creativo no sigue patrones predeterminados ni responde a recetas. Su abordaje requiere una estrategia que ayude a construir una conceptualización abierta y dinámica. Pero, además, es necesario un artefacto que permita organizar los datos que la sustenten tal que promueva múltiples conexiones entre ellos. La *cartografía conceptual* es esa estrategia y ese artefacto al mismo tiempo.

La cartografía es una herramienta conceptualizadora y organizadora que, como estrategia, permite conocer el espacio fenomenológico de reflexión y, como artefacto, orienta la acción dentro del mismo. Es esta doble capacidad de la cartografía la que me interesa. Por un lado, como instrumento conceptualizador, posibilita “pensar el espacio [que] no es solo entender su representación, sino considerar su inscripción, examinar su construcción; sino que también es necesario buscar sus conexiones”<sup>127</sup> (Peixoto, 2011, p.157). Es decir, que fundamentalmente facilita la conexión de la reflexión sobre el espacio que muestra, a partir de los elementos de lo real que muestra, con otras representaciones del mismo que sus habitantes le confieren y otros sucesos y factores que lo explican. Por otro lado, desde lo metodológico, la cartografía es una representación sujeta a interpretación que comunica. A través de ella, “el espacio se amplifica en su percepción y comprensión, al mismo tiempo que implica una dicotomía de interpretación, sugiriendo posiciones diversas y complementarias como lugar o territorio”<sup>128</sup> (Vaz de Oliveira, 2011, p. 346). Es decir, se configura como elemento articulador de las narrativas sobre el espacio que representa y comunica.

De Certeau (2000) señala que las narrativas “son recorridos de espacios” (p. 127). En este sentido, la cartografía si bien surge desde el campo de la geografía, cuando su concepción del espacio se complejiza y lo reconoce como una construcción social, su uso se expande a las ciencias sociales y las humanidades. Se vincula con los procesos de construcción de las identidades colectivas y lo cultural.

---

<sup>127</sup> “Pensar o espaço não é apenas entender sua representação, considerar sua inscrição, perscrutar sua construção; é também necessário buscar suas conexões” (Texto original).

<sup>128</sup> “O espaço se amplifica na percepção e compreensão, ao mesmo tempo em que implica dicotomia de interpretação, sugerindo posições diversas e complementares como lugar ou território” (Texto original).

La cartografía en tanto imagen es una representación visual de un espacio y como tal es una construcción social del mismo. Harley (2005) señala que es producto tanto del alguien que las elabora como de los valores culturales de la sociedad que habita en dicho espacio. “Lo que leemos en un mapa está tan relacionado con un mundo social invisible y con la ideología como con los fenómenos vistos y medidos en el paisaje” (p. 61). De allí que esta extensión del uso de la cartografía a todo el campo social implica, más que en otros casos, considerar las relaciones de fuerza en juego y que constituyen el poder. Para ello, la cartografía debe considerarse como un texto visual en permanente configuración integrado por numerosos mapas superpuestos (Peixoto, 2011). De allí que se considere que puede tener diferentes entradas dependiendo de la diferentes subjetividades detrás de la intención de cada uno de dichos mapas.

En este sentido, la *cartografía conceptual* se perfila como una metodología de investigación centrada en la diferenciación de dominios que no solo presenta gráficamente la información sino que la estructura y sistematiza (Vivas y Martos, 2010). La cartografía se construye dentro de una lógica relacional, a la que responden las decisiones de inclusión y exclusión así como de localización de los elementos que elige mostrar. De allí su capacidad de facilitar la reflexión y el descubrimiento de nuevas conexiones entre dichos dominios e ideas.

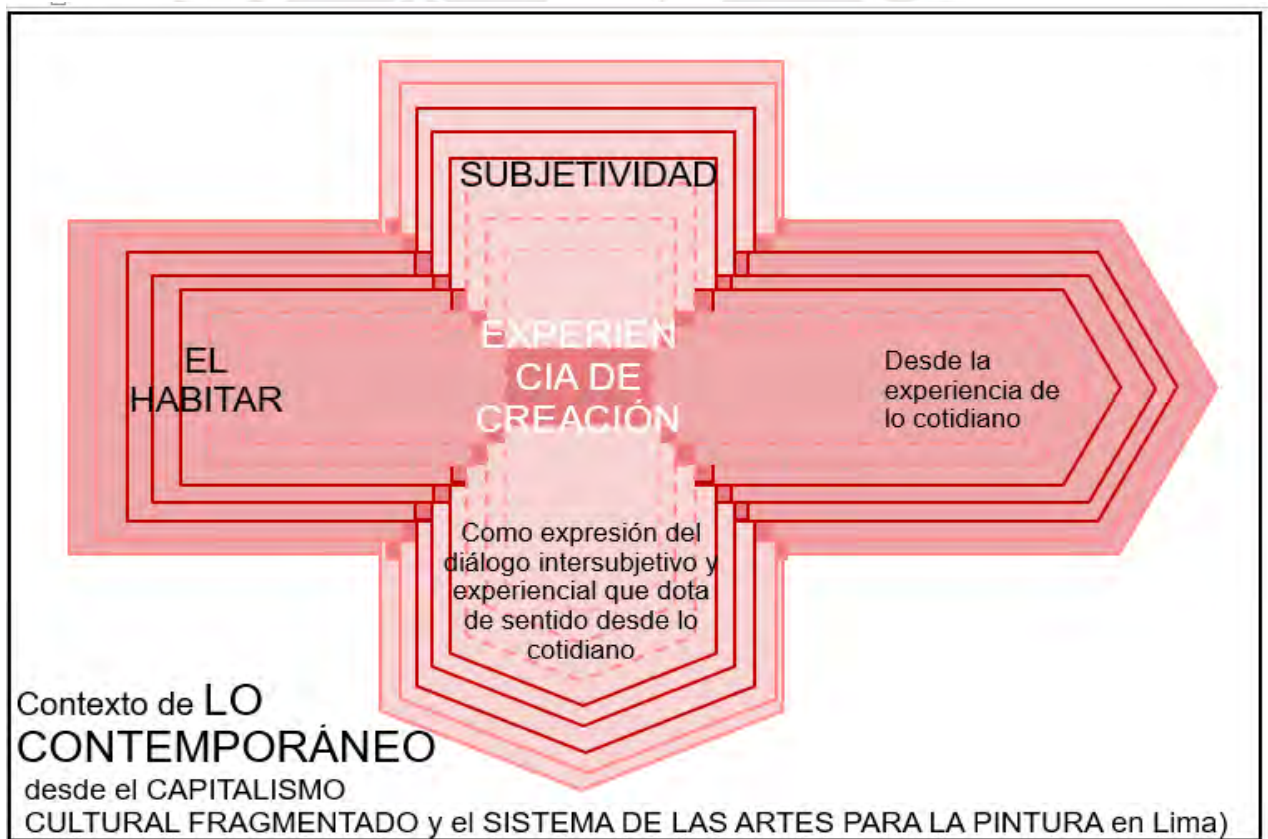
En esta investigación, la cartografía como herramienta para la interpretación de la realidad permite mapear los cruzamientos entre la antropología y las artes visuales, utilizando filtros de selección y simplificación de la información, que ayudan a develar presencias y/o ausencias. Su naturaleza simbólica me ofrece dos oportunidades, desde lo metodológico. Por un lado, permite conectar la información y sus vacíos a través de múltiples capas de análisis que al superponerse pueden develar relaciones no visibles con otros instrumentos. De esta manera, da cuenta mejor del sentido que estos cruzamientos logran construir en torno a los procesos creativos artísticos desde una mirada antropológica. Por otro lado, la capacidad de superposición que tienen las diversas cartografías sobre un mismo espacio, o tema como en este caso, permite construir una representación abierta de los procesos creativos. Digo abierta, porque siempre hay la posibilidad de sobreponer una nueva cartografía a las ya existentes enriqueciendo con nueva información, el análisis ya realizado. “Cada mapa codifica más de una perspectiva del mundo” (Harley, 2005, p. 64 - 65). Su naturaleza gráfica facilita establecer interrelaciones entre lo ya conocido y lo nuevo añadido.

Por ejemplo, según el marco de esta investigación, la obra de arte queda definida a partir de las acciones, interacciones y relaciones que el artista entabla a lo largo del

proceso creativo, dentro de un contexto determinado. Ella no es otra cosa que el resultado de un conjunto de relaciones. En este sentido, la cartografía como instrumento de conceptualización y organización de los datos me permite dar cuenta, justamente, de la complejidad y dinamismo del proceso de creación y producción de la obra. A estas alturas, sin embargo, no puedo olvidar el carácter histórico que también tienen y las vinculaciones que mantienen con las propuestas artísticas previas (ver Fig. 21).

Pero, en tanto devenir histórico, la obra actual no solo se relaciona con lo ya hecho, como acabo de mostrar, sino que también se vincula con el futuro, con lo que el artista está por hacer. Lo hace a través de un proceso continuo, pero no linealmente, que incluye o no incluye lo andado según las relaciones del momento. Pero estas obras anteriores y posteriores siguen manteniendo vínculos con las formas y preferencias de crear y las ideas y valores que tiene el artista sobre las artes visuales y la pintura en particular.

Figura 21 – Los procesos de creación en las artes visuales en su devenir histórico dentro de sus condicionantes contextuales y del sistema de las arte



Elaboración propia

La cartografía final muestra el conjunto de relaciones e interrelaciones que definen la creación en las artes visuales, pero desde una perspectiva dinámica y compleja. La

definición de la obra solo se entiende al interior de la propia lógica que le da origen y la idea es mostrar la descripción densa que la cartografía permite, pudiéndose agregar los procesos de otros artistas, pero sin llegar a un punto medio, sino conceptualizando por adición cada vez. Así evitamos caer nuevamente en la lógica de la pre-conceptualización.

Desde el punto de vista del conocimiento, en tanto construcción social, la cartografía es también una construcción colectiva. Es resultado de “una virtud reunida, lazos reales que trabajan en conjunto por la apertura del conocimiento y para su democratización y popularización” (Diez, 2012, p. 9). Es en este sentido que me propongo que los artistas informantes que participan en esta investigación, lo hagan como una suerte de colaboradores activos, cuya generosidad de tiempo, disposición para el diálogo y capacidad de análisis y autoanálisis hacen posible esta narrativa. “Un mapa es un asunto de performance” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 18). Es desde este reconocimiento que la participación activa de los informantes explica el gravitante papel que desempeñan sus voces en las diferentes etapas de esta investigación. Como acción, la cartografía es abierta a la colaboración activa de los artistas informantes.

### 3.2. CARTOGRAFÍAS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE TRES PINTORES CONTEMPORÁNEOS LIMEÑOS

Cuando en marzo del 2017 inicié la investigación no eran pocas las cosas que no podía explicar claramente sobre ella. Solo tenía la convicción de que quería estudiar las artes visuales y que la mejor forma de acercarme a ellas era desde la cotidianeidad de los procesos creativos que realizamos los artistas. Hoy, casi tres años después, esa convicción se mantiene y se ha convertido en certeza. Debo agradecerle a Álex, mi asesor, este logro. Apenas comenzamos el trabajo conjunto me envió al *campo*, y si bien me aterró la idea, *¿qué diablos era el campo? ¿Cómo se come?* me pregunté por mis adentros, fue este contacto el que influyó en este proceso de transformación.

El *campo* es un concepto sobre el cual se habla mucho cuando uno se acerca por primera vez a la antropología como aproximación al mundo, pero que difícilmente se define. Por lo general se da por sobreentendido. Muchas veces se confunde con el concepto de campo social que introdujera Bourdieu. Otras, se confunde con el espacio físico donde se realiza la recuperación de la información para la investigación. Algunas veces se omite y simplemente directamente se define el trabajo de *campo* como el método de investigación *per se* de la investigación antropológica.



Siguiendo a Pérez, Perret, Zallocchi y Fratta (2013), entiendo por *campo* al proceso, en deliberada y permanente construcción, que se configura “por las relaciones que se establecen entre las personas, sucesos y procesos que intervienen en la investigación, incluida la investigadora (...) [y en donde] la especificidad del problema será lo que determine qué forma podrá adquirir” (p. 7). El *campo* es un espacio – tiempo fenomenológico definido por un conjunto de relaciones, que se sobrepone a un espacio físico, articulando los diferentes niveles en que aparece el problema de investigación. En este sentido, “qué mirar, con quiénes interactuar, es decir [todo aquello que constituye] el campo de investigación, sólo puede determinarse, recortarse, delimitarse, atendiendo a lo que preguntamos” (Pérez, Perret, Zallocchi y Fratta, 2013, p. 17). De allí que exista una estrecha e indisoluble relación entre el *cómo* de la investigación y el problema mismo al que se busca responder.

En este caso, mi condición de artista visual y docente de dibujo ha sido central en el proceso de construcción del *campo*. Mi conocimiento intelectual, afectivo, emocional y material de lo que es el taller del artista y los procesos mismos de creación dentro de las artes visuales y de la pintura en particular no solo se basa en mi experiencia de trabajo artístico personal. Enseñar dibujo en la ESABAP y en otras instituciones me demandó un proceso de reflexión sobre los diferentes caminos creativos que mis estudiantes seguían y a los cuales tenía la responsabilidad de aportar sin imponer mis formas de pensarlos y hacerlos.

Desde la antropología, esta situación lejos de ser una ventaja fue una desventaja. Tuve que realizar el camino inverso al que siguen los antropólogos cuando ingresan al *campo*. Y para el cual la bibliografía es bastante escasa. En vez de familiarizarme con él, debía, por el contrario, realizar permanentemente un proceso de extrañamiento frente al taller, los procesos y los materiales que los artistas visuales utilizamos para crear. Ello me trajo muchas complicaciones en el trayecto, pero era necesario hacerlo, por dos razones. Por un lado, ello me permitía asumir una mirada de asombro frente al *campo* con el objeto de no obviar la particularidad de cada uno de los procesos de Charo, Valentino y Ramiro. Por otro, ello me ayudaba a tomar una distancia frente a mis propios procesos creativos y a través de ese asombro rescatar elementos no conscientes, hasta ese momento, que me posibilitaron ampliar mi experiencia sobre ellos. Finalmente, en términos de mi interés personal en realizar este estudio, ese también era y es uno de mis objetivos.

Por todas estas razones es que tanto en este apartado y sus acápites como en los siguientes apartados, la voz de los artistas se posiciona como central en la construcción de las narrativas que nos dan acceso a los procesos creativos de Charo, Valentino y

Ramiro. Son sus propios relatos, que asumo como sus verdades compartidas con esta investigación. Son los insumos base que me permiten asumir el reto de construir un discurso etnográfico que, a pesar de mi propia visión de ellos, de alguna manera los ponga en relieve.

El filósofo Paul Ricoeur (2001) ha sostenido que la identidad no es sino un relato, un auto relato, en el que cada individuo cuenta y se cuenta su propia historia constituyéndose en sujeto en ese ejercicio narrativo. Así este autor nos señala que la “persona, entendida como personaje de un relato, no es una identidad distinta de sus ‘experiencias. Muy por el contrario, comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato constituye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.” (Johnson Mardones, 2010, p. 15 en Johnson-Mardones, 2017, p. 1)

Y es que rescatar la voz del artista, más allá de su propuesta artística, es algo que en lo personal, tanto desde la antropología como desde las artes visuales, me interesa aportar con este estudio. Hoy que se reflexiona sobre la relación entre las artes y la antropología, y el sentido mismo de lo contemporáneo en las artes en Lima, una voz que brilla por su ausencia es, justamente, la de los artistas. Me parece necesario y urgente incorporar el pensar y el sentir de los artistas desde su decir; no solo a través de su hacer creativo que se ve concretado en sus propuestas pictóricas. Solo así, lo contemporáneo en las artes visuales y la relación de estas con la antropología se configuran de manera democrática e inclusiva.

### 3.2.1. CARTOGRAFÍA DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE CHARO

Conocí la obra de Charo cuando era estudiante de artes visuales y estaba investigando sobre la técnica del collage. Le escribí a su web pidiéndole información sobre su trabajo y, sin conocerme, me la envió. Así es Charo, siempre solidaria y abierta a lo que la vida le propone. Años más tarde coincidimos en la ENSABAP como colegas por corto tiempo puesto que ella renunció al año de trabajar allí. No estaba muy de acuerdo con la malla curricular que se desarrollaba en la Escuela. No tuvimos mayor oportunidad de conocernos, salvo brevemente de vez en cuando en los patios. Ella era profesora de un taller de pintura y yo de otro de dibujo.

Charo nunca se sintió intimidada de ser observada. En Francia estuvo casada con un etnólogo a quién acompañó al África varias veces en viajes de trabajo de *campo*. Sabía a lo que se exponía. Cuando la contacté para esta investigación solo me advirtió: “No tengo una rutina fija de trabajo. Pero si eso te ayuda, no tengo problemas”. La dinámica de nuestras sesiones semanales de recuperación de la información no sigue un camino

único. Se define de acuerdo a lo que Charo tiene, puede o quiere hacer, aunque ella siempre muestra disposición a conversar sobre el tema que yo le proponga. No rehúye ninguno, a pesar que sus respuestas no son siempre claras. Ella es valiente y solidaria con aquello que sabe que tengo que hacer, pero me doy cuenta que hay temas en los que le cuesta llegar a una respuesta más detallada.

El inicio es siempre parecido. Es una especie de ritual tácito que performamos. Llego a las diez de la mañana. Nos saludamos y luego de acomodar mis cosas, siempre me dice “¿Cafecito?” Compartimos el gusto por el café y el chocolate. Empezamos a conversar sobre cómo nos fue en la semana mientras ponemos el agua y preparamos el café. Luego nos sentamos en la mesa de comedor y tomamos mínimo dos tazas de café. Es un momento de encuentro y transformación. Encuentro porque es un tiempo de reconocimiento mutuo de nuestra propia humanidad. Transformación porque a pesar de ello, o quizás justamente por ello, cada una asume el rol que el trabajo nos demanda. Es la conversa informal que tácitamente nos permite concertar el tema a trabajar en ese día. Me permite introducir uno de los temas pauteados en la guía de entrevista, pero de manera natural y fluida.

El encendido de la grabadora y el comienzo del tomado de notas marca el inicio. No es algo brusco o tajante. A veces seguimos la conversa informal por un rato más después de prender la grabadora para que el tema fluya sin interrumpir las ideas o el espacio de confianza construido. A veces la dinámica de conversa nos lleva a un tema que me parece interesante para la tesis. Ahí se me complica prender la grabadora o empezar a anotar porque no quiero cortar la idea y la intimidad del pensamiento compartido.

De allí el trabajo puede ser diverso. Se intercalan tiempos de conversa con tiempos de *hacer* en sentido amplio. Un momento que se repite es la revisión y conversa sobre lo que ha pintado durante la semana. Usualmente después del cafecito nos paramos en el taller frente a la obra y comentamos lo pintado. Estos son momentos muy interesantes porque me permiten ver cómo ella va siendo consciente de su propia transformación personal a lo largo del proceso de plantear y desarrollar sus propuestas artísticas. Es aquí donde conversamos sobre cómo se van afinando sus objetivos al plantear la composición pictórica. Comparamos cómo se va transformando su trazo al desarrollar la creación. Usualmente ella lo relaciona con las propuestas anteriores y cómo su forma de mirar se ha ido transformando a la par que ha ido estudiando más las formas y los contrastes de luz que esas diferentes propuestas le han planteado.

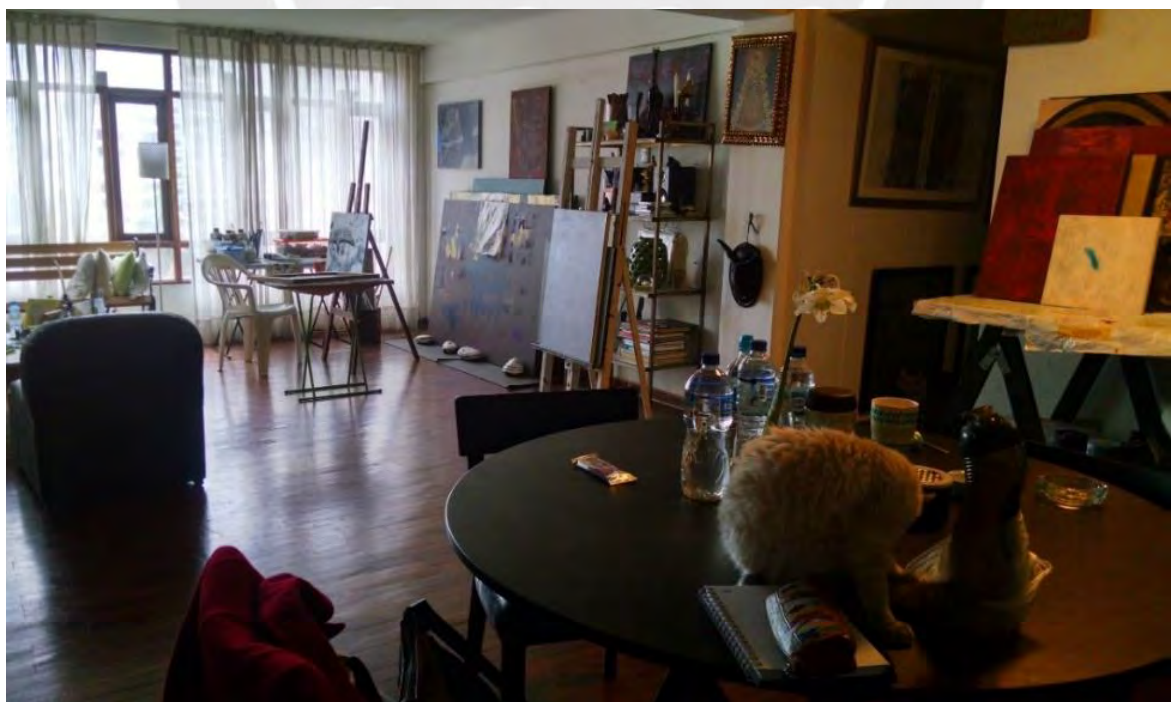
Otro momento que se repite y que funciona como un descanso al trabajo es el almuerzo. Como a la una y media o dos de la tarde un “¿Almuercito?” da inicio el descanso.

Conversamos de política, de noticias en las redes...En los meses de la celebración del centenario de la ENSABAP comentábamos de los preparativos que diferentes grupos iban realizando, por ejemplo. Charo es una persona muy al tanto de lo que sucede en el país. Participa activamente en las redes sobre temas de actualidad y en el mundo del arte aquí. Bien dice Charo “Yo soy ciudadana, antes que artista”. Terminado el cafecito que acompaña el almuerzo, regresamos al trabajo. Podemos seguir conversando sobre los procesos creativos y las artes visuales o podemos adelantar alguna tarea que ayude al trabajo de taller. Son las cuatro de la tarde. Me dice chau desde su puerta, mientras sube el ascensor que acabo de llamar.

## EL TALLER DE CHARO

Charo vive y trabaja con Charlotte, Charlie y Bowie, sus tres gatos, en lo que fue el departamento familiar, ahora convertido en hogar y taller. “El espacio no es una realidad absoluta, auto determinada ontológicamente fuera del sujeto que la percibe. (...) El espacio alude, por tanto, a la dimensión trayectiva de la vida humana” (Vidal Jiménez en Maíz, 2001, p. 128). De allí que el taller se convierte, en palabras de Goffman (2001) en el marco de la acción de la artista; es decir, de la acción de Charo (ver Fig. 22). Cuando uno ingresa al taller de Charo, un espacio bastante amplio y luminoso te recibe en lo que corresponde a lo que era la sala y el comedor de la antigua vivienda familiar.

Figura 22 – Casa taller de Charo vista desde la entrada



Tomado del archivo personal de entrevistas

Ello pone en relieve la movilidad de intereses, usos y perspectivas del sujeto que lo configuran. Me pregunto, entonces, ¿cuál es el límite entre el hogar y el taller? ¿Cuál es el límite o frontera que enmarca el habitar de Charo?

La primera vez que entré en el taller pude distinguir tres áreas más o menos diferenciadas, aunque no separadas una de otra: la social, la vital y la de trabajo<sup>129</sup> (Ver Fig. 23). Hoy, sin embargo, lo social ha cedido el paso a las necesidades del trabajo y lo vital se mantiene, pero sirviendo de apoyo al trabajo cada vez que es necesario. Y es que la acción como expresión máxima de la condición humana crea una red de relaciones que se superponen al espacio físico de la casa - taller resignificándolo permanentemente y dotándolo de espacialidad. Es decir, haciendo alusión a formas específicas de hacer y a una experiencia de espacio vivido que le da sentido (De Certeau, 2000).

Figura 23– Casa taller de Charo desde vista opuesta a la entrada



Tomado del archivo personal de entrevistas

Así, lo social, por un momento, se redujo a una banca para tres personas con otras dos sillas formando una “L” alrededor de una mesa cuadrada al centro. Estuvo casi a la entrada. No invitaba mucho a la interacción, pero tenía todo lo necesario para acoger el

---

<sup>129</sup> El área social es la que destina a las relaciones con otros, sea por trabajo, amistad, familiar, amor u otra razón. El área vital es aquella en la que realiza las actividades necesarias su propia existencia (dormir, asearse, comer, etc.). Finalmente el área de trabajo es aquella en la que realiza acciones vinculadas a la pintura, principalmente su trabajo creativo de pintora.

intercambio entre dos o tres personas. Hoy, lo social casi ha desaparecido y se diluye dentro del área de trabajo. Se mantiene un sillón solamente, pero a la izquierda, al fondo, frente a los caballetes y lienzos que Charo está trabajando actualmente. Por las co-presencias y co-existencias que se aprecian a lo largo y ancho del taller, el habitar de Charo se da desde su condición de artista visual, de pintora, específicamente.

A la derecha está lo vital. Una mesa redonda negra y mediana que con la ayuda de 4 sillas invitan más al compartir. Las botellas de agua siempre presentes sobre su tablero son señal de su importancia. Su cercanía a la cocina y su ubicación casi en el camino hacia los dormitorios la convierten en una zona de alto tránsito. Lo vital casi se podría decir que se reduce al espacio que ocupa la mesa y las sillas al ser usadas. El resto del espacio de esas áreas alberga lienzos de diferentes tamaños recostados en las paredes. Piedras grandes y pintadas con líneas blancas los resguardan de la acción traviesa de Charlotte, Charlie y Bowie.

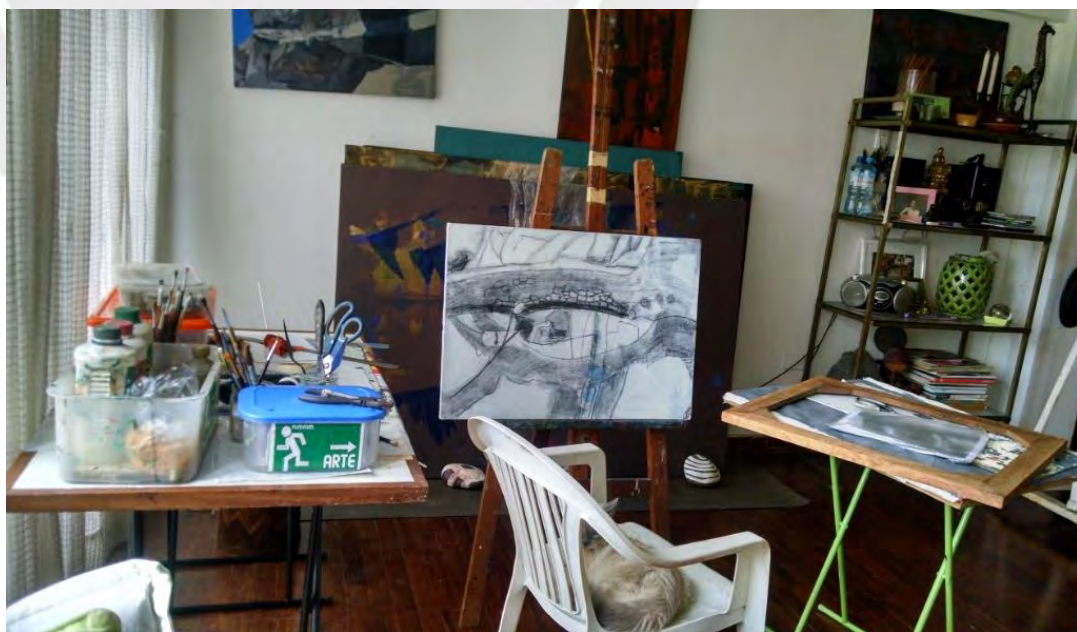
Casi siempre he trabajado en casa-taller, acá me está faltando un sillón cómodo donde yo pueda sentarme a leer, dentro del taller. Por eso te decía a ti hace un rato, trata de integrar tus tareas cotidianas en el taller, porque eso te ayuda, que en algún momento te descuidas y ya te quedaste pegada a alguna obra que hiciste y te va jalando, eso te va jalando. [...] Para que el lugar cuando llego no sea EL TALLER, sino [algo] doméstico ¿no? Una cosa mía... Es parte de mí (Charo, may. 3, 2019).

Al fondo, cerca del ventanal está la zona de trabajo, el taller (ver Fig. 24). Este ocupa casi la mitad del espacio. Su dimensión y la cantidad de luz natural que la ilumina me hablan de la centralidad que tiene la acción de pintar en la vida de Charo.

Evidencian su preferencia por

trabajar formatos grandes y por la técnica de rastrillaje que le gusta emplear al pintar.

Figura 24 – Espacio de Trabajo dentro del Taller de Charo



Tomado del archivo personal de entrevistas

Un espacio con luz natural y grandes dimensiones le permite experimentar aquellos formatos y técnicas que demandan una performance mayor de su cuerpo. Una serie de cuatro caballetes formando un semicírculo se erigen como el centro para la acción. Allí, al centro del semicírculo una silla espera pacientemente a Charo. A los lados, tableros, que fungen de mesas auxiliares, garantizan al alcance de la mano de la artista las herramientas y materiales que necesita para su labor creativa. Más allá, las dos paredes que junto con el ventanal determinan el espacio, están cubiertas con lienzos de formato grande. Tres repisas incorporan al espacio presencias de menor tamaño físico; dos a un lado y otra al otro.

El tamaño del espacio por ejemplo ya te marca pautas, pero en realidad cuando el artista trabaja, trabaja en un espacio mental, porque yo he trabajado grandes formatos en una cosa de este tamaño, y los he trabajado, porque mi espacio mental era amplio. [...] El artista construye un espacio mental en su taller. [...] entonces yo puedo tener un espacio físico muy reducido, pero tengo una pared en blanco, y el resto está colmado de cosas, pero tengo esa pared, lo que primero voy a hacer es crearme mi espacio mental, y cómo lo hago, primero voy a caminar en ese espacio físico para ver cuáles movimientos me van a permitir trabajar en la pared sin tropezarme con cosas ni nada, y ahí ya, desde el momento que yo sé que no me voy a tropezar, ya creció mi espacio, ¿sí o no? [...] ¿Cómo construyo ese espacio mental? Uno, despejando todo lo que puedo para poder moverme cómodamente en el lugar, pero también puede ser a través de la música, que de repente estás en un espacio muy reducido sentadita, pero la música ya también te amplifica, por ejemplo. O de repente una lectura, también te amplifica (Charo, may. 3, 2019).

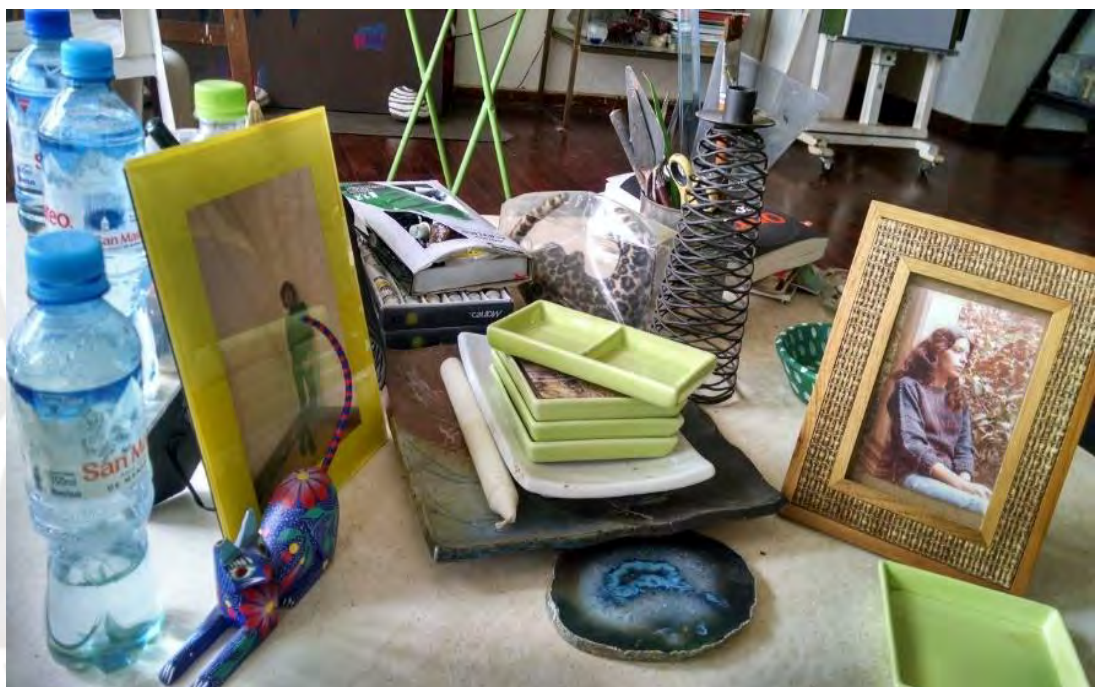
El taller es el marco en el que el artista realiza su acción creativa y es a través de ella que el taller como espacio fenomenológico o mental, como dice Charo, se sobrepone al espacio físico. El taller está donde está la acción del artista. En el caso de Charo el área de trabajo se entromete dentro del área vital a través de su computadora y el almacenaje de parte de sus materiales y propuestas pasadas en una habitación que alguna vez fue un dormitorio. Es la acción de la artista la que lo resignifica como un lugar en el que construye relaciones con *Otros*, humanos y no humanos, en un tiempo específico. Como tal el taller es histórico proporcionando huellas que identifican y dan sentido de continuidad a su trabajo. La presencia de Charlie, Charlotte y Bowie se encarga de mostrarlas. Ellos habitan el taller y el hogar sin distinciones de ninguna especie. Bien pueden estar subiendo y bajando entre los cuadros del área de trabajo o los muebles del dormitorio; así como corriendo y durmiendo entre los materiales o sobre la cama de Charo.

Ese espacio mental puede tener también un espacio que es emocional. [¿Cómo lo diferencias?] Porque en esta construcción mental del taller, porque todo artista tiene una idea de lo que es el taller, que no necesariamente es la misma para uno que para otro, pero también hay

una cosa emocional, entonces a veces, en mi caso, si yo digo "ya tengo que pintar, pero no tengo tantas ganas, quería irme a no sé dónde a hacer otra cosa", de repente sé que si yo pongo tal música inmediatamente mi cerebro y mis emociones van a ponerse alertas, y eso me ayuda a encontrar empatía con la obra. O sea, el artista tiene sus propias trampas para... se pone a sí mismo sus propias trampas que lo llevan a la creación. No siempre es en automático (Charo, may. 3, 2019).

En el caso de Charo, su taller está lleno de esas huellas que no solo son cuadros u óleos y pinceles. Son músicas, libros, fotos de amigos, fotos de ella, esculturas, imágenes de gatos, botellas de agua y otros (ver Fig. 25). Charo me dice que siente siempre la necesidad de rodearse de cosas

Figura 25 – Charo recordándose quién es: Botellas de agua y fotos de ella misma en el taller



Tomado del archivo personal de entrevistas

que no le permitan olvidarse de quién realmente es y qué es lo importante para ella. En este sentido las piedras, grandes y chicas me hablan de Chollape y las caminatas sabatinas de Charo y sus amigos por sus cerros. Ellas, si bien sirven de sostén de los cuadros frente a la acción traviesa de Charlie, Charlotte y Bowie, traen materialmente a los cerros y las cataratas del área alrededor de Matucana, dentro del taller. Este de repente se expande y se llena de las luces que iluminan las piedras dentro del espacio y a la vez sirven de inspiración a Charo para sus propuestas artísticas. Traen no solo las luces sino las risas y conversas compartidas con sus amigos y con los cerros. Traen las lecciones de observación aprendidas que se buscan poner en práctica a la hora de pintar. La acompañé una vez. Fue un trayecto interesante. Charo no paraba de intentar mostrarme lo que ella veía cada momento y cómo se relacionaba con la propuesta artística que estaba trabajando. Conocí a sus amigos, bromeamos, reímos, comimos y compartimos silencios también. ¿Me pregunto dónde está el taller de Charo?



Sigo las huellas y, así, como una más, hoy, por ejemplo, el taller de Charo incorpora de manera discreta, pero sin timidez, las dos medallas que representan el reciente reconocimiento público que su obra ha recibido (ver Fig. 26). Cuando las vi le dije que las exhibía como yo pensaba que era ella: directa, pero sin poses de estrella. Pero ella me corrigió: “Agradecida” añadió. “Sobre todo hay que ser agradecida”. Y es que ella tiene muy presente el Tao dentro de su vida. Las medallas se muestran como un objeto más entre los múltiples de los que ella se rodea al crear y trabajar, como señalando que su

Figura 26 – Charo y sus Medallas en el Taller: Persona Meritoria de la Cultura



Tomado del archivo personal de entrevistas

existencia no puede entenderse de manera aislada sino como consecuencia de ese trayecto de trabajo recorrido con la participación de muchos *Otros*. Dicha ubicación de las medallas parece remarcar que la creación no es obra solo de ella, sino que es de ella en tanto parte de un conjunto social, cultural, económico, emocional, racional, histórico, etc.

Porque [cuando trabajo] yo no quiero ninguna comunicación con el mundo exterior, entonces yo ya tengo preparado en mi taller mental mi agua. Tengo preparado mis cigarritos. Tengo preparado mis chocolatitos, y todos mis materiales. Pero digamos que esas cosas yo sé; porque como para mí esto es una aventura a la que voy a entrar, no sé cuándo voy a terminar. Entonces no quiero que el afuera me obligue a dejar lo que estoy haciendo porque después para volver a entrar es bien difícil, no es tan fácil (Charo, may. 3, 2019).

En el tiempo que trabajamos juntas, sin embargo, el taller de Charo no se ha mantenido inmóvil ni ha permanecido cerrado al mundo exterior. La distribución del tamaño y ubicación de las áreas social, vital y de trabajo han variado y siguen variando. Recientemente, el taller de Charo comenzó a acoger a un estudiante particular y a los formatos cada vez más grandes con los que ella continúa desarrollando sus propuestas. Ello ha conllevado reacomodos. La inclusión de nuevos muebles y el deshecho de otros. Hasta las instalaciones luminarias del techo han variado buscando adecuarse a las nuevas presencias y dinámicas de trabajo. Una presencia nueva, pero no ajena, al área de trabajo es la presencia de la laptop de Charo en la sala donde pinta. Antes estuvo en su dormitorio. Ella funciona como una ventana al mundo a través del Facebook, su web y Academia.com, principalmente. A través de ella Charo comparte fotos de sus caminatas por los cerros y algunos avances de sus propuestas artísticas en proceso. Recibe comentarios de gente sobre sus avances e incluso solicitudes de visita para ver y posiblemente comprarle algún cuadro.

Quizás lo que no varía en el taller de Charo es la permanente interrelación y yuxtaposición del área de trabajo con la social y la vital. En el caso de Charo, el taller no se sobrepone al hogar ni viceversa. Por donde vas encuentras huellas que te señalan un diálogo entre lo vital, lo social y lo laboral en diferentes tonos y modalidades modelando la existencia del espacio como algo múltiple y

dinámico capaz de albergar a la Charo humana, la Charo ciudadana y la Charo artista que, como le gusta señalar a ella, configuran de manera diferenciada, pero, al mismo tiempo, íntimamente vinculada, la existencia de María Del Rosario Noriega Ezcurra. En palabras de Virginia Woolf<sup>130</sup>, el *habitar* de la artista no solo resignifica el espacio sino que lo transforma en *una habitación propia* que no solo acoge sino potencializa sus

Figura 27 – El Tao de Charo: Estatuas decorativas en el Taller



Tomado del archivo personal de entrevistas

<sup>130</sup> Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

procesos creativos entrelazando las distintas dimensiones que, desde lo cotidiano, el *habitar* de Charo demandan. A esta frase le agregaría que se trata de *una habitación propia* con paredes, a veces transparentes y otras sólidas, que se abren, cierran o permiten trasladar al taller a donde está la acción de Charo.

## EL PORQUÉ DE CHARO: EL HABITAR

Charo no es alta, pero tampoco baja. Es delgada, con cabello oscuro corto que acentúa su apariencia frágil. Sin embargo, los grandes ojos negros de su rostro contradicen dicha imagen. Miran directo, con firmeza y sin timidez. Me ofrezco a ayudarla a preparar el café. No se inmuta y, sin falsos remilgos, lo acepta. Mientras llena el agua en las tazas me observa poner la mesa. Pienso que, de repente me siento como si ya lo hubiera hecho antes, como si nos conociéramos de tiempo y este cafecito fuera uno de muchos tomados anteriormente.

Nos sentamos y de la nada Charlotte salta sobre la mesa, se acerca a Charo y le pone la cabeza como quien espera un cariño. Súbitamente los ojos de Charo se enternecen y su voz deja su tono serio para volverse dulce y cómplice al tiempo que le acaricia la cabeza. Charo vincula las artes a la condición de ser humano, inclusive en su pintura abstracta, tal como la describe habla de un pedazo de humanidad que está ahí.

Quizá la gente no sabe, esto yo lo he visto con las piedras, y no vea la relación, pero implícitamente la gente lo va a sentir humano, hay un vínculo de humanidad. [...] Eso para mí es básico en el arte, un vínculo entre humano y humano que puede ser a través de un video, de la cerámica, del vidrio u otra cosa, pero es una comunicación entre seres humanos. Cuando ese vínculo se rompe, y me parece que está pasando mucho en el arte contemporáneo porque ya se crean unas cosas que no sabes qué son y que no crea ningún vínculo, entonces ¿eso qué es? ¿Dónde queda la gente? Yo desgraciadamente no soy el tipo de artista que trabaja para que otro artista me diga “ay, qué maravillosa es tu obra” no me interesa, yo todavía pienso que el arte es para la gente que lo ve, toda la gente. Hay gente que le interesa el arte y otros que no, gente que le va a gustar y gente que no. Es normal, como hay comida que me gusta y otra no. Pero mi vínculo es con la gente y no con los grandes dirigentes del arte (Charo, set. 22, 2017).

Este vínculo con lo humano constituye una forma de existir en el mundo que Charo materializa a través de la pintura, en particular. “Cuando comencé a estudiar arte no planifiqué mi futuro de cómo voy a vivir. Mi fijación era componer y expresarme, lo demás era secundario. Para mí no había otra opción, tan simple como eso” (Charo, set. 22, 2017).

Yo sentía que en mi casa por alguna razón, sabiendo que yo me sacaba muy buenas notas en artes, jamás hubo una felicitación por parte de mi

familia. Era demasiado obvio que no había un interés en el arte. Era un problema de ellos, no mío. Pero yo lo sentía. Yo creo que la sugerencia de estudiar artes debería haber venido de mis padres. [...] Y por los papás de una buena amiga del colegio, como veían que me encantaba el dibujo, que me gustaba leer las materias que me gustaban, me sugirieron ¿por qué no estudias arte? Ahora que me haces acordar. [...] [Fueron los padres de mi amiga] Sí. Ellos me dijeron ¿por qué no estudias pintura? Ahí es que me doy cuenta que existe como carrera. Que no es una cosa que está en el aire y que la gente es genio así porque sí. Sino porque uno estudia. Pero en mi casa nunca se habló del arte como estudios del arte. Y al mismo tiempo yo sabía que mi tía Rosita había estudiado en Bellas Artes. Yo no me sentía estimulada, se me ocultaba. Era un ¡ni se te ocurra! Pero se me ocurrió porque me gustaba. (Charo, oct. 13, 2017).

Desde entonces, el quehacer artístico acompaña el proceso de vida de Charo y se convierte en su principal forma de interactuar con el mundo. Su férrea voluntad de existir se evidencia en su perseverante deseo de pintar cotidianamente. Si hay una continuidad que se distingue en su historia de vida esa es el pintar. Lo siguió haciendo inclusive en París donde, la estrechez de los espacios físicos en los que habitaba, la llevó a mezclar la pintura con el collage para seguir creando.

Para mí el arte acompaña mi proceso de vida, que es mucho más grande que mi proceso artístico. Y si me lo preguntan, me interesa más mi proceso de vida que mi proceso artístico. Yo no te voy a decir “no, yo vivo para el arte; lo único que me interesa es el arte; me voy a todos los conciertos; me voy a todo porque el arte, el arte”. No, mentiría, no. El arte forma parte de mi proceso de vida, no lo inverso (Charo, abr. 26, 2019)

[¿Para qué estudiaste arte?] Para hacer lo que hago justamente, para ser quien soy ahorita. [¿Qué implica “ser quien soy ahora”? ¿Te refieres a quién eres tú como persona? ¿Qué es tu trabajo? ¿Qué es ese soy ahora?] Ese soy ahora significa: quién soy como ciudadana, quien soy como mujer en una sociedad hipermachista. Quién soy como artista, cómo vivo, poder vivir yo sola y no morir en el intento. O sea, ser dueña de mis actos. Eso es valiosísimo. Es más valioso que todas las artes plásticas juntas para mí. Quizá es un pecado horrible lo que estoy diciendo, pero esa es mi realidad. (...) La herramienta que me ha servido para sentirme más viva, más dueña de mis actos es el arte. Si hubiera elegido una carrera más convencional para una mujer como es una profesora de inicial, psicóloga o una de esas. Probablemente mi vida estaría mucho más encaminada dentro de un orden burgués normalito. [¿Pero eso no te lo planteabas cuando estudiabas o sí?] No me lo planteaba con tanta claridad, pero como sí había mucha oposición de parte de mi madre, sobre todo, y de mis hermanos, tampoco, había mucha ayuda, pero, en fin. Yo no tuve apoyo familiar realmente. Siempre fue lo mínimo y siempre el no, pues. No hay ninguna mujer artista en la historia del arte... O sea, siempre ese golpe. No golpe físico sino psicológico. Creo que eso me hizo más férrea, más determinada (Charo, oct. 6, 2017).

Charo busca preservar su independencia y su calidad de ser humano, inclusive por encima de su condición de artista. Pintar le permite seguir conectada con ella misma y,

desde allí, le facilita conectarse con el entorno que la rodea desde lo que es esencial para ella. De allí que, siguiendo el pensamiento taoísta, su *habitar* se concreta en la libertad que el desapego a lo material otorga y que permite poner en primer plano, aquello que simplemente la define como humana. Esta es, a mi entender, una primera característica de la forma de habitar que tiene Charo: su búsqueda y valoración del diálogo entre humano y humano, desde fuera y dentro de su trabajo creativo como pintora.

Yo seré exitosa total cuando sea absolutamente libre, la libertad es el *désattachement*, el desapego absoluto. El desapego a la obra también, ese es mi objetivo final como ser humano que de repente es más importante que mi objetivo final como artista. Porque yo veo a muchos de los artistas a los que admiro o a las que admiro, pero cuando voy a ver sus muestras yo digo ¡qué triste! Porque es más de lo mismo, toda la vida lo mismo y de repente esa persona era muy feliz, pero en mí la sensación fue toda la vida lo mismo. [Puede haber otros artistas que son felices de esa manera] Entonces es su camino. De repente yo no he estado tan dispuesta a sacrificar mi personalidad para hacer una caricatura de mí misma, para satisfacer las necesidades sociales y eso no es necesariamente bueno para alguien que hace arte que se supone que su principal objetivo es dar felicidad, alegría y emoción al resto de la humanidad. Y en ese sentido soy una artista bastante extraña porque mi principal objetivo nunca fue ese. Mi principal objetivo siempre fue expresarme yo y que otro se sintiera reflejada o reflejado de eso que yo estaba traduciendo del mundo (Charo, oct. 6, 2017).

Y es que, para Charo, el mayor aporte del artista al mundo es una mirada personal que posibilita ese diálogo de humano a humano. En el mundo actual, dentro del capitalismo cultural fragmentado, creo que este aporte es doblemente valioso. Lo es tanto para el pintor, Charo, como para los que observan esa mirada personal, el público. Y es que, cuando esa posibilidad de diálogo se concretiza, toda la fragmentación de la realidad se articula y la espectacularización de la misma desaparece, dando paso a un *aquí y ahora*.

Las etiquetas de ingeniero o científico son etiquetas. Lo que hay es seres humanos y para mí un héroe es un ser humano que da su mejor esfuerzo para entregar lo que tiene dentro y trata de entregar lo mejor de sí. [...] Hay grandes artistas no plásticos como Albert Camus que es un genio, de gran sensibilidad y humanidad y que finalmente él se declaraba ultra derecha. Por eso, yo no creo en las etiquetas (Charo, oct. 6, 2017).

Lo humano implica necesariamente una multiplicidad que da cuenta de la complejidad de acción, pensamiento y sentir de Charo. Esta complejidad en las artes visuales se traduce en una variedad de posturas, en torno a ellas mismas, que cada artista elige en su condición de ser humano. *¿El artista es una persona que investiga y está ligado a su medio?*, le pregunto a Charo. A lo que ella me responde

No necesariamente está ligado a su medio porque uno elige lo que quiere ver. Uno no ve solamente lo que está delante a menos que seas un caballito y que te pongas así. [Pone sus manos a la altura de sus ojos como anteojeras] Hay mucha gente que vive así y eso es una cosa, pero, la vida no está adelante ni atrás, está alrededor. Es decir, yo puedo mirar de frente y luego girar mi cabecita y lo que estoy viendo es un plano gris. Veo hacia adelante y veo texturas turquesas, naranjas y rojas. Eso depende de hacia dónde mire yo, ese derecho me lo doy. El ser humano está influenciado por el lugar en donde nació, en donde vive, porque socialmente siempre se te va a dar un rol. Pero no creo que eso sea tan determinante. Yo creo que uno siempre elige a donde miras. Yo puedo ir a almorzar con una amiga al Regatas o ir a trepar mi cerro. Cada quien hace sus direcciones, no es que uno sea mejor que el otro. El mundo es amplio y no es ajeno, es propio. [...] En Bellas Artes, si nos referimos al artista comprometido con la causa de la injusticia, pienso que sí hay artistas comprometidos con evidenciar esas injusticias. Estamos en un contexto después de 35 años de la guerra armada interna y aún sigue siendo un tabú, pero eso no quiere decir que no exista. [...] Y conozco a muchos colectivos que son de izquierda y que al final muchas de sus obras las tienen los mismos [empresarios] mineros. ¿Y dónde quedan los pobres? ¿Dónde queda la justicia? Si es esa la función del arte, yo creo que el arte puede acompañar los movimientos políticos, pero no lo genera, esa es mi opinión personal (Charo, oct. 6, 2017).

Esta es otra característica del habitar de Charo que me parece necesario resaltar: se relaciona con lo humano más allá de las etiquetas ideológicas, desde toda su complejidad. Esta apertura de pensamiento, sentimiento y acción se traduce en una disposición a escuchar y a explorar que la mantiene conectada con su época y su entorno. Su respuesta me hace pensar en su participación en E.P.S. Huayco, uno de los primeros colectivos artísticos en Lima a fines de la década de los años 70 y comienzos de los años 80 que ofreció una perspectiva de lo político y lo moderno desde lo popular en el Perú.

En realidad, Huayco nos encontró a nosotros, no nosotros a Huayco. Lo que pasó es que un grupo de alumnos de Bellas Artes habíamos alquilado en el... ¿cuándo fue la toma de la Escuela? ¿77? [...] Fue la toma de la escuela y estuvimos un año con la Escuela cerrada. Ese año, en el 78, alquilamos, chicos que estudiábamos en Bellas Artes, talleres en Barranco. Pero el padre de un amigo nuestro [...] que tenía una gran casona en Barranco que no estaban usando nos la prestó temporalmente hasta que se abriera nuevamente Bellas Artes. A ese taller fueron casi todos los que después seríamos ya Huayco. Este taller habrá durado, la verdad es que no me acuerdo, 5 o 6 meses, o de repente más, pero ya había problemas porque los padres querían ya recuperar la casona, ¿no? A ese taller hemos ido por lo menos 40 chicos, pero en realidad era bastante, era un taller completamente anarquista, donde hacíamos más reuniones de lectura, más que producir realmente, hacíamos más, eran más reuniones... aparte no te olvides que la escuela estaba en huelga. [...] La urgencia de buscar un sitio donde trabajar venía del hecho de que no había Bellas Artes, porque fue cerrada. Ahí yo creo que comienza el interés en la calle, en qué está pasando alrededor nuestro. [...] cuando el cierre de la escuela, como que hubo un montón de alumnos que

terminaron en cana, fueron como 200 alumnos que terminaron en prisiones. [...] digamos que es la primera cosa que tú dices ¿qué? ¿Cárcel? ¿Mis compañeritos? Entonces te empiezas a preguntar qué más está pasando (Charo, abr. 20, 2018).

Y claro, la perspectiva de Charo ha sido siempre la de cuestionar. Cuando adolescente esa actitud cuestionadora la llevó a defender su derecho a estudiar y ser profesional a pesar no solo de los valores familiares, si no del propio pensar y sentir de la época.

Yo creo que cualquier cosa que fuera estudios me hubiesen dicho que no, no importa si era medicina. No se trata de la carrera en sí sino de por qué iba a estudiar. Para mi familia, mi papá era un poco más tolerante y para mi mamá era una tontería que una mujer estudiase ya que ella creía que era una obligación que una mujer se case. Te casas o te casas porque yo no voy a tener una hija que no se haya casado. Te quitaba las ganas de casarte, así de sencillo. Porque lo ponía como una obligación que todas sus hijas debían casarse (Charo, oct. 13, 2017).

Cuando yo ya me pasé a Bellas Artes ya no me podía hacer chantaje, pues, como en la Católica, que "si no haces lo que quiero, no te pago la universidad", en Bellas Artes era casi gratis, más barata que ahora todavía, entonces ahí tuvo que callarse la boca. Y eso que mi papá siempre me empujaba, era más tolerante y más comprensivo que mi mamá. (Charo, mar. 13, 2019).

Esta Charo cuestionadora que defiende su derecho y el derecho de *Otros* a ser y estar por decisión propia, sigue presente desde su época de estudiante y sus comienzos como artista visual. Por un lado, este cuestionamiento la lleva a valorar la apertura conceptual y estilística de sus maestros en la ENSABAP. Por otro, la lleva a no temer arriesgar e incursionar en nuevas formas colectivas de trabajo artístico.

[Apreciaba de mis maestros] La capacidad de apertura de no conducirte por un camino, sino que... según tu sensibilidad te permitían que tú escogieras el camino que querías y te guiaban, eso de... en ese camino. Eso te implica ya apertura de espíritu y un profundo conocimiento de las artes plásticas, para poder corregir en cualquier tendencia que tú escogieras [...] Porque no es que todo es indigenismo. No es que todo es abstracto. No es que todo es "viva Dios"... No. Cada quien tenía su manera y dentro de esa manera se te calificaba. Eso me parece bien valioso, eso es una de las maravillas que tenía en los ochenta la Escuela. (Charo, may. 3, 2019).

Para el nombre de Huayco, EPS Huayco, fue porque una de las ideas que salieron, salieron varias... Pero digamos que esa es la prevaleció porque nos gustó a todos. Es por Juan Javier [Salazar que] decía que Lima era como un Huayco de turrón de Doña Pepa. Entonces le pusimos EPS Huayco. ¿Por qué EPS? Porque acuérdate que hacía poco había estado Velasco con sus Empresas de Propiedad Social. Solo que esto no era una empresa de propiedad social sino era para soñar lo que te dé la gana, pero jugando un poco con esa cosa que aterrorizaba tanto. Con Estética de Proyección Social, lo que te dé la gana, tú esas siglas las lees como te dé la gana (Charo, abr. 20, 2018).

Su actitud cuestionadora, sin embargo, deja de ser un comportamiento que responda a la rebeldía de cualquier adolescente y, hoy, se evidencia como resultado de una actitud al mismo tiempo reflexiva de su propia ubicación dentro del mercado de las artes en el Perú y del correspondiente funcionamiento de este (ver Fig. 28).

Figura 28 – Sorpresas te da la vida, trabajo realizado dentro de E.P.S. Huayco



Tomado de <https://books.openedition.org/ifea/8139?lang=es>

Desde que dejé de hacer trabajo más relacionado a lo social, dejó de interesarles [a los curadores] absolutamente mi trabajo, así de simple. [...] A mí me parece más importante mi relación directa con la gente, que mi relación con los críticos o los curadores. El comercio del arte se ha vuelto mucho más importante para los curadores que la obra estética en sí, lo que en Lima quiere decir modas, en todo el mundo probablemente. Son modas. Eso está de moda. [...] Este país es muy gracioso. Por un lado, tienes estos súper, híper cultivados según ellos, algunos de ellos sí son personas bastante cultas, no todos; y, por otro lado, tienes a las vendedoras de... a las decoradoras. O sea, el mercado de arte en el Perú está en manos o de estos súper ultra intocables curadores, o de decoradoras (Charo, ene. 23, 2019).

Justamente yo estoy contra de la mirada hegemónica, de que todo el mundo tiene que ver lo mismo porque es lo único que te voy a enseñar. Ese es el problema, no es que el otro no exista, sino que no te lo enseñó. Como vas a saber que existe si nunca te lo enseñó. Por lo menos si crece



de manera horizontal, de repente hay un curioso que encuentra cosas. Pero si crece en vertical no hay manera porque lo otro es como un subsuelo. Pero un subsuelo devorado por la tierra, por los hongos y la humedad. Y eso es algo que admiro y respeto de los europeos. Pero ellos respetan las obras de arte y no porque venga el arte conceptual se destruye la Mona Lisa y el arte precolombino. No, todo está. O sea, el ser humano puede mirar a donde quiera mirar, no se le oculta nada. Digamos que se pone en valor algo más que otro, pero lo demás está. Acá no, acá lo demás se esconde y eso es patético. Claro que siempre hay cosas que se van a poner en valor porque es generacional y es natural (Charo, set. 22, 2017).

Lo que me llama la atención de este cuestionamiento permanente y de la cerrada defensa por su individualidad es la consciencia que, al mismo tiempo tiene, sobre el estrecho vínculo que su propia subjetividad mantiene con su entorno y las otras subjetividades que también lo habitan. Ello la lleva a revalorar estos intercambios y vínculos intersubjetivos como parte de su trabajo artístico.

Porque el ser humano cuando vive dentro de una comunidad, de todas maneras, va a aplicar normas culturales con las que ha nacido y con las que ha crecido. Pero en ese caso [refiriéndose a una propuesta artística sobre la orquídea que trabajó anteriormente] también era un homenaje a la orquídea en tanto tal porque es mucho más antigua que nosotros. Es un ser viviente increíble porque se adapta a las formas más alucinantes que pueda haber para sobrevivir. Hay orquídeas en forma de mono, en forma de pájaro. Es impresionante, pero en ese caso todo lo que la gente veía era la parte natural, flores en sí. Detrás había todo el contenido que te estoy dando (Charo, set. 22, 2017).

Ese pertenecer a esa generación, haber compartido taller con otros, yo creo que nos fortaleció y permitió que pudiéramos empezar a exponer jóvenes, muy jóvenes. [...] Las obras expuestas fueron individuales, cada quien presentaba su proyecto; pero el hecho de ser varios como que nos retroalimentábamos un poco en las ganas de salir, de ir y pedir la galería, etc. etc. [...] Expusimos como Huayco en Fórum, por ejemplo, y ahí Fórum nos presta atención, ya como individuos también, no solo como grupo sino por el trabajo individual de cada uno (Charo, ene. 23, 2019).

Lo primero que hicimos fue buscar un nombre para este nuevo grupo, que en esa época había muchos grupos, pero lo que los caracterizaba es que todos tenían la misma manera de trabajar. Mientras que, en Huayco, para los proyectos generales sí, pero cada artista o cada proyecto de artista seguía trabajando su propia obra. O sea, trabajabas las dos cosas en simultáneo, el trabajo de equipo y tu trabajo personal (Charo, abr. 20, 2018).

Esa valoración del aporte de lo colectivo a su subjetividad, sin embargo, no la lleva a claudicar en la defensa de su individualidad como ser humano y artista al mismo tiempo. Por el contrario, la entiende como parte de su proceso de vida y de las circunstancias histórico – sociales y artísticas de su formación como pintora.

La sociedad respeta que haya distintos individuos ya sea distintos tipos de ingenieros, médicos o arquitectos, hay diferentes tipos de artistas, los que necesitan mucho la notoriedad y el éxito a través del arte para llegar a sociales y los que simplemente quieren hacer una obra en el más absoluto silencio y tranquilidad, sin llamar mucho la atención (Charo, oct. 6, 2017).

¿Cómo haces para poder seguir expresándote libremente sean cuales sean las circunstancias que te toca vivir?, que eso no siempre lo puedes elegir. Hay momentos que ya no lo eliges. Hay circunstancias que ahí están y tú ya ves qué haces [...] Por supuesto que las circunstancias van a influir en mí. Pero yo nunca he aceptado que para tener algún éxito tengas que acatar órdenes que vienen de afuera. Eso es algo que, no es que no haya querido, simplemente no se me ha cruzado por la cabeza. La vida, para mí, es una aventura individual que puede ser de a dos, de a tres, de a cuatro, lo que tú quieras, pero es antes que nada una aventura individual... [...] Tengo consciencia de que soy un tamiz también de la sociedad en la que vivo. Lo quiera yo o no. Pero ahora, si esa sociedad lo considera o no, ya es otra cosa, no es mi problema, ya te lo he dicho, ese asunto es de la sociedad, no es mío (Charo, abr. 26, 2019).

No, no me parece criticable que un artista quiera tener un estatus y que su trabajo sea valorado. Es su trabajo, de eso vive y es absolutamente correcto. Lo que no me parece correcto, porque ya se volvería un artesano y no un artista creador e investigador es que trabaje a comando. O sea, si nuestro tema es Bansky, por ejemplo, que el British Museum le encargue un mural en África, ya no pues. Porque ahí es como trabajar con un mecenas como en la edad media. Y mi caso es que yo pertenezco a una generación, tengo 60 años, que justamente en los años 70 y 80 el artista intentaba liberarse como intelectual, no solamente como obrero que sabe hacer cosas lindas, como ser pensante, y que no necesitaba ser traducido. Con la postmodernidad, el pobre artista volvió al nivel de artesano porque un curador tenía que traducir su obra porque el pobre artista hace cosas lindas, pero no puede explicar su propio trabajo. Yo digo ¡Caramba! Eso de repente es una cuestión generacional, pero eso no me puede hacer feliz ni me puede satisfacer. Yo no leo para que venga alguien y me diga que todo lo que he leído no va y me diga que simplemente pinte. De repente es generacional. De repente los chicos jóvenes parece que sí, porque su chamba es pintar y ganar un montón de plata y punto. En ese sentido, para mí un artista no es eso. Definitivamente no. Pero te reconozco que puede ser generacional, los chicos de ahora les parece que puede ser suficiente que pinten y les paguen y se acabó. Creo que hay de todo y todo tipo de artes (Charo, set. 22, 2017).

Ese reconocimiento a su adhesión a las luchas de otros pintores, me habla de una identidad generacional de la que no solo no reniega, sino que incluso adscribe. Dicha identidad me hace pensar que la tan nombrada libertad e independencia que tanto defiende, no es algo absoluto o abstracto, como a veces se pudiera pensar; sino que se enmarca dentro de esa identidad generacional que menciona. Esta consciencia de lo generacional, como un elemento que puede y de hecho influencia sobre los procesos creativos en las artes, me habla de su forma reflexiva de habitar el mundo. Este cuidado

en no afirmarlo tajantemente me habla de su actitud crítica, pero abierta a la postura del otro.

Sin negar ni rechazar la satisfacción y comodidad que tanto el reconocimiento como el dinero que sus propuestas artísticas puedan ofrecerle, el éxito para Charo está en pintar y expresarse, a pesar de las características del mercado de las artes en Lima. Haberlo hecho y poder seguir haciéndolo es sinónimo de triunfo para ella.

Yo me siento una artista exitosa porque nunca he prostituido mi trabajo. No voy a decir que soy la vendedora más grande del país porque no lo soy. Pero sí considero que es un éxito no haber tenido que prostituir mi trabajo para nadie. Ni a la izquierda, ni a la derecha, ni al centro ni al medio ni a nadie. Si la gente me ha expuesto es porque se le ha dado la gana y sabiendo lo que exponía. Yo nunca he trabajado a pedido o para quedar bien. Nunca ha habido un cálculo de cuántas casas me voy a comprar. He trabajado y eso para mí es un éxito (Charo, oct. 6, 2017).

Yo no trabajo para una élite que va a poner el dedo para arriba o para abajo. Yo creo que eso obedece al modelo económico que tenemos [...] Y también me pregunto hasta qué punto en el Perú, por las maneras que se enseña las artes plásticas, y que se le da tanta importancia a la parte teórica, lo que se está buscando no es una homogenización de la manera de ver de los jóvenes. Que desde las escuelas se les está enseñando, a ti te tiene que gustar esto, interesar y gustar esto porque así está en la currícula. [...] ¿Hasta qué punto es válido esto? Porque es una cuestión de ética. Yo creo en la libertad de expresión y yo creo que un currículo tiene que ser muy puntual, pero tiene que permitir que el alumno saque lo mejor de él mismo y el profesor lo que tiene que hacer es sacar lo mejor del alumno y no imponerle. Y se están imponiendo muchas cosas, ahora casi en todas las escuelas hay fuerte carga sobre las artes gráficas y el grabado. Yo no tengo nada en contra de ellas, pero por qué tanto hincapié en que la pintura es un fósil y la escultura es otro fósil y que lo único valioso es el grabado y las artes gráficas. ¿Qué interés hay detrás? Si son herramientas todas. En eso me he vuelto muy desconfiada (Charo, set. 22, 2017).

Siempre he separado un poco la Charo artista, la mujer, la persona, el ciudadano de *la star*, o sea, yo no hubiese podido jugar a *la star* permanentemente. Porque ser y estar es toda una chamba también. [...] ¿Por qué las velitas tienen que estar en todas las tortas? ¿Por qué tiene que decir ciertas cosas sí y ciertas cosas no? O sea, todo te lo tienen como ya pre-definido. Es casi como ser princesa que todo el mundo dice ¡qué lindo ser princesa! Es una chamba de miércoles. Claro, tiene zapatitos lindos y el vestidito precioso, pero tienes que chantarte tres horas con alguien al lado, tomando tecito y sonriendo. Yo ni pagada, gracias. Todo tiene precio. [...] Yo no quiero ser princesa para nada porque es una chamba espantosa. Yo quiero ser artista plástica y punto. Yo separo. Las *star* son una cosa que están en el panteón de *las stares*, no héroes. Y a mí ese panteón no me interesa para nada. [...] Yo no tengo nada en contra de vender, pero ¿qué pasaría? Bacán, yo hago una muestra, se venden las cataratas que todavía es un proyecto, tú sabes que quiero acompañarlas. Por último, que me digan, quiero hacer una catarata y te la vendo. De repente hago un par de cataratas más y

después voy a decir “qué estás haciendo de tu vida Charito” como ser humano. ¿A quién estás enriqueciendo? [...] Entonces tendría que empezar a hacer variaciones de las cataratas, no podría seguir haciendo lo mismo porque me moriría del aburrimiento. [...] Es que cuando hablo de enriquecer no me refiero solamente económicamente, sino también es el enriquecimiento visual e intelectual. La primera a quien me dirijo la pregunta es a mí misma ¿tú te estás enriqueciendo al repetir la misma cosa quinientas veces porque se vendió? A la que cuestiono más es a mí misma. Yo no tengo nada en contra de vender, tendría que estar loca para no querer vender, pero te digo, que repetir eternamente lo mismo, yo ya me conozco. Yo en una época trabajé unos círculos que se vendieron muy bien y después cambié porque ya me sentía ridícula. No sé cómo explicártelo. Para mí la vida es una y no puedes desperdiciarla repitiendo el mismo gesto eternamente. Yo no puedo. Porque yo no soy católica y no tengo complejo de culpa y la vida está para experimentar. Y el sueño de mi vida nunca fue que todos los comedores lujosos del Perú tengan un Noriega pues. [...] Yo soy más lúdica, necesito experimentar un poco más. No quiere decir que dentro de un tiempo no vuelva a trabajar los círculos. Pero pasarme la vida repitiendo lo mismo, o sea, simplemente es algo que no cabe en mi cerebro. Es más fuerte que yo (Charo –oct. 6, 2017).

Charo pinta a partir del contraste de dos miradas. Una mirada más macro, que es la más sensorial (ver Fig. 29), y la mirada micro, que es en la cual se introduce su subjetividad, y en la cual se materializa también lo que ella es (ver Fig. 30). Esta dualidad de miradas es otra característica de los procesos creativos de Charo. Ello le permite utilizar la abstracción como el lenguaje que le ayuda a expresar una síntesis de ambas miradas.

Claro en ambas estoy yo. [...] Claro, pero digamos que se complementan. No son ajenas la una a la otra, entonces lo que me parece importante es que ni una se somete a la otra. Ambas tienen derecho de que estén y ambas se co-alimentan, juegan entre ellas, se retroalimentan. [...] Materia natural y materia cultural. O sea, todos mis trabajos están guiados por esos dos ritmos. La materia natural es aquello

Figura 29 – Catarata en Chollape, fotografiada por Charo



Tomado del Facebook personal de Charo, en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217011989906941&set=pb.1082996993.-2207520000.1571952507.&type=3&theater>

que yo percibo a través de mis sentidos y que traduzco de una manera figurativa según mi percepción sensorial. Y la materia cultural es la manera en que ya yo como ciudadana, como ser humano, como persona que pertenece a un grupo lo transmite al resto de la gente. Pero ya tamizado por mí de alguna manera. [...] Figuración hasta cierto punto, reconocible algunos fragmentos del paisaje nada más.

Figura 30 – Trabajo en proceso, óleo sobre lienzo



Tomado del Facebook personal de Charo, en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216977633728058&set=pb.1082996993.-2207520000.1571952507.&type=3&theater>

Y la materia cultural ya la sentiría más en lo que acompañaría que es un trabajo puramente o casi matérico pero que me lleva a reflexionar en la composición de la piedra misma. Pero claro, el que ve el cuadro, ya no va a ver la piedra, se va a encontrar solo con la materia. [...] A mí me interesa más investigar la materia y sobre todo la luz. Más que un trabajo de color, es una investigación sobre el trabajo de la luz, cómo la luz afecta las siluetas, las formas, esa cosa que es movediza porque la luz cambia (Charo, set. 22. 2017).

Charo, pues, habita el mundo desde una relación más sensorial y experiencial con él. Hoy por hoy, por ejemplo, en relación al trabajo pictórico que viene haciendo actualmente, Charo señala

Yo quiero darme el gusto de hacer un trabajo figurativo que me obligue a observar la profundidad, el color, la luz, y eso lo consigo a través de la... de la figuración (Charo, may. 3, 2019).

Esa es otra característica de su forma de habitar el mundo. Prefiere ejercer su libertad de acción y pintar de acuerdo a la disposición afectiva que su deseo de experimentar y habitar el mundo le proponen en cada momento.

#### EL CÓMO DE CHARO: LOS AFECTOS, PENSAMIENTOS Y EMOCIONES

La subjetividad de Charo la presento a partir de sus propias reflexiones sobre temas que influyen sobre sus procesos creativos y su relación con el sistema de las artes como lo

contemporáneo, las artes, la relación arte y política, el sistema de las artes, el género, la escuela de formación y el aceptar trabajos por encargo. El tema de género resulta ser más distintivo de Charo. Este tema no salió en los casos de Valentino ni Ramiro.

- Lo contemporáneo

Lo contemporáneo no le preocupa como un imperativo a seguir. Sin embargo, se aprecia en ella una cierta inquietud. Por un lado, se reconoce como tal, en tanto su propia autopercepción de vinculación con el lugar y el tiempo en el que vive. Por otro, cuestiona los criterios con los que el sistema de las artes en Lima maneja lo contemporáneo. Ella acepta que exista un criterio orientador, pero lo que no entiende es cómo y quién lo establece. Su cuestionamiento parte de identificar las contradicciones internas que presenta dicho sistema.

Tengo que considerarme arte contemporáneo porque soy una persona que vive aquí y ahora. Pero me parece que dentro del arte contemporáneo, porque no todo es malo, hay un montón de metidas de cabeza que soy *publicherry* y nada más. (Charo, nov. 10, 2017)

Yo me considero contemporánea. [...] Porque, como ya te he dicho, como yo no parto de que el arte es el eje de mi vida... Es parte de mi vida importantísima pero no es el eje, el eje es la vida misma. Para mí lo contemporáneo, en principio es, y eso me abre un montón el abanico también, es la gente que en su momento, en que entre la vida y la muerte, produce, y eso lo hace contemporáneo a mí. Y por eso es que ahora vivo un poco separada del mundo artístico, porque ahí se forman los vetos pues. Justamente por eso, porque lo contemporáneo es lo contemporáneo ¿Y quién define qué es lo contemporáneo? Y es ahí que viene un poquito mi pare. Entiendo que tiene que haber ahí cierta normativa porque si no, sería imposible, pero digamos que ahí me viene un poquito el ¿Quién define qué es lo contemporáneo? ¿Son los museos, son los curadores, son los críticos, son los propios artistas? ¿Quién define qué es lo contemporáneo? ¿Son los gobiernos? (Charo, abr. 26, 2019)

Tienen un discurso anticolonial y al mismo tiempo siguen pautas colonizadas y dictadas desde afuera, y un afuera que ya dejó eso de lado, además. Eso es lo que a mí me sorprende realmente, que hay un discurso que se contradice a sí mismo, en lugar de buscar en sus propias fuentes, sigue buscando en lo ultimito de lo que cierta gente en Occidente considera que tiene que ser arte, y arte culto, porque no me friegues eso es arte culto, eso no es arte popular. (Charo, nov. 24, 2017)

Charo se posiciona frente a lo contemporáneo desde una visión inclusiva que no discrimina por técnica, tema o soporte sino por el contenido mismo de la propuesta pictórica.

- Las artes

Charo expresa una concepción de las artes asociada a lo extraordinario y a lo elitista. Sin embargo, no las concibe de manera esencialista. Las artes las entiende desde una perspectiva histórica y socialmente situada cuya función y significado se define desde dichas coordenadas específicas.

¿Por qué el hombre siempre ha necesitado del arte? Porque aunque ahora está de moda decir que el arte no sirve para nada, sí sirve. Pero no sirve en la medida en que solamente es para concientizar, como fue la Iglesia Católica que utilizó el arte para enseñar catecismo. Pero hay algo más ahí. Es esa fascinación del humano por ser captu... por salir de lo cotidiano. El arte tiene también esa función, de sacarte de esa cosa cotidiana y llevarte a un mundo que, como tú dices puede ser mágico y encantado, donde el humano va por eso, va buscando algo que lo saque de su miseria de todos los días y encontrar que hay otras cosas, otras expresiones. (Charo, abr. 26, 2019)

Pero el arte tiene esa cuestión de clasista, el arte es para consumo de cierta elite de diligentes o gente con mucho poder económico o político Y eso lo distingue del resto [de actividades]. Como el Inca acá usaba los grandes plumajes, pero el que lo vestía no usaba ni una pluma. Parece que el ser humano necesita distinguirse. Y una forma de excluir y de sentirse distinto y mantenerse distinto es a través del arte. Y el arte es una cosa, que, aunque me duela, es una forma de lujo. (Charo, set. 22, 2017)

Yo creo que el arte definitivamente no es utilitario. O sea, no te es útil para nada en concreto. Pero si son como puertas que se abren a una forma de conocimiento de la realidad, justamente distinta. Y en eso me parece que el arte y el buen artista, que sea abstracto, que sea figurativo o conceptual o lo que fuere, si tiene una buena obra, va a llegar a la mente de otros y va a emocionar o conmover o simplemente provocar un choque a quien observa la obra. Ahí está. Ese jueguito, para mí, yo lo siento así, comienza siendo la obra contra un individuo, puede irse acrecentando y ya no ser uno, tocar a diez, a cien, a mil, a dos mil. (Charo, may. 18, 2018)

El arte siempre ha... Pienso yo. Siempre ha tenido, ha ocupado distintos roles en las sociedades. No es siempre, no tiene, no es siempre el mismo valor ni sirve para lo mismo, entonces por eso es, por eso también te digo tajantemente ni hablar, porque no, porque yo sé que el arte pasa por distintos momentos ¿no? Porque los momentos históricos también son distintos. (Charo, mar. 13, 2019)

El arte, sobretodo en las artes plásticas, el hacer también implica tener un oficio y eso es algo que se está olvidando. Eso es lo que distingue también al que pueda ser dentro de las artes plásticas. El que hace tiene que tener cierto dominio sobre la materia que está utilizando. Eso se llama oficio. [...] O sea, tiene que conjugarse para, como lo veo yo, dos cosas: Tener oficio, capacidad física, no intelectual, física, para trabajar un objeto y también una voluntad de hacerlo. No es solo voluntad. La voluntad puede ayudar mucho pero si no tienes conciencia espacial, nunca vas a ser un buen escultor, así tengas toda la voluntad del mundo. (Charo, may. 18, 2018)

[¿Sigue siendo necesario que existan los artistas dentro de la sociedad?]  
No sé, ni me importa. Sinceramente me importa un rábano la sociedad. Yo creo... No, no, no... Es que, perdóname, toda sociedad necesita del placer. Y si yo pinto... Víctor Humareda pintaba por placer. Ninguna sociedad tiene el derecho de quitarte el placer de hacer algo que embellece el mundo y no que lo destruye. En ese sentido me importa un rábano, porque [la] sociedad también se confunde con el momento político por el que está pasando... El lugar donde estás... Entonces, ahí todo tiene que acomodarse a eso... A eso me refiero. (Charo, mar. 13, 2019)

Las artes para Charo no solo tienen un concepto sino también una estética que lo comunica. Estos dos componentes se articulan indisolublemente para configurar la propuesta artística.

- Arte y política

Charo no reniega de su participación en Huayco y de la vinculación con la política que dicha experiencia le aportó a su trabajo creativo. Por el contrario, la acepta y la plantea como lo que correspondía a su habitar el mundo en ese momento. Se explica justamente por dichas circunstancias, que generaron en ella vínculos de afecto, solidaridad, rechazo, que se concretaron en acciones creativas dentro de las artes visuales. Para ella, el vínculo explícito entre la política y las artes es algo personal que el artista decide, en diálogo con su subjetividad y ciertas circunstancias de vida que la afectan. No lo acepta como un imperativo del sistema o mercado de las artes. Para Charo hacerlo de esta última manera es vaciar de contenido a la propuesta creativa. Es transformar lo artístico en decorativo en tanto responde no a un afecto del artista creador, sino a las demandas de exotismo y espectacularización que el capitalismo cultural fragmentado impone. Adicionalmente, la experiencia de Charo con Huayco la hizo consciente de las limitaciones que lo político puede tener sobre lo creativo. Esta situación también ha salido dentro de los estudios sobre el activismo<sup>131</sup>.

[Cuando éramos Huayco] nos llegó una invitación [...] de la municipalidad de Arte, de Vitarte, para hacer mural en recuerdo a la huelga de *Cromotex*. Y nosotros aceptamos. [...] Era la primera vez en realidad, y no nos dimos cuenta, que trabajábamos con [...] algo abiertamente político. Y en ese momento ya había indicios de Sendero. [...] El problema fue que haciendo ya el mural de repente se nos acercaban grupos políticos... eso que se suponía que había Izquierda Unida... a decirnos "no, no, no, nosotros perdimos a dos hombres ¿dónde están?" Ya, los vamos a poner. Venía otro "no, nosotros pusimos más" No podíamos estar recomponiendo el mural. [...] Y ese fue el último proyecto de

---

<sup>131</sup> El arte activista subvierte la idea misma del objeto estético, entrando en un proceso de implicación más importante que el proceso creativo. Procesual y dinámico, el activismo cambia de materiales y medios, de prácticas y de estilos, de roles y rituales, dejando de ser idiomático en el mundo del arte, para ser pragmático en la vida social (Sheikh, 2009 citado por Aladro-Vico, Jivkova-Semova & Bailey, 2018 p.10).



Huayco, que muchas veces ni se menciona. Pero yo creo que sí es necesario, porque para mí sí fue una experiencia importante darte cuenta de qué realmente... qué es hacer un trabajo realmente político, que toca lo coyuntural. Porque ahí ya no es tú y tus compañeros de trabajo que mal que bien puedes organizar... ya estás tratando con otra gente que tiene otros intereses. (Charo, abr. 20, 2018)

Por eso el arte político... A menos que sea coyuntural, ahí si me la creo. O sea, según la coyuntura, un artista hace un comentario político en su obra... Sí me la creo. Porque está corriéndoselas de verdad y está jugando con una coyuntura inmediata. Pero, cuando se trata de arte político hablando de tiempos antiguos, ya no me la creo. Porque cuando es muy lejana su realidad... Ya no me la creo mucho... Porque desgraciadamente, como te digo, es bien fácil poner una hoz y un martillo. No sé. Poner la cara de Bush comiendo latinos. O sea, no aportas nada que el mundo ya [no] sepa, pero expones en lugares y sabes que va a terminar tu obra en el Reina Sofía... O sabes que tu arte va terminar en esos espacios. Al final es lo mismo. (Charo, set. 22, 2017)

Sin embargo, Charo expresa sus posiciones políticas sobre el acontecer nacional e internacional de manera muy activa a través de las redes sociales, el Facebook en particular. Si bien este posicionamiento no se ve explícitamente presentado en sus propuestas actuales, Charo dista mucho de ser una persona apolítica.

- Sistema de las artes en Lima

Charo se relaciona con el sistema de las artes a partir de la consciencia que ella tiene de los límites que este impone y las contradicciones internas que su funcionamiento presenta. Parte de lo que podríamos decir es una visión *realista* del mismo. Ello le permite manejar sus expectativas sobre lo que realmente puede esperar del sistema sin sentirse frustrada al punto de inmovilizar su capacidad de producción creadora. Charo se posiciona frente al sistema con límites claramente definidos a no ser traspasados por él, pero con una actitud abierta a recibir aquello que considera útil para el desarrollo de su producción pictórica.

En mi caso en particular, yo sí siento sinceramente que sí ha habido muchas renuncias de mi parte para poder seguir trabajando. [...] Renuncias a una vida económica mejor, más estable. [...] No encontré al hombre perfecto que me permitiera seguir mi trabajo y me alentara... No, no lo encontré, pues, qué voy a hacer. Entonces, yo preferí seguir mi camino y seguir produciendo. [...] También perder espacios de exposición por conceptos a los que yo no he querido someterme ¿no? Me ha parecido incorrecta la injerencia de ciertas personas en mi trabajo. Y eso no lo voy a aceptar. [...] Yo acepto la crítica en el plano de lo estético, que se puede medir porque hay composición, hay color, hay pesos. Pero en el plano ya intelectual, ideológico... No me parece que ni un museo ni una galería tengan por qué intervenir. Porque ese es tu proceso. (Charo, abr. 26, 2019)

Mi problema era más personal, es que justamente yo tengo esta filosofía, pero estoy viviendo en una época en la que la filosofía es exactamente la contraria, tienes que pararte en la ventana y decir ¡aquí estoy! ¡Reflectores vengan a mí! Pero para mi naturaleza es un atentado contra mi vida, ¿te das cuenta? (Charo, nov. 10, 2017)

Ahorita se puede perfectamente ser artista sin ser ético. Al contrario, es un requisito. No me estás entendiendo. Es un requisito hacer lobby, igualito que para cualquier trabajo. Hay que hacer lobby y serruchar piso, que siempre ha habido la serruchada de piso entre artistas, pero ahora es el lobby el que manda. Con quién me junto, con quién paro, pa' qué me sirve, a ver qué es lo que está de moda que yo tengo que ser igualito y mejor para fregar al otro... Hay una incongruencia bien fuerte entre lo que el artista dice ser y lo que hace, y cómo se conduce. (Charo, nov. 16, 2018)

En el Perú eso [el sistema de las artes en Lima] está impregnado de sistema de clases. Hasta para conseguir galería... Si tú te apellidas Mamani y estudiaste en Bellas Artes no te la van a dar. De cien habrá uno [que lo logre]. A mí en la galería me lo dijeron... Yo me quedé helada. (Charo, nov. 10, 2017)

Charo tiene una visión pragmática y crítica del funcionamiento del sistema de las artes en Lima que lo ubica dentro de la estructura del poder político y económico de la sociedad limeña.

- Género

Charo se muestra muy comprometida con la lucha de las mujeres por la equidad de oportunidades para el ejercicio de sus derechos fundamentales. Es consciente además de la necesidad de actuar al respecto. Ella expresa su compromiso con esta causa a través del apoyo que da a las y los estudiantes de artes visuales, especialmente de pintura. Participa como jurado en concursos y evaluaciones académicas ofreciendo su tiempo y conocimiento de manera desinteresada.

[Sobre ser mujer en el arte] La carrera artística es algo que de repente muchos tontos como yo no se dan cuenta, pero es una de las carreras más competitivas que existen. Entonces, obviamente, una manera de sacarte del camino es obviando tu trabajo y diciendo "ah... sí, pues, Charito tan linda, Oriettita tan preciosa"... Pero tu trabajo jamás lo mencionan. Y si hay exposiciones jamás te van a invitar a que participes con ellos. No por falta de calidad. Simplemente, porque tienes que pertenecer al club de Toby, pues. Tú eres mujer, pues. Y, lo que se puede poner un poco más... Es un poco más triste. Es que a veces cuando tú de joven has choteado<sup>132</sup> a un chico porque, caramba, no te interesa. No te gusta nada... Cuando, ya, tú estás haciendo tu carrera bien... también te invisibiliza. Y, en algunos casos, yo sí me he dado cuenta, que es una venganza, porque no le diste pelota<sup>133</sup>. [...] Una chica o una mujer o una

---

<sup>132</sup> Jerga peruana que significa "rechazado".

<sup>133</sup> Jerga peruana que significa "atención".

artista que piensa y opina "¿Y esa? ¿Por qué no está lavando platos en su casa? Es una puta porque está buscando que la miren". [...] Es importantísimo [que haya profesoras de taller en artes mujeres] Porque es importante que los hombres aprendan a respetar a la mujer. No solamente porque es mujercita, sino porque es buena profesional. Porque ahí comienza la equidad realmente... Cuando el hombre acepta porque lo está viendo... Que la mujer es tan capaz como él. Y que de ella él está aprendiendo. Por eso me parece bien importante. Y para las chicas... Ni se diga. Porque estás viendo ya una realidad concretada de esa persona. Ha seguido una carrera y trabaja dentro de lo que ella planificó que iba a hacer. Y lo hace bien. Entonces... (Charo, mar. 13, 2019)

Sin embargo, a pesar de la amplitud de criterio y compromiso que asume con las causas feministas en general, mantiene una posición crítica sobre las diferentes propuestas que los grupos feministas plantean. Se compromete con ellas, pero no les da un cheque en blanco.

- Escuela de formación

Charo siente y demuestra un gran compromiso con su *alma mater*, la ENSABAP. Valora no solo el entrenamiento recibido sino, sobre todo, la experiencia de formación lograda. El aporte a su formación como pintora fue tanto cognitivo como afectivo. En este sentido, dos son los aspectos que más agradece. Uno, la apertura de mente y el respeto por su individualidad de sus profesores que no le impusieron su pensar ni sentir, sino que la impulsaron a definir un camino propio.

Tú encuentras [en Bellas Artes] un Perú multicultural, porque ahí hay mucha gente de provincia y sigue habiéndola. A diferencia de cuando yo estudiaba había más... O sea, lo que pasa es que el Perú ha cambiado. Hay una nueva clase media. Esa nueva clase media, cuando yo estudiaba era todavía prácticamente barriada o pueblo joven. (Charo, mar. 13, 2019)

Dos, la diversidad cultural y social de los miembros de la comunidad bellasartina que la contactó y relacionó con la realidad del país de esos momentos. Esa vinculación con lo social la llevó a explorar nuevos caminos de expresión cuya concreción más reconocida fue a través de su participación en el colectivo E.P.S. Huayco.

- Aceptar trabajos por encargo

Charo no acepta trabajos por encargo. Ella lo siente como una restricción a su capacidad de expresión personal. Desde su punto de vista los artistas han luchado a lo largo de la historia del arte para justamente poder tener la libertad de decidir sobre su decir.

No me parece criticable que un artista quiera tener un estatus y que su trabajo sea valorado. Es su trabajo. De eso vive y es absolutamente correcto. Lo que no me parece correcto, porque ya se volvería un

artesano y no un artista creador e investigador, es que trabaje a comando. (Charo, set. 22, 2017)

Creo que muchos artistas dejan literalmente el arte porque no están dispuestos a hacer la caricatura de sí mismos que se les exige ser. Estoy absolutamente convencida. Yo he conocido a gente con mucho talento que no lo ha dicho de manera tan consiente, pero lo ha hecho. (Charo, oct. 6, 2017)

[Algunos artistas sacrifican su deseo] De aportar su visión al mundo, que es más importante creo para un artista que la fama. Para poder subsistir en el mundo simplemente y se acostumbran. [...] Porque creo que la gente que estudia arte en todas sus formas tiene una necesidad interna de decir existo, hay un yo adentro que necesita expresarse, y lo hace a través del arte en todas sus formas. (Charo, ago. 24, 2018)

No se trata, pues, de un espíritu desinteresado en lo material, sino de la continuidad y consecuencia por el reconocimiento de su derecho a expresar su punto de vista. Este punto me parece interesante porque actualmente es cada vez mayor el reconocimiento que, dentro de las ciencias sociales y las humanidades, se va dando a la subjetividad del investigador. Sin embargo, paralelo a esos avances, el capitalismo cultural fragmentado le niega esa posibilidad a los artistas. Pienso que esa es una decisión que debe tomar el artista. En lo personal no me parece ni censurable ni loable.

#### EL QUÉ DE CHARO: LA CREACIÓN DESDE EL HACER

El pintar, para Charo, se realiza relacionando y cuestionándose permanentemente lo que ve, lo que es, lo que puede ser. Utiliza la reflexión y la investigación como parte de su relación con el mundo manteniendo su capacidad de asombro frente al detalle. Ello le permite afectar y dejarse afectar por lo que la rodea.

No solamente es la belleza, es la textura, es lo interesante de la composición. La inteligencia entra donde tú tienes que crear vínculos. O sea, se vuelve más exigente en alguna medida. Igual esto está en proceso, aún pueden pasar bastantes cosas. Porque creo que el acto en general y la pintura en general se puede aplicar a cualquier campo de lo visual [...] Creo que las cataratas me empezaron a impresionar, yo creo que la primera vez que vi una catarata ha sido a los 18 años en Cusco, no te podría decir exactamente en qué parte, pero tengo la imagen viva del agua cayendo en las rocas y también me interesan mucho los ojos de agua, los *pucillos*... Es agua que brota de la tierra y esos son viajes que he hecho yo misma.[...] No sé si tengo un gen serrano que me marca, pero yo si tengo el recuerdo de haber visto caratas a los 17 o 18 años en la sierra y fue algo que me fascinó. Y por eso es que empecé a leer sobre las cataratas, pero ya mucho después. Entonces ya mi interés no solamente fue por la belleza de ver el agua correr entre las piedras con fuerza o simplemente como hilitos de agua, pero todo te lleva al mar igual. Sino que ya empecé a investigar a nivel simbólico, tengo un libro extraordinario que se llama el diccionario de los símbolos y ahí te dan muchísimas lecturas, entonces mi interés ya es doble no solo emocional

sino intelectual. Pero sobre todo porque es un cuerpo y ya que ya no trabajo figura humana porque no me interesa, pero tengo la necesidad de expresarme como ser humano, como ser vivo y me expreso a través de la cascada o la catarata (Charo, set. 22, 2017).

Desde el afecto, esta capacidad de expresión que le ofrece la pintura a Charo, configura dinámicas de diálogo activo y permanente consigo misma y con el mundo que se traducen en una permanente reconstrucción de su subjetividad (ver Fig. 31).

Es casi un espejo, son metáforas en realidad, para mí la pintura es una metáfora... Y me gusta ver aparecer la forma frente a mí, me gusta... disfruto el... porque siempre hay una especie de... cómo se dice... desafío. Creo que entre un artista y su obra siempre se establece un desafío, de quién puede más, porque siempre, así trabajes con un boceto previo o lo que sea. [...] Yo tengo ahora 61 años, he empezado a pintar, a tener taller digamos, desde los 20, ya son 40 años. Tú haces una actividad donde por lo general vas a tener un espacio donde estás tú sola frente a los lienzos, al... a lo que fuere; y tú, porque a ti te da la gana nadie te lo está pidiendo, estás creando un espacio de... que no es guerra, sino es de desafío, para mí la palabra es, el arte es desafío. La palabra más cercana es desafío. Y hay un momento, generalmente cuando yo comienzo a pintar [que] la desafiante soy yo, porque digo "mira tela todo lo que voy a hacerte". Pero cuando estás en el proceso resulta que la tela no necesariamente recibe el color o el material como tú esperabas. Ahí viene el desafío. Que la tela dice "ah... ¿tú creías que era así? Pues no, fíjate que no me seco como tú querías". Entonces ahí tú tienes que pensar ¿y ahora cómo resuelvo? ¿Qué hago? Esa parte a mí me gusta mucho. Es una lucha que se establece entre el artista y la obra que tiene delante. (Charo, ene. 30, 2019).

Su respuesta me hace pensar en las diferentes dimensiones que tiene el hacer del artista. Me recuerda a Arendt (1995) y su defensa del pensar como una acción y a Manning & Massumi (2014) y su propuesta de pensar desde la acción. Creo que todos pensamos

Figura 31 – Charo pintando en su Taller con su engreída Charlotte



Tomado del archivo personal de entrevistas

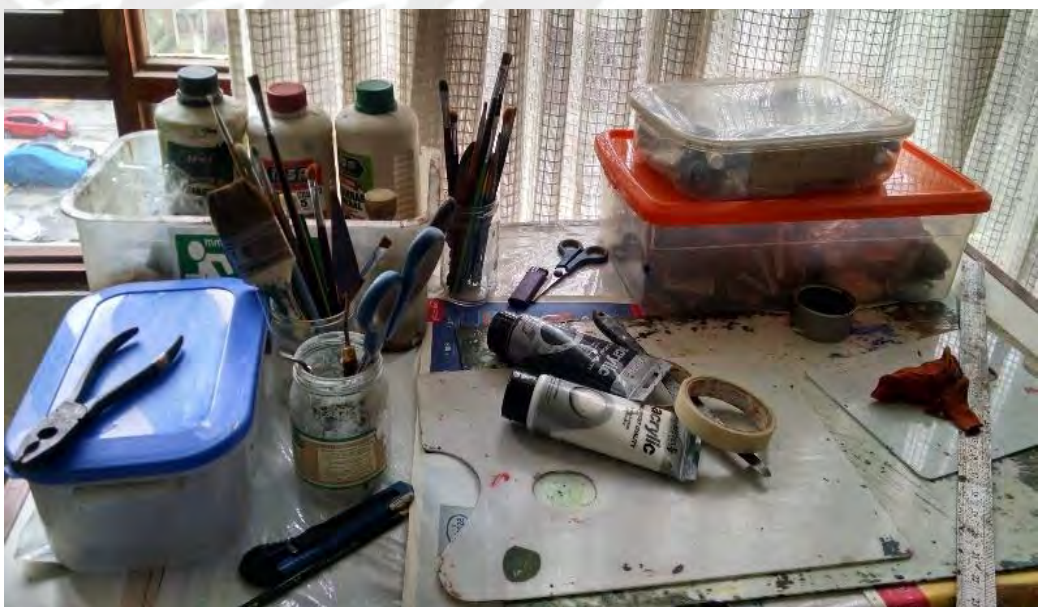
de ambas maneras, pero en las artes, al no pretender ser ciencia, los artistas podemos pensar desde la acción más libremente, dejando que el afecto, la emoción y el sentimiento también la guíen. Sin embargo, dejar que la acción del artista sea así una acción no solo racional, sino profunda y privilegiadamente afectada por su subjetividad tiene como costo, por lo general, que se crea que los resultados que logramos no son resultado de un hacer reflexivo.

Cuando yo pinto y sé que no tengo que pisar la calle, es un día glorioso [...] Pero para mí es delicioso, saber que solo tengo que ocuparme de mi trabajo, mirar mi trabajo, pintar, leer y solo debo ocuparme de eso. Porque un solo día me ayuda a avanzar en mi pensamiento y en mi planteamiento. Entonces no es un tiempo perdido, sino es un tiempo ganado. Ahora, todos esos artistas que se la pasan todo el tiempo encerrados, solo trabajando, no llego a entender de qué se alimentan. No en el sentido de qué comen, sino que la vida no está solo en los libros. Aunque eso es relativo. Yo no creo que exista el artista que sólo está encerrado. Es más un mito que se queda solo trabajando. Es bien romántica esa visión. El artista es un ser humano que debe enfrentar situaciones como todo el mundo, pero que sí necesita un espacio de recogimiento. Y si vas a investigar sí necesitas un retiro. (Charo, oct. 6, 2017).

En el caso de Charo, su proceso de investigación no se limita al desarrollo de un pensamiento que guíe su *hacer*, sino a un *hacer* propiamente afectivo y reflexivo que la lleva a explorar técnicas, materiales y herramientas (ver Fig. 32). Ello se traduce en dinámicas que indistintamente combinan acción, conexión, reflexión, desconexión, acción, reflexión, reconexión, etc. Por ejemplo, al respecto, Charo señala

Yo cuando trabajo generalmente con acrílico sí hago un dibujo. [...] Con óleo no. Yo pinto directamente, dibujo con el color directamente porque si me equivoco no tengo problema, porque yo puedo esfumar; puedo después variar

Figura 32 – Materiales varios de trabajo: pinceles, pinturas, espátulas, alicates, etc.



Tomado del archivo personal de entrevistas

totalmente. Puedo poner un color negro sobre un blanco, o viceversa, y es totalmente cubriente. Entonces, hay una riqueza sensorial que a mí me gusta. [...] Yo creo que es un proceso y yo disfruto de ese proceso. O sea, no es que "ah ya, la primera cascada no me sale el agua, no me... ah ya, no ya es un desastre, ya no lo hago". Al contrario, voy a seguir más, pero voy a dejar ese tranquilo. A ese fracaso lo voy a dejar tranquilo un tiempo, y voy a agarrar 5 telas más y voy a seguir trabajando. Pero no con rabia sino tratando de entender, y yo creo que hoy sí voy a obtener resultados. [...] En lugar de seguir peleándome con este trabajo, prefiero comenzar otro y abordar el mismo tema desde otra perspectiva, para ver si por ahí entiendo mejor [...] Porque entre el artista y su obra, por lo general, cuando no trabaja con boceto perfecto y copia perfecta, hay una guerra que se instala entre el hacedor y el que está siendo hecho. A veces el que está siendo hecho, o sea la tela en mi caso, simplemente por razones misteriosas que ni tú entiendes, tú pones un color y ese color al lado de otro color no da el resultado que tú esperabas. Y eso pregúntaselo a cualquier pintor y te va a decir lo mismo. O sea, hay un momento en que te desesperas, te provoca romperlo, tirarlo por la ventana. Entonces lo más sabio es dejarlo, y de repente volver después cuando tú ya aprendiste más, pues primero al final [el problema] es tuyo. No es que la tela no quiere, es que tú no puedes (Charo, abr. 27, 2018)

Yo hice xilografía en la escuela, que es lo que más me gustó de grabado a mí, y en París hice un año y medio o dos años en el Marie del barrio 7 de París, que era prácticamente, era baratísimo, porque ahí las municipalidades tienen un montón de talleres buenísimos, te daban materiales, te daban todo, pero hacía unas cosas grandes. Por ahí tengo un tipón, o sea... [...] Tengo algunas porque otras se quedaron allá. Y ahí retomé, pero ahí no trabajaba sobre madera, porque no tenía; como me había divorciado estaba compartiendo un estudio con una amiga que era un hueco de 25 m<sup>2</sup>, entonces no podía pintar ni hablar. Entonces me metí a este taller y empecé a trabajar ahí, y tengo algunos grabaditos también que están en otra... Y sí, porque a mí me gusta mucho el trabajo en directo, y la xilografía es la que más te deja, para mí, porque si vas a hacer un taller, si vas a trabajar en piedra, [...] Aún para serigrafía el proyecto tiene que estar bien elaboradito, si no puedes arriesgarte así no más a tallar, en xilografía puedes jugar mucho más. Pero yo trabajaba sobre linóleo, y lo que no encuentro es linóleo (Charo, oct. 6, 2017).

A mí me gusta mucho retomar trabajos antiguos. A mí eso es lo que me gusta, porque hay muchas cosas que no has resuelto en ese momento, pero porque justamente se te ha metido en la cabeza "tengo que acabar, tengo que acabar" y es peor, no acabas. Y a veces lo vuelves a ver y a la primera mirada te das cuenta de dónde estaba el error, y eso no me pasa a mí sola. Les pasa a muchísimos artistas (Charo, ene. 30, 2019).

El acrílico, como seca más rápido, pensé que me podía... Es una gran cantidad de trabajo, entonces dije va a secar más rápido. Voy a producir más. Pero el acrílico tiene una transparencia que me molesta, porque yo soy más de usar colores más mate, y no aguanta tanta mezcla... [...] Y por eso volví al óleo, que sí me permite hacer los pasajes, conseguir los tonos exactos que estoy viendo, que es lo que quiero plasmar. Por eso volví al óleo. Y probablemente, inconscientemente y no tan inconscientemente porque en este momento hay una campaña anti-óleo, porque es Occidental, que me parece ridícula. [...] bueno pues pinto con óleo, para que vean la riqueza que nos da el óleo, no hay que ser

malagradecido tampoco. El óleo es una herramienta, como la tiza pastel, como pintar con pigmentos nacionales y extranjeros. Es lo mismo. Es una técnica, pero se le está considerado como una técnica... cómo se dice, reaccionaria. Entonces quiero ser reaccionaria, porque me parece ridículo. Pero más que nada, el óleo es una técnica que a mí realmente me encanta, y no voy a renunciar a ella porque la descubrieron los occidentales, me parece estúpido. (Charo, feb. 6, 2019).

Yo no trabajo siempre con pinceles o siempre con espátulas. He usado pinceles, espátulas, chorreados... [Collage] [...] A veces también es porque en un momento dado tengo [otra] necesidad de trabajar. No quiero hacer chorreados y quiero ver qué se produce y... Y a veces tengo la necesidad de decir no. Estoy abusando un poco del chorreado. Todo ese tipo de... que... De todas maneras, tú ya una vez que manejas la técnica, ya sabes más o menos qué es lo que vas a hacer y cómo vas mover y hacia dónde y, más o menos, qué resultado, más o menos, porque nunca va a ser preciso, pero más o menos. Y ahí dije bueno eso va a implicar trabajar primero formato chiquito. Odio los formatos chiquitos, [...] pero bueno pues Charito, de repente necesitas estudiar. Y entonces empecé, porque son estudios estos. Yo normalmente no hago estudios (Charo, feb. 27, 2019).

Pero me he puesto a pensar que hay gente que le encanta estar todo el tiempo en el mundo del arte. Y yo no, mi tolerancia es hasta cierto punto y luego necesito desconectarme para volver a entrar. Por eso estos paseos me encantan porque estoy con la naturaleza. Ahí no soy una artista que se pasea, ahí soy un ser humano que vive nuevamente en otro tiempo. Esa capacidad de recuperar los tiempos es maravillosa. Después ya lo proceso como artista. Pero lo maravilloso es nunca dejar de ser un ser humano. Y creo que muchos artistas dejan literalmente el arte porque no están dispuestos a hacer la caricatura de sí mismos que se les exige ser. Estoy absolutamente convencida, yo he conocido a gente con mucho talento que no lo ha dicho de manera tan consciente, pero lo ha hecho (Charo, oct. 6, 2017).

En este largo detalle de experiencias Charo misma, con sus propias palabras, narra diferentes momentos de afecto y reflexión que guían su *hacer*. Ellos ejemplifican el proceso de construcción del cómo de Charo a partir de la acción misma. Su *hacer*, por tanto es causa y resultado de este proceso. Son los afectos y reflexiones subjetivas de Charo los que diferencian su *hacer* del de otros pintores.

Su tendencia es a la síntesis, a la simplificación de la forma. Eso es interesante porque muchas veces se interpreta que la abstracción son formas que salen de la nada o que se imponen sobre la realidad existente. Me hace pensar en el debate que se dio en el Perú sobre la abstracción y la figuración que, dicho sea de paso, creo que tuvo lugar en un mal momento en la historia del arte en el Perú. En ese debate recién estábamos reconociéndonos y mirándonos a nosotros mismos como sociedad, no era posible vernos en lo abstracto o lo geométrico todavía.



Y claro, inconscientemente empiezo a sintetizar también porque mi tendencia natural es a la síntesis. Yo no soy barroca, a mí el barroco no me encanta. Mi tendencia natural va a ser lo más elemental. Pero quiero llegar a lo elemental. No quiero comenzar desde lo elemental. Por eso, las primeras cataratas son mucho más trabajadas, más figurativamente. Hay más respeto por cada roca, por cada gota de agua y poco a poco mi mirada se va centrando, se va fragmentando a pedacitos (Charo, set. 22, 2017).

Los temas es una pauta de lectura que das al que ve, en realidad el tema para mí es eso, es una pauta de lectura. O sea, alguna importancia tiene, una escoge más o menos qué es lo que va a trabajar, hasta por último tu tema puede ser un color, ni siquiera tiene que ser una reflexión... Claro que tiene importancia, pero es más que nada, como te digo, es una cosa más de puerta de entrada al otro (Charo, ene. 30, 2019).

En este sentido, hay algunos temas que se mantienen a lo largo del tiempo en la reflexión pictórica de Charo. Tal es el caso de las muñequitas Chancay que le sirvieron para autorrepresentar las limitaciones en su decir que sintió cuando recién llegó a Francia y ahora último en su versión actual de *Barbies* Chancay (ver Fig. 33, 34 y 35).

En el 79 hice mi primera individual en la galería *Equus* que era en Miraflores, que fue de dibujo. Era una especie de muñequitas Chancay, pero híbridas, tenían mucho de morfología occidental. Tenían latas en la mano, piedras, una cosa... era un tema que me interesaba. (Charo, ene. 23, 2019)

Para Charo el crear es un correlato de su existir; es decir, de su habitar y su subjetividad. Es parte de su permanente reflexión sobre la vida y el sentido que tiene el estar en el mundo. "Lo interesante para mí en el arte es lo que voy descubriendo yo misma, de repente soy un poco egoísta pero no estoy pensando en darle una lección de nada a nadie. Yo quiero sorprenderme a mí antes que nada" (Charo, set. 22, 2017). Ello le permite decidir y expresarse con facilidad, rapidez y de forma abierta. Aprovecha las oportunidades que su propio hacer y circunstancias le presentan para entablar diálogos consigo misma y con su entorno y los seres que lo habitan.

En donde yo misma ya no puedo cuestionar nada, no puedo ni siquiera auto cuestionarme, ahí es la caducidad, ya es la doctrina y se jodió todo. [...] En mi sistema de trabajo, si yo ya no me puedo cuestionar a mí misma, yo ya no pues. (Charo, nov. 24, 2017)

Mucha gente piensa que un artista, que la labor del artista es solamente pintar, el arte de simplemente pintar, o de esculpir, o de hacer cerámica, o de cortar vidrio, o lo que sea. No. Es una parte del trabajo. Hay una parte del trabajo que toma el mismo o más tiempo que es el momento en que simplemente tú estás mirando en el taller. Eso es lo que me ocurre a mí, y se me van ocurriendo posibilidades; claro, que no las puedo desarrollar todas juntas. Pero ya están en mi cabecita, dando vueltas. Entonces simplemente cuando encuentro material y me dicen "oh, te

acuerdas que por ahí pensaste...”. Y digo “ah, eso me podría ayudar a hacerlo”. (Charo, may. 4, 2018)

Figura 33 – primer cuadro de muñequitas Chancay



Tomado del archivo personal de entrevistas

Figura 34 – Charo posando con una pintura de muñequita Chancay



Tomado del archivo personal de entrevistas

Figura 35 – Serie de cuadros de Barbies Chancay



Tomado del archivo personal de entrevistas

Las ideas y los temas no surgen de la nada. Puede tomar mucho tiempo antes que se empiecen a concretar en una obra o pueden surgir de alguna asociación con el presente ante alguna expresión anterior que puede sentir inconclusa.

El paisaje, estas caminatas a los pueblos de la sierra a buscar estas cascadas me ha ido poco a poco seduciendo el tema de la cascada, ya lo había trabajado desde el año 87 por lo menos u 88. O sea, es un tema que para mí ya es conocido, lo que pasa es que ese momento comencé igual, muy figurativa y poco a poco se fue abstrayendo. Pero en ese caso las fotos no eran mías, en este caso son mis fotos. Y probablemente a nivel inconsciente como yo ya he trabajado ese tema, porque la cascada para mí representa lo femenino y yo soy mujer. Me parece que quedó incompleto, y luego con los paseos, con las idas, me ha vuelto las ganas de trabajar figuración, pero claro que con todos los otros pasos he llegado en todo ese tiempo que ha pasado. [...] Antes yo te había hablado de que tal vez, a través de estas cascadas que estaba haciendo me iban a ser muy útiles por los ritmos que se van creando e iba poder aplicar a mis paisajes abstractos, pero ahora me he dado cuenta de que puedo hacer más, puedo jugar con los dos directamente. Con el paisaje no realista como repito, pero al menos reconocible y esta pequeña parcelita de realidad, que es la textura de algún pedacito de ese mismo paisaje. Que ya no va a ser reconocible como tal, a menos que yo lo diga. [...] Claro, puede haber un poco de investigación, por ejemplo, el texto de Zimmel que lo había separado hace tres años, ha resurgido porque algo en mi inconsciente ya estaba porque yo ya estoy buscando paisaje desde hace 3 años. Y eso me alimenta también, pero como es filosofía es una cosa abierta, pero toca puntos muy importantes como qué es el paisaje, si es posible fragmentar el paisaje y que siga siendo paisaje como lo sugiere Zimmel. Pero no tengo una metodología de primero investigo y después cronológicamente hago este paso y luego el siguiente. En mi caso, el primer paso, yo parto de la figuración y de ahí sé que voy a ir sintetizando. (Charo, set. 22, 2017).

Charo está pendiente de lo que el hacer le propone, pero relacionándolo hacia atrás, hacia adelante y hacia el costado. En este sentido lo creativo en ella se presenta como una suerte de continuidad. Me hace pensar en cómo lo entiende Ingold (2014). “Es que no es que elijo [tema], no es que separo todo, al contrario, todo está junto, lo que pasa es que claro, lo único que yo elijo en el sentido de elegir es en qué voy a centrar mi atención por un periodo de tiempo en mi vida” (Charo, feb 6, 2019).

Y probablemente hay muchos otros proyectitos que están en mi mente, poco a poco van a ir... Porque es importante eso. En mi caso, yo siento que mi visión no es una línea recta, yo miro en espiral, entonces puedo ir y volver porque estoy siempre mirando alrededor, no solamente adelante y atrás sino alrededor, entonces esos puntitos se pueden prender en cualquier momento y en toda una zona que es realmente un ciclo, ¿no? Entonces puedo avanzar y retroceder, porque es la manera en la que yo elaboro los proyectos. Pero de eso me he dado cuenta obviamente con el tiempo, al principio uno comienza, hace sus primeros trabajos, tal vez tus proyectos son más inmediatos, son más concretos, pero poco a poco cuando ya ves que en tu obra se va repitiendo ciertas interrogantes quiere

decir que tu manera de trabajar y de pensar te lleva a formular las cosas de determinada manera. Y lo que tú pensabas, ya terminé esto y se acabó, no, no se acabó, has estado acumulando más información para volver a trabajar (Charo, nov. 24, 2017).

Cuando he comenzado a agarrar fragmentos más pequeños que ya se vuelven casi formas abstractas, ahí me doy cuenta de que yo ya puedo acompañarles con lo que había trabajado antes que eran los fragmentos de textura. Se acompañarían perfecto y aún las figurativas se van a entender por qué las acompañaría otro que puede ser un color plano. Que es lo que estaba pensando ahora, de repente las cataratas más realistas podrían ser acompañadas por planos de color, sin textura porque la textura ya la tiene la catarata. Y eso es interesante porque... eso me estoy dando cuenta ahora porque una catarata que ya es barroca de por sí, por la cantidad de elementos que le integran, le meto al lado una superficie muy rugosa, muy trabajada voy a crear conflicto en el que mira, va a competir. De repente en ese caso me conviene una superficie plana, de color plano (Charo, set. 22, 2017).

Charo mira, observa, experimenta, hace, crea (ver Fig. 36). Un día, luego de varios cuadros pintados, llego a su casa – taller y me dice que debo ver lo que ha trabajado. Esta es una suerte de rutina que Charo realiza de tanto en tanto. Empieza a colocar un cuadro al lado del otro al azar, pero manteniendo el mismo formato. Es decir, verticales con verticales y horizontales con horizontales. El resultado me sorprende. “¡Cómo es!” le digo, “en tu mente tiene que haber habido algo que ha estado ahí trabajando, aunque no lo hayas hecho de

Figura 36 – Charo ejercitando la visión del detalle a partir de las fotos que tomó en sus caminatas



Tomado del archivo personal de entrevistas

expreso. Tu ojo ha estado integrando, porque mira, ni siquiera hemos pensado mucho y los has puesto así no más y están relacionados... No hemos ordenado, simplemente los hemos colocado para ver. Pero hay una composición". A lo que Charo me responde

He hecho como pequeños *zooms* distintos y luego he hecho otras fotos que he trabajado directamente en computadora, pero también teniendo cuidado de agarrar ya no solamente la cascada. En realidad, como que la cascada no necesariamente es la protagonista. Ya no hablemos de cascada, hablemos de agua. Ya no hablamos de cascada, hablamos de las rocas de la cascada. ¿Te das cuenta? Entonces ya empiezo a fraccionar ese paisaje más de lo fraccionado que puede ser solamente una toma de un fragmento de cascada. Pero tenía que estar segura de que no estaba de alguna manera repitiéndome, de todas maneras. Porque uno mismo se puede obsesionar con algo sin darse cuenta. (Pausa) Pero lo que me ha parecido interesante es el tratamiento del color. Ahora que los he visto juntos, no es el mismo tratamiento de color para todos. O de la luz, si quieres, porque más que el color me interesa la luz. [...] Ese que te gustó, que tiene un blanco y negro bien marcado, que no llega a ser negro porque yo no uso negro puro, ese es el único que pensé ¡qué bonito quedaría en blanco y negro este trabajo!, o en grises, nada más que en grises; o en xilografía en blanco y negro. Se presta (Charo, oct. 6, 2017).

En sus procesos creativos, Charo mantiene una actitud permanentemente abierta al cambio y a la inclusión. Evalúa toda oportunidad nueva que se le presenta. No desecha las propuestas sin antes conocer de qué se trata e intentar comunicar nuevas formas de ver algo.

La última vez que fui en la parte baja de la cascada había chiquillos que habían puesto chiquito en la piedra "Juanito y Mariela se aman" y la fecha. Por un lado, es un acto salvaje porque no debes escribir en paisajes naturales, por otro lado, te muestra la intencionalidad de la perdurabilidad de ese amor. Y es un detalle que me pareció bonito, pensé que podría ser algo donde se nota la mano humana que va y mira y deja su huella porque también se está identificado. Si va y deja la huella es porque se identifica con ese lugar, también hay esa posibilidad. Entonces las lecturas van variando y eso es lo interesante. Para nosotros para los artistas, lo difícil es no poder tener todas las miradas y aportar todas las posibilidades (Charo, set. 22, 2017).

Experimentar es ver aparecer imágenes que antes no estaban ahí, verlas aparecer. Y me da lo mismo que aparezca como témpera, como acrílico, como óleo. [...] Eso al final son cosas que por el tema que estoy trabajando me va a parecer más cómodo, que se prestan mejor para lo que quiero que otro material. Pero hay gente que sí, artistas que se dedican más a búsquedas de tipo pigmentos o trabajar con telas y no pintar. Yo soy pintora. A mí me gusta pintar, no voy a dejar de pintar. Igual me encantó hacer las animaciones. Pero era mucho tiempo, entonces me quitaba tiempo para pintar. Es muy difícil poder hacer las dos cosas porque las dos toman tiempo (Charo, feb. 6, 2019).

En el proceso artístico, yo no estoy buscando resultados iguales siempre, al contrario, lo que me gusta es... por eso es que me gustó la idea ir a trabajar no una cascada, no un día en la cascada, sino varios días, porque eso me cambia todo, me enriquece y me hace replantearme lo que estoy haciendo, porque yo estoy jugando con otro elemento más, que es el tiempo (Charo, may. 18, 2018).

Yo no hago una tesis y después la sustento. La voy fabricando a medida que la voy haciendo, y puedo hacer correcciones y puedo cambiar de opinión, añadir cosas y eliminar cosas, mientras no esté expuesto el trabajo le puede pasar todo, puedo pintarlo de negro todo también. Podría extenderlo, podría por un lado poner las obras, las pinturas, pero por otro lado podría integrar las fotografías que he tomado yo ahí, de donde parten las obras, las pinturas, y que fuera fotografía y pintura, no solo pintura. Podría, no es que lo voy a hacer, pero te digo es una posibilidad que podría hacer (Charo, feb 6, 2019).

Charo plantea sus propuestas artísticas en serie, no de una a una (ver Fig. 37).  
“Simultáneamente un artista puede trabajar con distintos estilos, porque al final son

Figura 37 – Serie Cascadas, técnica mixta, en proceso



Tomado del Facebook profesional de Charo, en  
<https://www.facebook.com/284644468225409/photos/a.522119361144584/1643358315687344/?type=3&theater>

técnicas, lo que tú llamas estilo en realidad son técnicas” (Charo, ago. 24, 2018). Es dicha serialidad la que le permite abordar las mismas temáticas desde diferentes ángulos y seguir buscando nuevas perspectivas a ofrecer. Es el proceso de construcción en conjunto lo que le sirve de disparador para su creatividad.

Hago un planteamiento general de lo que quiero. Otra cosa importante de mi trabajo, yo nunca hago cuadro por cuadro, elaboro por serie. Yo no puedo pintar un cuadro y ya, no puedo, imposible. Yo siempre planteo la serie de cuadros, porque cuando veo el conjunto, creo que se potencia por el número, porque hay cantidad. Y lo dejo que vayan avanzando poco a poco, porque cuando ya veo varios, es recién cuando he visto varios ya más o menos planteados, se me ha ocurrido que puede tener un acompañante, porque si hubiera pintado uno solo no me hubiera dado la misma sensación jamás. Siempre hago lo mismo, siempre planteo el conjunto, no hago bocetos de lo que pasa, por eso es que planteo porque no hago bocetos. Planteo para poder darme mi tiempo para hacer las variaciones que yo quiera, porque no hago boceto previo, voy a ir encontrando. Si acabara hasta el final y después digo, pero en realidad esto no es lo que quería, sería un trabajo inútil. Pero yo creo mucho en la serialidad, en mi manera de trabajar, yo trabajo siempre en series completas. No es uno y otro, es serie. [...] Siempre he trabajado de esa manera, creo que sí. Yo cuando entro en un tema tengo que entrar en un conjunto de obras, no soy de las artistas que trabaja con una obra y luego sigue a la siguiente. Tengo que tener todo planteado y tengo que verlo. Tengo que sentirme rodeada para yo estar dentro. Hay una cosa matérica que necesito sentir a mi alrededor, no es solamente mi cabeza, sino verlo, ver cómo se va formando ante mí, ante mis ojos. Porque eso me ayuda después a crear las relaciones entre ellos (Charo, set. 22, 2017).

En este sentido, las relaciones las construye no solo de manera racional sino dando cabida a la emoción también.

Yo trabajo muy poco con boceto, o el boceto es realmente boceto, porque yo a la hora que trabajo, que paso de una superficie de 30 cm. a una de 1.20 m., voy a hacer variaciones definitivamente y eso sí es una cosa más emocional porque mi relación con algo pequeño a una tela grande es distinta, me genera ya emociones también distintas. [...] En mi caso, yo imagino que la parte emocional juega un rol más importante que en el de otros artistas porque hay otros artistas que lo que hacen es primero trabajan un boceto hasta muy detallado, que simplemente es cuestión de pasarlo a otra escala. En mi caso cuando he trabajado con bocetos hechos en computadora realmente cuando los paso a la tela, al lienzo, a la superficie que vaya a utilizar, siempre le van a pasar cosas porque para mí es importante transmitir también la emoción que tú sientes, que no es en todos los casos la emoción, digo gestual también. Porque para mí lo emotivo no es solamente mi papá me quiere, no me quiere, es cómo reacciono yo frente a distintas realidades, sensaciones ¿no? Entonces en mi caso yo creo que sí, la parte emocional es importante. Por algo también hay muchos artistas que hay momentos en los que no pueden trabajar simplemente, porque sabes que vas a malograr el trabajo. Porque emocionalmente estás perturbado, estás con otro problema o lo que fuere. Si tú te pones a trabajar en ese momento, tus posibilidades de malograr lo que estás haciendo son altísimas. [...] [Antes] de alguna

manera descargaba mucho más mis alegrías, mis frustraciones, mis sueños en pintura. Mi manera de botar lo bueno y lo malo que me emocionaba o no era a través del lienzo. Y ahora me he dado cuenta que ya cuando pinto ya no lo hago realmente para... esa cosa emocional de que la tela capture de alguna manera todas mis emociones, mis sensaciones. Ahora me doy cuenta que ya no tengo esa necesidad, que si quiero descargar ya descargo de otras maneras, ya no lo descargo en la tela. La tela ahora sí cumple creo un poco más su función de creación (Charo, ene. 30, 2019).

El proceso creativo de Charo se activa y articula a partir de ciertos principios de vida que ha ido construyendo a lo largo de su existencia y que funcionan casi como actos reflejos de lo interiorizados que los tiene. Uno de ellos es, por ejemplo, aquello de que “Primero soy ciudadana que artista”. Es interesante cómo, a pesar que ella se ve a sí misma y al mundo de manera integrada, habla de su trabajo pictórico como una de las tantas dimensiones que tiene su existencia y que ha tratado de mantener separada de la ciudadana. Su trabajo artístico no incluye el activismo político o artivismo. Sin embargo, a través de su participación en E.P.S. Huayco lo hizo, aunque, hoy, cuando le propusieron volver a presentar las obras de esa época, ella decidió dar un paso al costado. “El contexto es distinto. No podemos volver a repetirnos simplemente porque funcionó antes. Eso vacía de significado a la obra”. Otro principio que ella aplica permanentemente: construir significado.

Ha participado en cinco muestras colectivas: las muñequitas, lo urbano, una de los colectivos de la ENSABAP, otra en la Universidad del Pacífico de sus compañeros de escuela y otra por el aniversario de la misma. De las cinco, tanto la de las muñequitas como la de lo urbano le demandaron hacer nueva obra. Es a partir de ello que se puede apreciar otra característica de su proceso: la capacidad de reciclaje de sus obras, a partir justamente de incluir elementos significativos para ella. Tal fue el caso de las muñequitas Chancay. Ese tema es recurrente en su obra. Es interesante cómo el tema ha dado origen a diferentes propuestas artísticas, dependiendo del momento de vida en el que se encuentra. Para la muestra mencionada, ella las vinculó a las Barbie logrando así, utilizando un ícono más moderno, actualizar el discurso que construye con las muñequitas. Otro caso es el de la expo de lo urbano. Allí creó un discurso, coherente con el planteado en la muestra, utilizando una pieza de su actual trabajo en proceso de las cascadas y unos restos de unos experimentos que Juan Javier Salazar le había dado hace años. Aquí además es interesante cómo trabajó el afecto puesto que dichos restos se los pidió a Juan Javier sin todavía saber qué uso le iba a dar. Simplemente sintió que tenían que ver con ella. Ello era garantía suficiente de que sería usado en algún momento. Finalmente, otro ejemplo de esta actitud inclusiva y dispuesta a lo nuevo, fue el proyecto *Why alpaca?* En él, la compañía Kuna invitó a treinta artistas a libremente



decorar el monigote de una alpaca, que la empresa les daba. Las piezas serían parte de una muestra itinerante en sus tiendas y luego entrarían a un remate. Es recién allí si se vendiera que recibiría un dinero. De no venderse, la empresa les reconocería el gasto por los materiales.

Desde los estudios de performance, se aprecian cuatro acciones reiteradas y casi rituales en su proceso. Una, sus caminatas habituales de los sábados hacia sus cerros. Estas ocurren tanto en invierno como en verano. Las realiza con unos amigos que también son artistas. Estas caminatas le permiten conectarse consigo misma y ejercitar su mirada. Descubrió las montañas cuando era muy joven en un viaje al Cuzco. Dos, el jugar con sus trabajos en proceso y tomarles fotografías. Esta rutina forma parte de su proceso creativo porque le permite ensayar conexiones con otros artefactos para terminar de definir su configuración final. Tres, una constante revisión de lo que ya trabajado para vincularlo con lo nuevo por trabajar. Cuatro, la visita a las exposiciones que se dan dentro del sistema de las artes. No siempre asiste a las inauguraciones porque la cantidad de gente no le permite apreciar y disfrutar las propuestas que se exhiben. Salvo una vinculación de amistad con el o la artista que expone, prefiere visitar las muestras días después de su inauguración.

Así, los procesos creativos de Charo se configuran como itinerarios performativos a partir de las relaciones de afecto que entabla con cuerpos de todo orden. Digo que son itinerarios porque, por un lado, es posible identificar un hilo conductor en este proyecto de las cataratas con trabajos realizados por ella anteriormente. Pero porque también es posible ver cómo va evolucionando hacia nuevas formas. En este caso, por ejemplo, un cuadro de formato pequeño dio a luz dos polípticos de formato grande y ahora está dando origen nuevamente a planteamientos individuales, pero esta vez en formato grande.

En resumen, la experiencia de creación de Charo se caracteriza porque tiene una motivación intrínseca, desde la vivencia cotidiana, que la lleva a crear. No trabaja con bocetos, sino que crea y produce entrelazando pintar, ver, pintar, leer, ver, reflexionar, pintar. Se desarrolla abierta a la exploración en una dinámica de ensayo – error que busca su propio disfrute al sorprenderse. Charo pinta no solo por emoción sino por necesidad intelectual de expresarse. Lo hace preservando su independencia y su calidad de ser humano. Charo no es de las artistas que vive enclaustrada dentro del taller. Necesita desconectarse por momentos del mundo del arte para luego volver a entrar. Su concepción de las artes no le permite trabajar a pedido o para quedar bien. El éxito para ella es poder seguir pintando.

### 3.2.2. CARTOGRAFÍA DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE VALENTINO

Con Valentino las cosas fueron y son diferentes. Nos conocimos como estudiantes en la ENSABAP y compartimos los mismos talleres de pintura. No parábamos juntos, pero en el taller nos hicimos amigos al compartir intereses y lecturas. Lo llamé por teléfono y le expliqué brevemente para qué quería conversar en persona con él. Nos reunimos en su casa. Vivía en Jesús María con Karla, su pareja, en la casa de otra compañera nuestra de la Escuela. Su taller queda en Miraflores. Se trata de un pequeño espacio techado que está construido en el techo o azotea de la casa que su abuelo le dejó a su mamá y en la que ella y la hermana de Valentino viven con su sobrino.

Desde un inicio me dice que no se sentiría cómodo compartiendo una jornada larga de todo un día. “Yo te puedo contar cómo trabajo. Eso ya lo tengo pauteado” me explica. Le insisto un poco lo que busco al observar directamente lo que hace, pero tampoco quiero forzarlo. Finalmente quedamos en que nos juntamos para conversar y ya veremos cómo manejamos lo demás. A diferencia de Charo me señala que sus días son más o menos rutinarios. Sin embargo, no le es posible quedar, por adelantado, en un día fijo a la semana para trabajar. Quedamos que al comienzo de cada semana lo llamaría para quedar el día exacto, pero podrían ser los miércoles o jueves, seguramente por las tardes. Fue así, que pese a todo empezamos a reunirnos el 25 de abril 2018. Con el tiempo logré que, primero, más o menos fuera los miércoles, habitualmente de 4 pm. a 7 pm. Luego lo trasladamos a los martes.

A lo largo del tiempo que hemos trabajado juntos ha habido ciertos espacios de distancia por las diferentes actividades que Valentino realiza. Participó, en el 2018, en una estancia para artistas en Buenos Aires, Argentina y posteriormente Vale asistió al festival de arte en Huanchaco. Luego, logró una comisión de trabajo mural en un edificio de oficinas privadas. Este mural trajo otro trabajo, pero solo de ejecución, de unos cuadros con diseños más gráficos que plásticos. Durante octubre su dinámica de trabajo cambió y se concentró en ello. “No es una propuesta mía, pero me está enseñando a manejar mejor mis tiempos. Son obras grandes y hasta tengo que contratar a alguien para que me ayude”, me dijo. “Es bien monótono, pero chamba es chamba. Además, practico todo lo referido a procesos de pintar: trazar, manchar, secar, pintar. Todo es muy mecánico.” También participó en la muestra de colectivos artísticos en conmemoración del centenario de la Escuela y como parte de El Codo se volvió a reunir para hacer una obra y presentarla allí. Después, estuvo la preparación para su posterior participación en la Feria del Chaco en Chile. A pesar de todo ello nos la manejamos para retomar el trabajo, a veces en su casa otras veces en el taller.

La dinámica de trabajo de nuestras sesiones semanales es más corta que las con Charo. Son más parecidas a las sesiones de trabajo con Ramiro. No hay un ritual de inicio. Valentino es un joven muy práctico y analítico. Hay que entrar al trabajo rápidamente. Ello me obliga a prever con anticipación el eje a desarrollar en la sesión y a tener rápidos reflejos para cambiar a otro, si la situación lo demanda. Por lo general trato de tener dos alternativas de temas seleccionadas previamente por si hay que cambiar. Llego. Nos saludamos y tras una brevísima charla informal que me permite ratificarme en el eje escogido con anterioridad o cambiar a otro, comenzamos el trabajo. Por lo general este consiste en conversas que se complementan permanentemente con momentos de observar y comentar materiales y artefactos que Valentino me muestra para reforzar y aclarar lo que me dice. Le gusta ser muy gráfico y es muy abierto para mostrar sus cosas. Lo otro diferente es el uso y traslado del cuerpo en nuestros encuentros, a pesar que no compartimos actividades del hacer. Como a la hora y media o dos horas tomamos un café que rápidamente él prepara. Los temas personales por lo general no están presentes en el discurso de Valentino y eso hace que yo tampoco los incluya fácilmente. Sin embargo, hubo dos momentos importantes para construir la confianza en los cuales estuvieron presentes y ayudaron. Uno, cuando al conversar sobre la predisposición para experimentar que veo en Valentino, le devolví la visión de su trayectoria de trabajo que yo me había formado desde que compartíamos la Escuela. Se sintió sorprendido y yo diría que reconfortado. Era como si se sintiese extrañado, pero satisfecho, de que alguien comprendiese y apreciase el hilo conductor que había en todos esos experimentos locos que le gustaban hacer. Dos, cuando hicimos su perfil biográfico, aunque, inicialmente, le costó hablar, se mostró satisfecho de recuperar la influencia de su padre y su abuelo, ya fallecidos (ver Fig. 38). Me identificó una lupa y una cuchilla que siempre tiene sobre su escritorio como sus legados. Ahora último, cuando le comenté que estaba transcribiendo los audios, me preguntó si le podía dar una copia de las mismas. Al responderle que sí, su comentario fue “Gracias. Va a ser como tener una copia de una terapia”. Ese pedido lo tomé como algo positivo. Se acercan las 7 de la noche. Va siendo hora de terminar.

#### EL TALLER DE VALENTINO

Toco el timbre, el de arriba, y en unos minutos Valentino aparece por el techo de la casa y me saluda con la mano mientras baja rápidamente unas escaleras de metal y madera para

Figura 38 – Lupa y cuchilla de su padre y abuelo



Tomado del archivo personal de entrevistas

abrirme la puerta de la calle. Ya, el ser saludada desde ese lugar, obligándome a alzar no solo la vista sino la cabeza, me hace sentir una dinámica diferente del lugar. Mi cuerpo tendrá que hacerse presente de manera activa, pienso. Termino de subir las escaleras y hay un espacio amplio sin techar ni barandas o muros que marquen límites y protejan. Todavía debo caminar un trecho del techo antes de propiamente entrar al taller. ¡Qué chévere se siente ver la calle desde aquí! El mundo se ve diferente desde aquí arriba, me digo. Veo algunas latas, maderas, planchas de cemento, láminas de vidrio hacia los costados y bordes. Todos estos objetos me hablan de vidas pasadas. No hay un caos grande. Se siente más como una tensa calma entre los materiales dispuestos allí, esparcidos por diferentes lados (ver Fig. 39). Es como una energía latente que puede empezar a moverse no se sabe bien hasta dónde ni desde cuándo. Me hace preguntarme ¿qué trabajos habrá realizado o va a realizar Vale con ellos? ¿Qué nueva experimentación se trae en mente?

El taller de Valentino queda en Miraflores, en lo que eran los aires de la casa materna que fue heredada por su mamá al morir su abuelo. Como ya mencioné, cuando empezamos este trabajo de investigación Valentino vivía con su pareja en la casa de una excompañera de estudios de la Escuela en Jesús María. Ahora, poco antes del nacimiento de Alana, él y Karla se mudaron para vivir allá también. Antes,

[Para llegar al taller] Lo suelo hacer en bicicleta o en bus, por lo general, ya momentos que tengo que llegar muy temprano o que hay mucha bonanza ya pues taxi, pero no suele ser la costumbre. La bicicleta trato de cuando

Figura 39 – Valentino trabajando a la entrada a su taller



Tomado del archivo personal de entrevistas

se pueda, pero ponte ahora en invierno sí o sí llego resfriado y es una huevada estar así, llegar mojado y volver y toda la cosa. Entonces... [Bus] Sí, desafortunadamente, o colectivo o... la cosa es siempre estar variando la ruta en lo posible para que sea menos pesado, monótono, ¿no? Chupo un libro para leer en el bus, me quedo viendo, a veces salgo fumando para que pase distinto y ponerse a pensar ahí en el rato sí o sí tienes que atenderlo. Llego al taller. Antes de esto como algo y de ahí vuelvo a comer como a las cinco más o menos, a menos que quede con gente para la hora del almuerzo y ya. Porque muy raras veces o me cocino abajo en la cocina familiar o me traigo un par de empanadas. Cosas así, y después ya en la noche sí como poderoso, mal con el horario pero bueno... Igual en las mañanas trato de llenar el buche y luego hasta las cinco, seis, que es la hora que me muevo más o menos. Y nada, estoy acá hasta como las ocho, a esa hora ya me regreso. [...] Sí, porque subirme a un carro a la hora punta no tiene sentido. Prefiero caminar. Soy bastante ansioso con eso. Entonces prefiero estar dinámico. Más largo pero dinámico en vez de quieto en un tramo corto, definitivamente. Y pucha, acá que es... sí puedo hacer el trabajo de oficina que es compu<sup>134</sup>, teléfono, responder, llamar, correos, juntar información, cosas así, y algo de trabajo de taller... (Valentino, jun.20, 2018)

Entramos al taller propiamente dicho y una habitación pequeña nos recibe a Vale y a mí (ver Fig. 40). Una mesa que funciona como escritorio a la derecha de la puerta de

ingreso y dos sillas a su alrededor son casi los únicos muebles además de un par de estantes colgados en las paredes. Sobre la mesa, una laptop está lista para ser usada. Sin embargo, la habitación no se siente vacía.

Las paredes sostienen muchas piezas de diferentes tamaños, formas y materiales. Algunas, las más ligeras, están colgadas. De

Figura 40 – Taller de Valentino



Tomado del archivo personal de entrevistas

<sup>134</sup> Abreviación de computadora.

otras partes de las paredes sobresalen paneles paralelos al piso que funcionan como estantes. Mayormente no son libros lo que contienen. Se aprecian piezas chicas sin montar. No queda claro si son piezas terminadas o piezas en proceso o piezas de prueba o de muestra, simplemente. En una esquina, frente al escritorio hay una sierra de disco en el piso. No parece el taller de un pintor (ver Fig. 41). Y es que cuando uno piensa en la pintura como manifestación artística, se imagina solo a la pintura en caballete y en el lienzo enmarcado como soporte. Lejos de nuestra mente se quedan las pinturas rupestres de las Cuevas de Altamira o los frescos romanos en Pompeya. Sí, aunque cueste recordarlo, la pintura como forma

Figura 41 – Rincón del Taller de Valentino: telas, máquinas y herramientas



Tomado del archivo personal de entrevistas

artística no siempre estuvo asociada al lienzo. Me pregunto entonces ¿Por qué se olvida eso? Y ni qué decir de la pintura decorativa que se realizaba sobre las piezas de porcelana o vidrio. El taller de Valentino me hace recordar esos orígenes de la pintura. Sí, sí puede ser el taller de un pintor, me digo. La pintura a lo largo de su desarrollo ha utilizado múltiples soportes. Avanzo dentro de la habitación y a la izquierda, ubico un mini corredor que comunica a esta habitación de la entrada con otra un poco más amplia, a la derecha. Mientras, un baño se ubica a la izquierda, y una puerta al fondo comunica con la casa del primer piso.

El baño no lo mencionaría si no fuera porque poner el pie dentro de dicho espacio implica ponerlo literalmente sobre una tumba. Un vidrio deja ver el mini esqueleto echado que guarda. Se trata de una broma que revela el espíritu lúdico del Valentino (ver Fig. 42). Justo ayer conversaba con Álex. “La creatividad solo aparece en momentos en que lo lúdico está presente. Gadamer ya nos ha remarcado la importancia del juego para la creatividad tanto en la educación como en las artes”, le dije. Lo crema del esqueleto contrasta con las mayólicas negras de las paredes y el piso que no se ven tétricas gracias a la iluminación natural que alumbra el espacio. Junto al lavabo de metal hay un hervidor y una cafetera eléctrica.

Al fondo de la habitación a la derecha, un piano ocupa un lugar preponderante (ver Fig. 43). Y es que Valentino es músico también. Recuerdo la sorpresa que me di cuando al poco tiempo de salir de la escuela, Vale nos invita a una exposición que en lugar de cuadros o murales presentó un video, sin palabras, pero que mostraba recorridos por la ciudad al ritmo de una música de fondo. Miro alrededor y la presencia de ese piano con los materiales usados como soporte me habla de esa mezcla de lenguajes. A los lados le antecede un estante con libros y unas repisas con elementos en desuso intervenidos y un sofá, que pareciera ser sofá cama, cubierto con una manta incaica a colores.

El tamaño de los espacios del taller es pequeño. Sin embargo, el lugar me habla de mezclas, híbrides, experimentaciones, riesgos, cruces de fronteras y transgresiones. ¿Dónde se realizan estas? Me pregunto. ¿Será en el espacio de la azotea a la entrada que está sin techar? No hay suficiente indicio. Algo se hará, pero no todo. Y es allí donde relaciono el espacio que veo con un común denominador mayoritario en la obra de Valentino: el arte urbano, el arte público.

Figura 42 – Valentino y su lado lúdico: Esqueleto en el baño



Tomado del archivo personal de entrevistas

Figura 43 – El Taller de Valentino



Tomado del archivo personal de entrevistas

Pienso en el taller de Charo y en el taller de Valentino. Me remiten a dos dinámicas distintas y hasta invertidas de creación y trabajo. Mientras que Charo investiga en su cerro, fuera del Residencial San Felipe y trabaja sus propuestas allí, Valentino investiga en Miraflores y trabaja sus propuestas en diversos lugares fuera de allí. En ambos casos los talleres no se circunscriben a los espacios descritos. Son mucho más amplios y sus límites fenomenológicos no son fáciles de trazar. Y es que, como dije al principio, el taller está dónde está el trabajo del artista.

## EL PORQUÉ DE VALENTINO: EL HABITAR

Valentino proviene de una familia de madre orfebre, padre chef y una hermana chef y fotógrafa. Incluso su abuelo, que era médico, esculpía en madera y pintaba. Valentino, pues, creció en un ambiente en el que el trabajo manual no solo era valorado si no que podía ser la base para el sustento económico de una cómoda vida de clase media. Así, Valentino se relaciona con el mundo desde allí, desde una curiosidad que se concreta a través de la interacción sensorial con el mundo que lo rodea (ver Fig. 44). Desde muy pequeño disfrutó experimentando y sacando experiencias de sus acciones cotidianas.

Será como el hobby, lo que te motiva. Lo que te gusta. Y, bueno, si ese proceso, ese hobby te da para vivir... ¡Bacán!<sup>135</sup> Me acuerdo como que una vez de niño rompí la antena de la radio. Y mi vieja "¿por qué la has roto?" "No, es que quería ver hasta donde aguantaba" Y sí, pues, ¿no? [...] La sensación que todavía me acuerdo es como que "¡miércoles! un metal que es metal y rompible". No sé. Así, con todo, la idea del metal por más delgado que sea, una antena de radio, y que de por sí era un poco duro... Entonces, ver que podía irse doblando, manteniendo su forma por ser tubo, y luego, en un momento quebrarse y deshacerse como si fuera plastilina. No sé, pues,... Fue como que... ¡Clic! a la exploración del material ¿no? Así, como que

Figura 44 - Valentino trabajando en su taller



Tomado de <http://workplacesproject.com/Valentino-Sibadon>

<sup>135</sup> En la jerga peruana bacán significa "muy bien, bueno, agradable". Su plural es "bacanes".



realmente... o desarmaba los juguetes de niño, o las cosas electrónicas para ver qué pasaba adentro ¿no? Son ideas de exploración de qué es lo que pasa. Cómo es que funciona. Como una especie de disección... y que, de alguna manera, se ha mantenido ¿no? (Valentino, feb. 12, 2019)

Esta vinculación tan sensorial con el mundo fue uno de los elementos que sus profesores del Colegio Malraux consideraron para visualizar la posibilidad de que su futuro profesional podría estar por caminos como los de las artes. A mi entender, esta es una primera característica de su habitar. Valentino no solo pinta, sino que también experimenta con la música. Su relación con el mundo es fundamentalmente a partir de lo sensorial.

Antes iba a estudiar, primero que todo, arqueología. Pero no era la historia lo que me vacilaba, sino huaquear y las imágenes. [...] El arte me convenció porque me enteré de Bellas Artes. Y, no sé, tal vez por esa confianza que los profesores [en el colegio André Malraux] me dijeron que debería estudiar esa cosa. Que si bien me lo imaginaba como un vacilón que me gustaría conocer, después se acercó como una realidad. Ya no era solamente me vacila este tema sino se puede alcanzar ese tema. No es tan ajeno. Por último, sí se puede vivir del arte. Por último, puedo enseñar en un cole ¿no? (Valentino, jul. 25, 2018)

Valentino es una persona bastante analítica y consciente de sus procesos. De hecho, cuando comenzamos a trabajar juntos para esta investigación, él siempre me decía que todo su proceso de trabajo artístico lo tenía completamente sistematizado. Pero en realidad, esta capacidad reflexiva y analítica no solo se aplica a su trabajo visual, sino que es una forma de vida. Esta dualidad que caracteriza su habitar no es contradictoria. Por el contrario, creo que su sensorialidad no podría tener un papel tan privilegiado en su relación con el mundo si, paralelamente o a continuación, no existiera un proceso reflexivo y analítico que lo contenga y le pueda dar continuidad. De no existir, el hacer de Valentino se dispersaría. Funciona por asociación a partir del afecto y la razón.

Como que "¿qué estoy haciendo? Aaahhhh... ya. Tal vez viene por esto, por esto, por esto". Y en ese tal vez, que es el inconsciente de alguna manera, te pasa la voz que por aquí van las cosas, empiezas a encontrar cabos en común. [...] Creo que [esta forma de relacionarme] es como un modo de vivir, de hacer las cosas. [...] No es solamente en el trabajo. Si no en sentir a la gente, en moverse, en usar rutas de tráfico, en la cola del supermercado. Lo uso en... Donde me parece tal vez hasta más fuerte para usar eso es a la hora de hacer música. Porque no hay una estructura visual, sino es [ininteligible] [0:10:54] y sonido ¿no? Es una cosa más etérea. (Valentino, feb. 12, 2019)

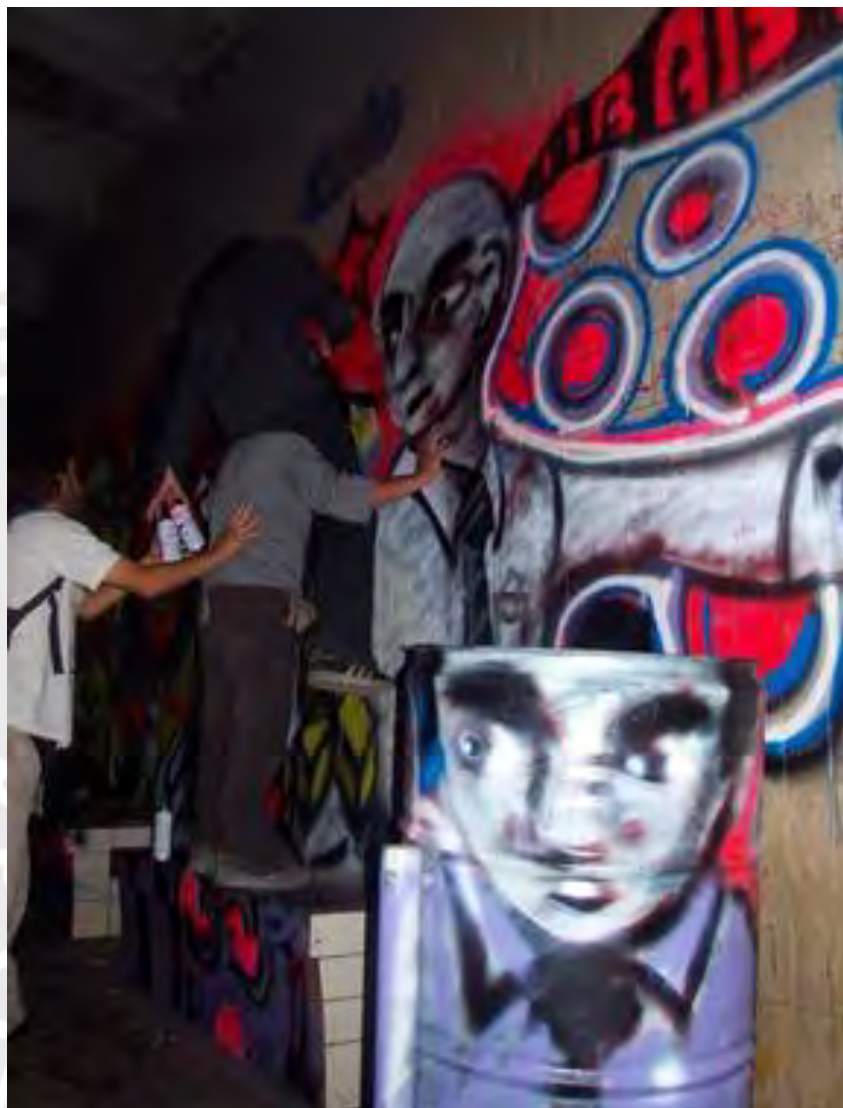
Valentino prefiere la interacción directa a través del *hacer* en su vida cotidiana. Ello lo lleva a participar del grupo graffitero *El Codo* durante su vida de estudiante en la ENSABAP. Este grupo estaba conformado por estudiantes y egresados de la misma Escuela (ver Fig. 45). Sin embargo, el grupo se disuelve. Valentino no ha buscado otras

oportunidades para pertenecer de manera permanente a otro grupo. El año pasado participa nuevamente con *El Codo* en una muestra con motivo del aniversario de la ENSABAP.

*El Codo* ya existía. Y como al segundo año, que existe y que los conozco, es que me invitan y participo del grupo. El grupo era más que todo amigos que les interesaba, así como a uno jugar fútbol, cosas así, a nosotros pintar. Cada quien en su cosa, más que algo grupal o con un tema en común. Era el *cómo* más que el *qué*. (Valentino, jul. 12, 2018)

[Con] *El Codo* nos juntamos por el hecho de *hacer*. Y, de hecho, no había muchos conceptos que manejar, por así decirlo. [...] "Oe... a ver qué haces. Ya. Nos juntamos. Lanzamos un cañón y vamos a pintar". Ya así, como chacoteando... [...] Pero, aunque en ese proceso se conversaban cosas obscenas, también se conversaba del proceso, del vacilón. De esto de la proporción, que tienes que moverte tres veces más grande, [...] Había momentos que sí tocaba hacer cosas grupales. Y después entendí que eso era una lucha de egos, pero insoportable. Como que todos querían sobresalir por su parte y dentro de temas totalmente distintos y ajenos. [...] En ese proceso he ido conociendo gente con la que sí me entiendo así [para] pintar. Pero hay veces que salen cosas muy bacanes y otras que ya son... Que no todos dejan de lado su ego, a veces yo, a veces otras personas. Cuando se deja de ambas partes el ego es mejor. De hecho, lo mejor de ese grupo *El Codo* fue sucediendo al final del grupo. Que ya habíamos dejado un poco de lado los egos... la gran mayoría. Había uno que todavía seguía y se notaba que malograba todo el proceso grupal porque ya la cosa no pertenecía a nadie, pero uno metía algo que era netamente su elemento, y ¡Crash! ¿No? (Valentino, feb. 12, 2019)

Figura 45 – Miembros de El Codo pintando un mural



Tomado de <http://colectivoelcodo.blogspot.com/>

[Esa época] ayudó a la impronta, de resolver rápido algo grande y de alguna manera estructurado. De hecho, muchas de las primeras cosas que hacían me parecen horribles, pero con el tiempo fue mejorando. Era desde segundo año de la Escuela, y fue como una escuela aparte y de hecho quedó. Este trabajo de la semana [que acabo de realizar] no hubiese sido si no hubiese estado [antes] en cosas como esta. De trabajar en pared. De ver el espacio más allá de un lienzo. De ver la situación más espacial o a veces arquitectónica... Como que planteamientos que indirectamente también ayudaron a la propuesta de ahora. El hecho de trabajar el elemento frente al soporte y por qué el soporte es de tal o cual tipo. Trabajar sobre superficies crudas o difíciles también ayudó a experimentar con materiales. [Descubrir] que hay otro camino por ahí que aún se sigue. Entonces, tenía el espacio. Tenía la rapidez, la síntesis, la impronta. (Valentino, jul. 12, 2018)

A pesar de dicha preferencia por la acción directa que surge al calor del mismo acto de hacer, Valentino dedica gran parte de su tiempo al trabajo con la computadora. Esta se ha convertido en una herramienta que utiliza cotidianamente dentro de su trabajo artístico. Por la naturaleza de sus propuestas que a menudo involucran espacios públicos o privados, Valentino sí trabaja con bocetos que, muchas veces, son desarrollados utilizando dicha herramienta.

Siento que me gustaría más *hacer* que dedicarme a la computadora. Pero de momento que aún no se dan las posibilidades de contratar a alguien ¿no? La administración... secretaria... Estas cosas, pues, tengo que hacerlo yo mismo. Y eso, a veces, me toma más tiempo de lo que es lo otro: producción. Pero, cuando hay que producir, va de lado. Y solo me enfoco en eso. Y es todo el día ¿no? Yo creo que pensar toma más tiempo que hacer. Porque el pensar lo llevas donde sea. Y te pueden surgir ideas en cualquier lugar. Estando en talleres. Estando con amistades. Estando en el carro solo. Caminando. Cualquier momento haces ¡pum! Ya. Lo apunto. Pero eso es como que el tiempo completo, ¿no? Luego hacer, normalmente son las tardes. Por lo general, hasta donde hay luz de día. Que como trabajo esas cosas y creo que... No sé. Ahora el escribir textos. Y estas cosas también es parte de hacer la pieza. Se complementa cuando se teoriza. Por ejemplo, eso de acá [muestra un dibujo] lo tengo que pasar a Word y lo tengo que escribir. Y eso me va a complementar y entender qué mucho más que fue ese trabajo. Que ya lo había teorizado. Y... y pueden surgir nuevas posibilidades o ideas a partir de esa teorización ya hecha ¿no? O sea, creo que siempre te retroalimenta. (Valentino, jun. 20, 2018)

Eso es un aspecto diferente en los procesos creativos de Valentino, con relación a los procesos de Charo y de Ramiro, como veré más adelante, es que la hibridez no se refiere solamente al uso de materiales o técnicas. Implican procesos de ideación previa que se completan dentro de sus correspondientes procesos de ejecución. A Valentino le gusta pintar y de hecho pinta bastante. Pero su concepto de pintura es amplio e incluye diferentes soportes y diferentes tipos de pinturas. Trabaja no solo el color sino también las texturas dentro de cada composición. Utiliza piezas sueltas de escombros

como soporte también. Esta, me parece, es otra característica de su habitar: la multiplicidad de materiales y soportes y los escombros u objetos usados (ver Fig. 46). Ello le facilita un amplio registro de relaciones con su entorno de diferente tipo.

[Las piezas] Las encuentro, no las busco. Siempre estoy atento. Ya... por ahí, si es transportable, la cojo. Pero no voy con una idea de encontrar algo. Ocasionalmente puede haber sucedido. Y ya, muy rara vez, pero generalmente ya sé que siempre hay cosas. O sea, si ahorita nos damos un paseo por diez cuadras a la redonda algo se va a encontrar. (Valentino, ago. 1, 2018)

Figura 46 – Piezas en proceso para exposición en san Isidro



Tomado del archivo personal de entrevistas

Me gusta pintar. Sí, me gusta pintar en lienzo. Y se mantiene y se hace. Y ayuda y se continúa. Pero, a veces, estas exploraciones... No sé, me parece como que un complemento aún. [...] Me dio esta sensación de retomar esto de figura y fondo que ya se hacía sobre el lienzo antes ¿no? Y de la misma manera que encontraba lugares especialmente bacanes, o llamativos, también podía llevarme pedazos de esos lugares. No sé, de piezas que te podían llamar la atención ¿no? Y esas repintarlas. Entonces era como que lo del espacio llevarlo al objeto; del espacio abandonado al objeto abandonado. Y así es un poco como surgen estos escombros. Ya todo esto sucede dentro de... No sé, dentro de la pintura abstracta por así decirlo ¿no? Entonces, así... [...] También era por una cuestión de recurso<sup>136</sup> que... No sé, pues ¡Misión!<sup>137</sup> Entonces, tenía que pintar sobre lo que... Ya era esto de pintar sobre lo que sea. Y, bueno, encontré estos objetos que tenían cierto valor. ¡Bacanes! ¿No? (Valentino, feb. 12, 2019)

Esta curiosidad de Valentino por explorar su sensorialidad lo llevó a experimentar con drogas psicodélicas. Ello le permitió, según señala, ampliar sus registros de percepción de la realidad y poder concretar propuestas artísticas desde la abstracción.

<sup>136</sup> En jerga peruana "recurso" alude a la búsqueda incesante de las mil y una formas que las personas logran obtener los recursos necesarios para su sobrevivencia. Estas formas son transitorias e informales, por lo general.

<sup>137</sup> En la jerga peruana "misio" significa "sin dinero". "Misión", en este caso, es un gran misio.

Al final de la escuela recién empecé a lanzar y a probar otros medios de la realidad, por así decirlo. Porque drogas suena y es muy crudo; muy *junkie*<sup>138</sup>, muy fiestero, muy ababosado. Y, de hecho, no era probar lo que sea por lo que sea, sino un poco... como una especie de exploración. Y lo que encontré, primero con la marihuana y después sobre todo con el LSD es eso que fue un gran aporte. Fue... primero, no me iba a volver demente y ajeno de quien soy. Eso es el primer miedo que se venció. Y que eran nuevas atenciones a la realidad. Y esa necesidad de que... Ya. Había el *back up* de la Escuela de desarmar la realidad en partes. De alguna manera, figura, forma, luz, idea que transmito, concepto, sensación, en distintas partes. Dio una base para poder re-idear estas nuevas maneras de ver y de sentir. (Valentino, jul. 25, 2018)

Hay distintas zonas que [se ven afectadas por las drogas. Algunas] van sobre el pensamiento. Otras sobre la sensibilidad, sobre el tacto, sobre el oído, sobre la vista, sobre la memoria e interconectar maneras y síntesis de pensar; sobre nuevos puntos de vista. Sobre la tensión que puede generar entre un elemento y otro ¿no? Y tal vez esa tensión espacial que pueda haber o definición, a veces. Que los sonidos puedas entenderlos como ciertas formas. Y estas analogías que surgen... Hizo ahhhh... que pasara de lo figurativo. Y dejar de lado esa importancia de la representación figurativa hacia la importancia de la... De lo subjetivo. De los... de las tensiones, pulsiones, o aceptaciones que te puedan dar áreas de color o de textura ¿Entiendes? Y entender que, o ver que, para que algo se vea, algo sea agradable, o sea aceptado... Es como... ¿qué sensación o qué comodidad, confort te puede generar? (Valentino, feb. 19, 2019)

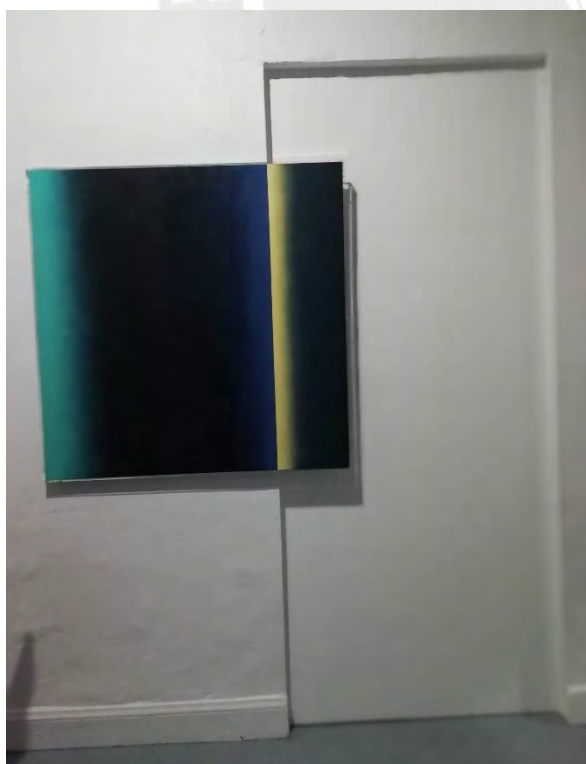
Eso es lo que ayudó el LSD. Antes era... hay nuevas formas, aparte de lo que te cuentan racionalmente. [...] Como que te regala esa herramienta de comprensión, pucha, y totalitaria. Porque es común esta... [...] Comprender que todo se conecta y correr esos puentes con la intuición, algo así, con la intuición y con la razón. Eso de hecho ayudó y empecé a hacer abstracción. Por eso, porque ya la pude entender y hacer. Que al menos la podía descargar. Hasta antes de eso había hasta un figurativo un poco, no sé si psicodélico, pero sí de maneras de contar nuevas. Dibujar... no sé, pues, con cintas *masking*, proporciones grandes, exploraciones del color, de forma un poco. Pero eran pensantes más que sensibles. Todavía se mantenía dentro de una construcción de idea antes de ir hacia la médula de la estética. Si se ve bien ya está. Entender esa cosa que, si se ve bien, ya está. Sin más huevadas. Tomó su tiempo y esa experiencia. (Valentino, jul. 25, 2018)

Esta experiencia sensorial de Valentino, gracias a su capacidad analítica y reflexiva se traduce en experiencias estéticas que dialogan muy bien con las nuevas sensibilidades que el actual ecosistema comunicativo dentro de la cultura visual ha contribuido a desarrollar (ver Fig. 47). Es una forma de conocer que parte del estar atento al mundo de los materiales propuesto por Ingold. Valentino desarrolla su habitar desde allí.

---

<sup>138</sup> Se refiere a alguien que tiene interés o disfruta de algo en extremo. Un adicto a las drogas o a algo en particular. Ver: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/junkie>

Figura 47 – Exposición de las propuestas de Valentino en una galería en San isidro



Tomado del archivo personal de entrevistas

Ante la pregunta sobre qué lo haría infeliz sobre su trabajo, Valentino es directo y contundente: la ausencia de diálogo social de sus propuestas.

Dos cosas: que no sirva lo que hago. Que no tenga alguna función aceptada. O sea que hacer, hacer, hacer, y que no haya algún *feedback*, ¿ya? O sea... hacer y que no haya alguna aceptación de lo que estoy esforzándome en hacer. Ya sea exponerlo, mostrarlo, que lo consuman, que lo mencionen, que les guste, hasta que lo pirateen ¿ya? Hasta que lo pirateen. Si lo hacen es porque de alguna manera estás trayendo un... Estás generando algún aporte particular. Entonces eso... Que no suceda nada, sería una... Por una cuestión también de ego o de funcionalidad al esfuerzo que se le da. Y otra... Manteniéndome dentro del trabajo... hacer solo cosas a pedido de artes de otras personas. Lo he hecho. Lo he hecho como chamba. Ha dado plata porque fue una cosa de muchos cuadros juntos. Estuvo bueno como una ocasión, o como hacerlo ocasionalmente. Como ejercicio si quieres... Pero hay un punto en que ya empieza a verse así algo eterno y monótono... Como que no va a haber avance. Como que se sigue haciendo y no... No sé. No... Entonces esas dos cosas. De la presión de entrega con la monotonía... Puede llegar a ser deprimente. Otras veces, lo que te decía antes... Que pasa tiempo y no se vende algo. No hay ningún feedback. Pucha... Empieza a preocupar ¿no? Sobre si estás por el buen camino o no. [...] [Es decir] que haya repercusión. Que lo que haces tenga... Claro, el arte lo hago desde mí. Pero tiene que haber cierta conversación social. Tiene que haber si no... Al menos si quiero vivir de esto ¿no? Si quiero de alguna manera popularizar. Ser popular y trabajar de esto, publicidad y consumo de lo que propongo. Es necesario que hay aceptación pública de eso. De esa parte de producción de obra. (Valentino, feb. 19, 2019)

Por un lado, su respuesta me hace pensar en Ramiro. Hay una coincidencia entre ambos, a pesar de la diferencia de edades y de momentos en la construcción de su carrera profesional. Me pregunto si tendrá que ver con su condición, ambos, de varones de clase media. Refleja una necesidad de reconocimiento simbólico muchas veces asociado al éxito masculino. Vale termina de confirmarme esta intuición. No se trata solo del reconocimiento simbólico sino también de su capacidad de autoproverse y proveer a su familia de los recursos monetarios necesarios para su independencia económica.

Mi miedo es la vejez sin solvencia. Y esa huevada es fácil mi mayor miedo, y es lo que creo que debo enfocar ahora, a que pase lo que pase, sea plata, y de ahí puedo hacer esto que me puede traer estatus por así decirlo. Pero, hay esta palabra que es el *hype*<sup>139</sup> ¿Ubicas? [...] H-y-p-e, que es como el estatus, pero un poco fantasioso. Creado... Como que estás con las marcas puestas... Y estar en la sociedad y tomarte la foto en la situación que es lo *cool*, y cojudeces así. Entonces, pucha, es lo que he visto que ahora está reventando en este mundo... En este rubro... Y no sé, donde las cosas suceden menos y la gente se esfuerza más. Y,

---

<sup>139</sup> Se refiere a una situación en la que busca atraer el interés de todos a partir de anuncios y discusiones repetidas en los periódicos, en la televisión, etc. Es una acción de fantasía y uso de las marcas publicitarias. Ver: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/hype>

en verdad, Perú es un país mediocre. Se arañan las galerías por la exclusividad de uno y de otro... Y si trabajas con él no trabajas conmigo... Y hay otros lugares en los que es tan común la venta, que no necesitan cojudeces como la exclusividad y creerse, así, dioses de su cuadra... Son estupideces... Como te darás cuenta estoy cansadazo de esa... El año pasado... Este año... Ahora hay una inauguración que, igual, parte de mi cerebro [me dice] anda y toda esta cosa... Pero es como que... ¡Qué mierda para estar ahí!... ¿Cuál es la finalidad al final? Ya conozco a todos de manera personal. Ya conocen lo que hago. Ya... Esta semana pasada he aprendido a ser conchudo, porque por ser muy sutil se me estaba yendo el camino. Entonces... Luego, cuando he sido conchudo o he sido, no panudo<sup>140</sup>... Dentro de cosas... Prendiendo humo... Pero decir cosas que no consideraba pero de una u otra manera pueden ayudar, he tenido resultados. (Valentino, abr. 12, 2018)

Por otro lado, su contestación remarca la importancia que tiene el diálogo con los *otros* dentro de su trabajo artístico y su forma de relacionarse con su entorno. Para Valentino, sin embargo, este diálogo no es solo una metáfora idealizada y romántica del quehacer artístico. Es también una visión pragmática que demanda la posibilidad de mantenerse de su propio trabajo. Esta es una diferencia con Charo. No es que ella tuviera una visión romántica o idealizada. Yo diría que se trata de diferentes pragmatismos que quizás puedan explicarse por varios factores. Por un lado, el género, que sin tantas exigencias sociales le permite a Charo tomar cierta distancia de la necesidad de reconocimiento externo; y, por otro lado, la diferencia de momentos en la construcción de su carrera profesional. Ello le permite a Charo sopesar los costos que el reconocimiento comercial tiene para sus propuestas artísticas y decidir no someterse a ello y buscar formas complementarias de ingresos. En cuanto a su futuro profesional, Valentino señala que “ahora preferiría tener más respeto y constancia que fama por encima de lo que sea, y falta de respeto [...] La fama es así un ratito. En cambio, la constancia es para siempre y da más poder” (Valentino, mar. 19, 2019). De su carrera espera

Vivir económicamente de mi trabajo constantemente. [...] Entonces así no preocuparme más de la cuestión económica. [...] Que sea internacional. Que sea respetado. Que sea inteligente, y que todo esto permita la retro<sup>141</sup>... Siempre realimentarse y así las ideas más experimentales, descabelladas, sobre mayor producción, sean posible realizarse ¿Manyas?<sup>142</sup> Cosas que antes hubiese sido solamente un boceto. Una idea que quisiera que sea. No, que sucedan esas cosas. Primer plan es sudamericanizarme como humano, como artista, y hacer una constancia del continente que me permita tener una base fuerte para otros continentes ¿Me entiendes? Si estás dentro de... Como que sea progresivo. Que no por una cosa quite la otra. Llegar a... Me gustaría más, hacerla en Europa, que en América del Norte, que en Estados

---

<sup>140</sup> En jerga peruana significa una persona que se autoelogia de manera soberbia y se jacta de ciertas cosas.

<sup>141</sup> Forma abreviada de decir retroalimentación.

<sup>142</sup> En la jerga peruana “manyas” significa “te das cuenta, mira”.



Unidos. [...] Que pueda generar cierta... No sé, pues... Si de alguna manera... No sé si esotérico, lo que sea... Pero sirvo de canal para transmitir información. E informaciones que tal vez no están totalmente visibles o entendidas por el grueso de la gente. Ser un canal de esta información divina para con *otros* ¿no? O sea, realmente llegar a ver lo que alguna vez has visto. Trabajos o gente así que te emociona. Que te inspira. Que te llena. Llegar a eso es algo que admiro ¿Manyas? Y que pucha... Asu... Ya sería locazo. (Valentino, mar. 19, 2019)

Estas palabras de Valentino me hacen pensar en Appadurai (2001). Es un buen ejemplo del uso de la imaginación que él propone como herramienta para la construcción de un futuro. Bien dice el refrán popular *Quien pide al cielo y pide poco, es un loco*. Nos da una idea de sus aspiraciones y de cómo él percibe los posibles caminos para materializarlas. Sin embargo, lograr eso no es fácil. Según Valentino hay dos problemas. Por un lado, la falta de formación del gusto dentro de la sociedad limeña y peruana, en general. Este punto también ha sido señalado por Charo. Por otro, el funcionamiento del sistema de las artes dentro del país que prioriza el respaldo a un tipo de propuesta artística en especial, excluyendo otras posibles. En este otro también hay coincidencia con ella.

[Hago arte] porque me vacila. Pero ya estoy yéndome más a otros rubros. [...] Diseño de ropa, de... Ya no trabajar [entendiendo a todo el proceso creativo como un conjunto], si no mi mente y un acto productor. Ya sucede porque he estado cerrando por ahí cosas de hacer mi propia marca y vender la colección completa. Decorar locales comerciales con muralización. Esas son las dos cosas que mucho tiempo me han estado salvando. El arte me gusta producirlo. Es placentero. (Valentino, abr. 12, 2018)

Creo que las protestas que más sirven son las populares más que las individuales [...] No, no creo [que el arte pueda impactar en la lucha política]. Tal vez si uno se pone a hacer acciones públicas constantemente en tamaños grandes, que sean muy claras, puede ser. De ahí, lo otro se queda dentro del circuito. [...] La sociedad acá es cucufata y miedosa. Van por lo ya aceptado. Compran porque deben tenerlo, no porque realmente les guste. [...] No existe el gusto [...] Si de por sí todo es pacharaco<sup>143</sup> y aceptado como pacharaco... Como qué bacán que sea así. La gente prefiere consumir y endeudarse por marcas que por propuesta. Prefieren comprarse sus zapatillas súper caras. Endeudarse, Que algo que... Que no sé. Ni siquiera conciben la noción del gusto ¿no? (Valentino, feb. 26, 2019)

Yo ahora estoy un poco molesto con el mercado nacional. Entre decisiones malas que he tomado... Que aprendí por el buen camino. Y porque realmente es un rubro muy pesado para acá. Como que no es el producto sino los contactos que tienes. No es lo que vendes sino dónde lo vendes. Eso ya me he dado cuenta. Tengo cosas mejores que hace tres años. Pero hace tres años que acababa de exponer en ese lugar, salía todo ¿Me entiendes? Entonces, de hecho, en todo el tiempo se crea

---

<sup>143</sup> En la jerga peruana "pacharaco" significa "huachafo", "sin gusto".

un nombre con acciones que se van sumando. Eso no hay manera de... Creo que lo debo de continuar. Pero, si mi entendimiento laboral, la estética, ya la he trabajado en distintas cosas... [Entonces debo] entenderme que soy una marca. Entonces esa marca tiene un sello, un nombre, una cosa así. (Valentino, abr. 12, 2018)

Sin embargo, a pesar de las coincidencias con Charo, las formas de reaccionar ante las imposiciones que el *capitalismo cultural fragmentado* le plantea a la supervivencia de Valentino son diferentes. Creo que tanto lo generacional como el momento de desarrollo de su carrera explican las diferencias. Valentino es un hijo del *capitalismo cultural fragmentado* y, aunque su sensibilidad lo resiente, ha crecido mirándole directamente a los ojos al monstruo. No le teme y lo conoce perfectamente. No tiene una visión romántica de las artes. Está en plena lucha por construir su propio camino en las artes y está decidido a hacerlo. Además, su experiencia familiar le ha demostrado que se lo puede lograr pragmáticamente.

xValentino está en un momento feliz, pero de quiebre. A mediados de julio de este año ha nacido su primera hija con Karla: Alana Victoria Sibadon Sánchez. ¿Cómo afectará el nacimiento de Alana al trabajo creativo en las artes de Valentino? Todavía está por verse. Pero, como señalé, algunos cambios ya se avizoran.

[¿Qué otro cambio te ha traído Alana?] Pucha... No sé. Sabes que tienes unas horas... Entonces, sé menos disperso en ese momento que te toca ser ¿no? Como que "aaahhhh... Ya. Esta es la meta. Hay que cumplirla". También ha traído chambas. [...] Sí, viene con pan bajo el brazo. [...] Sí, te... No sé, pues... Te desahueva. (Valentino, oct. 30, 2019)

Como me dijo Vale, su nueva administración ha decidido realizar todos los viajes de trabajo llevando a su familia y ha trasladado transitoriamente su vivienda, con Karla y Alana, a un espacio en el primer piso del taller. Pero esto es solo el comienzo. Continuará...

## EL CÓMO DE VALENTINO: LOS AFECTOS, PENSAMIENTOS Y EMOCIONES

Siguiendo con lo expuesto en el caso de Charo, la subjetividad de Valentino también la presento a partir de sus propias reflexiones sobre temas que influyen sobre sus procesos creativos y su relación con el sistema de las artes como lo contemporáneo, la relación arte y política, las artes, las escuelas de formación y el ganar dinero. Sus reflexiones sobre el sistema de las artes, entre otros, me parece que está ampliamente planteado a lo largo de sus otros testimonios.

- Lo contemporáneo

Valentino tiene una concepción de lo contemporáneo más cercana a los valores del sistema de las artes internacional. Y sus propuestas podrían o deberían de calzar bien con esta clasificación. Sin embargo, la circulación de sus propuestas artísticas dentro del sistema de las artes en Lima no es lo fluida que pudiera uno imaginarse. Causa extrañeza escucharlo quejarse de un conservadurismo por parte del sistema de las artes en Lima que vacila ante propuestas de arte efímeras o más espaciales. En realidad esta situación pone en evidencia parte de las contradicciones internas del sistema. Dice abrazar lo contemporáneo, pero busca el objeto que tanto vapulea. Y es que los inversionistas de las artes en Lima lo necesitan puesto que la lógica de rentabilidad económica con la que funciona es la lógica de la acumulación económica y no la de la especulación financiera. En el capitalismo cultural fragmentado donde las propuestas de artes son una de las tantas formas de inversión para resguardar el valor del capital monetario, se especula con el valor de las mismas dando lugar a la mercantilización de la cultura. O, como lo expresan en inglés, ocurre la commodification of culture. La propuesta artística se vuelve un commodity más que cambia su valor de uso o disfrute por otro valor de cambio<sup>144</sup>.

Me parece que Perú está muy retrasado en lo que son las exhibiciones. El Museo de Arte Contemporáneo en verdad es moderno. Ni siquiera es contemporáneo. Cuando hicimos la propuesta por ejemplo de la laguna que es de las cosas más contemporáneas porque son cosas espaciales y no son solamente piezas físicas que las cuelgas o las pones en un podio, chocaban con la cabeza de la dirección porque ellos en su cabeza son modernos. Moderno es todo que es objeto, cuadro, escultura. Pero cuando van un poco más allá... Se les sale la cabeza. No lo quieren asumir. Y, sin embargo, eso es la contemporaneidad en el arte, lo actual. Fue contemporáneo tal vez lo moderno que ahora se llama... Que es eso

---

<sup>144</sup> Aquí Harvey (2002) lo explica muy bien,

Que la cultura se ha convertido en una mercancía de algún tipo es innegable. Sin embargo, también existe una creencia generalizada de que hay algo tan especial sobre ciertos productos y eventos culturales (ya sea en las artes, el teatro, la música, el cine, la arquitectura o, más ampliamente, en formas localizadas de vida, patrimonio, recuerdos colectivos y comunidades afectivas) como para diferenciarlos de productos básicos como camisas y zapatos. Si bien el límite entre los dos tipos de productos es muy poroso (tal vez cada vez más) todavía hay motivos para mantener la separación analítica. Puede ser, por supuesto, que distingamos los artefactos culturales y los eventos porque no podemos soportar pensar en ellos como algo más que auténticamente diferente, que existe en un plano superior de creatividad y significado humanos que el que se encuentra en las fábricas de producción y consumo en masa. (p. 93)

That culture has become a commodity of some sort is undeniable. Yet there is also a widespread belief that there is something so special about certain cultural products and events (be they in the arts, theatre, music, cinema, architecture or more broadly in localized ways of life, heritage, collective memories and affective communities) as to set them apart from ordinary commodities like shirts and shoes. While the boundary between the two sorts of commodities is highly porous (perhaps increasingly so) there are still grounds for maintaining an analytic separation. It may be, of course, that we distinguish cultural artefacts and events because we cannot bear to think of them as anything other than authentically different, existing on some higher plane of human creativity and meaning than that located in the factories of mass production and consumption (Texto original).

de objetos. Fue contemporáneo hace ochenta años porque eso fue nuevos límites, pero sí hay nuevas maneras... Esa es una. [...] Lo del MAC, claro. Con cosas tan simples... Y ves que en otros lugares más allá de que sea un presupuesto nacional, de cosas mucho mayores... No es simplemente solo el presupuesto, sino es la chuchería lo que pudre la situación local. Entonces si uno va constantemente promoviendo nuevas proyecciones... Nuevas posibilidades... Tal vez a la larga vas a crear un *backup* con una normalidad nueva para que los temerosos acepten y empujen sus barreras de aceptación. Entonces creo que eso es como una... No sé si necesidad u obligación... O es medio romántico, personal... Pero es algo necesario que debe suceder en el país. (Valentino, feb. 5, 2019)

[Si tú quieres ser un pintor ahora, no puedes usar pintura] Tienes que justificar con muchos párrafos para entrar en el conceptualismo y... A partir de los tres párrafos la pintura puede ser aceptada. (Valentino, feb. 12, 2019)

Y es que, sin embargo, la pintura como manifestación artística si bien se acomoda a la lógica económica de lo objetual como espacio de acumulación económica, no se adapta a los preceptos estéticos y de las teorías de las artes que definen lo contemporáneo aquí en el sistema de las artes en Lima.

- Arte y política

Para Valentino, la vinculación entre las artes y la política es efectista, pero no efectiva. Hay un cuestionamiento sobre la sinceridad de las propuestas artísticas que articulan estas dos dimensiones del quehacer humano. Valentino plantea que si lo que se quiere es lograr el cambio social, lo mejor es asumir lo político como acción directa.

[Sobre lo nacionalista] una pose nacionalista, ¿no? Como que el exagerado amor hacia la residencial San Felipe, el tema del terrorismo, el fujimorismo, el cerro de siempre, la vista de la costa. De hecho una que otra puede estar mencionado ya, pero es un tema recontra usado y no sé, se supone que al menos en este rubro la idea sería empujar las barreras de lo ya aceptado, establecido, quedarte y hacer siempre la misma cosa es apañarte en una mediocridad de pensamiento para que ya esté todo aceptado. [...] El hecho simple ultra peruano de distintas maneras. Está bien que haya menciones a tu patria, a tu tema, a tus héroes... Si es que en verdad crees en los héroes de la patria. Porque hay gente que los usa porque es lo aceptado y de manera intelectual ya, pero les importa un pincho eso, prefieren la juerga o realmente no les importa eso, solo es un tema que suena interesante. [...] Hay igual gente que sus obras me parecen bacán visualmente... Entretenidas y todo. Pero ya suena a flor, pues. Esto de nacionalismo pero no sales de Barranco... [De] Qué nacionalismo hablas... Y no atraviesan ni siquiera Bolognesi... Y de ahí hasta el centro de Lima ya es como que el tope. No es como que vas y te metes y vives de alguna manera... Vives en provincia o te mueves de un lado a otro y te vas nutriendo. Simplemente es una comodidad... una zona de confort (Valentino, abr. 12, 2018).

[Sobre hacer política como artista] Puta es inútil, mejor métete y haz política. O sea, si realmente quieres decir y hacer cambios, o te metes a política o periodismo, pero no te pones a decorar casas con un tema, es una concha, ¿no? Es un sinsentido, es como puta quiero cambiar el mundo sin salir de mi cuarto. [...] Buntinx ponte, otro nacionalista que a fin de cuentas... Puta, mostró toda la escena artística si quieres, pero fuera de una persona que no le interesa eso... No existe. No sirve. Es inútil. La gente tiene que estar clara que esas piezas son para decorar porque son artesanías de lujo, a fin de cuentas esa es la carrera que a la gente le dicen no pero tienes que pensar... O sea, la finalidad es una galería que le venda a ricos para que vivan chévere y sean artesanía de lujo. Ya, no le quieres vender a ricos pero quieres vivir de eso, diseño gráfico o diseño industrial para que le vendas a empresas, o de ropa para que, maneras ¿no? Ya si quieres ser un pensador, un crítico... métete a periodismo, especializado en eso ¿no? (Valentino, abr. 12, 2018).

[Sobre la lucha contra la corrupción] Ya, y ¿pa' qué? ¿Para la foto? O sea el lavado de banderas que se hacía, ¿para qué sirvió al final de cuentas? ¿Sirvió de algo realmente? Sirvió solamente para la foto. [Pero salió Fujimori] Pero no por ellos. Ellos no sirvieron ni mierda para que salga. Salió porque aparecieron los videos. O sea... No, en verdad no sirve ni mierda para la política... Es hasta una conchaza, pues. ¿Por qué Monumental Callao? ¿No? O sea, Ay, sí. Cambiemos la cara. No, lo que quieren ahí es tener mini sicarios. Tener almacenes para las armas que ese huevón de Gil mueve... O la droga que puede mover con el alcalde de turno... Lavar dinero con Odebrecht y tener un almacén mucho más caleta frente a donde se llenan los barcos. ¿Me entiendes? O sea, decir que quieres cambiar el mundo con eso cuando el huevón era de la Mossad... y matando palestinos... ¿Y quiere ser social?... ¡Huiflas<sup>145</sup>! No le importa, realmente, a la gente: No le importa. ¿Lucía por qué cerró? ¿Porque no se vendía tanto arte? No, porque ella sabía que iba a caer todo Odebrecht. Por eso, su hermana, que es la testaferra de Kucsynski, se fue de embajadora para... Se chalequearon<sup>146</sup>. La huevada social no es social. Tal vez lo más social, que puedo ver que suceda, está en la muralización, donde sales a la calle... y al menos un chibolo que otro ve esto como una posibilidad distinta que ser pirañón<sup>147</sup> y entretenerse. Que es tan social como lo puede ser el deporte ¿no? Claro, cualquier deporte es un sano entretenimiento (Valentino, abr. 12, 2018).

Es interesante la lectura tan pragmática que tiene Valentino sobre la capacidad de influencia del activismo sobre el cambio social. Me hace pensar en las formas en que los jóvenes peruanos ven a la política y a la militancia política en el Perú. No se trata de un desinterés sino más bien de un convencimiento de su ineficacia para la defensa de los derechos de los seres humanos. El detalle con el que Valentino me sustenta su punto de vista me hace preguntarme sobre una nueva sensibilidad para la información y la construcción del conocimiento donde el afecto, la emoción y la consulta a los pares son los ejes que la articulan.

---

<sup>145</sup> Interjección que se usa en el Perú para expresar negación, rechazo.

<sup>146</sup> En jerga peruana "se recubrieron de billetes de dinero". Es decir, significa que ganaron muchísimo dinero.

<sup>147</sup> En jerga peruana "piraña" significa "ladrón". Un "pirañón" es un gran ladrón.

- Las artes

Vale tiene una visión muy pragmática de las artes. Como dice coloquialmente el saber popular, *no se cuenta cuentos*. Y aquí sí hay una diferencia de concepción tanto con respecto a Charo como a Ramiro. No es que Valentino no conozca la historia del arte o no valore y rescate el aporte de los grandes maestros de las artes. No, a mi entender, Valentino es un hijo del capitalismo cultural fragmentado, de la sociedad sin relato de la que nos habla García Canclini (2010) y del capitalismo artístico de Lipovetsky y Serroy (2015). No tiene una utopía en la cual creer y conoce muy bien las reglas del funcionamiento económico de la sociedad. Charo y Ramiro, más Ramiro que Charo, son hijos de la utopía misma, tanto dentro como fuera de las artes. Son hijos de *Los Años Maravillosos*<sup>148</sup>

[¿Para qué sirve el arte? Para] Decorar. Son en verdad indagaciones personales, o pajas mentales. Todo lo que te cuento... ya, se expone y se acaba el mes. Y ya. Se acabó el mes y ya entré a otra cosa. Y ¿para qué sirve? Pucha, para crear currículum, vigencia. Y que lo que haga se convierte en un bien más deseado... Es una campaña publicitaria. En el proceso, claro, tengo mis ideas y las planteo y toda la cosa y tal vez, chévere, puedo entrar en museos y cosas así. Pero, a fin de cuentas, son campañas publicitarias de uno mismo. Uno vende productos. Uno es su propia marca... Hay ocasiones ¿no? que hay gente que puedes influenciar y dar nuevas ganas de seguir haciendo estas cosas. Pero para que esta gente llegue a estar ahí... es el escenario en el que ha pasado... o las condiciones sociales que tenía... el lugar donde nació... estudió en colegio... estudió en universidad... las posibilidades que pudo tener... ¿ya? Porque muchos lugares es mucha argolla... Y el éxito que tuvieron para lo que planteen, por más extraño que sea, ya pueda ser aceptado... Que tu rollo inventado sea aceptado por la sociedad es mucha suerte. Pero también es mucha publicidad. O sea, Eielson, capo<sup>149</sup> ya. Pero... ¿en qué pedestal lo tienen acá? Así como wowwww... Pero ves lo que [otros artistas] hacían en sus cercanías en Italia en esa época... Era uno más. Era estándar... Estaban los que cortaban lienzos... Distintos [artistas] plásticos que le dan vuelta al lienzo de distintas maneras. Y la moda... o los colores especiales... En verdad, mucho son las telas de los pañuelos de la moda italiana. Entonces, puede tener tanta influencia como la tienen las modas pasajeras. Una película... una serie de televisión... Todas son producciones con dinero detrás y...Pucha... ¿para qué son importantes todas estas cosas?... Todo son negocios a final de cuentas... Creo que es lo que debería enseñarse así... Tan importante como el dibujo en cualquier escuela ¿no? Si no te enseñan... En la Escuela sales y no sabes ni mierda de la realidad... Ni mierda de la realidad. Realmente es una enseñanza inútil... ¿Para qué te sirve hacer un retrato si no sabes en dónde te estás yendo a meter? ¿No? Está bien, no sé pues... Pasarte un poco con lo de los pensadores ¿no? Los pensadores generan más pensadores... Que es bueno ser crítico, en

<sup>148</sup> *Los Años Maravillosos* es una serie de televisión estadounidense que narra los cambios en la sociedad norteamericana de fines de los años 60 a comienzos de la década de los años 70.

<sup>149</sup> En jerga peruana, "con destreza". "Hábil", "maestro".

general... De hecho es mejor a ser bruto. Pero... al final de cuentas, el día a día es... lo que comes y dónde duermes ¿no?...Y lo que te diviertes. Eso es horrible... pero es como que, ya... una depresión del capitalismo... Ponte, Chomsky ¿no? Un capazo pensando... De hecho motiva un montón... Politólogo y todo ¿Pero cuántos políticos le hacen caso? Entonces... ¿quiénes le hacen caso? Los estudiantes y los que cuelgan sus videos, y uno que otro periodista. Pero... al final de cuentas ¿cuál es la función de instruirse tanto? ¿No? Realmente... ¿cuál es la finalidad si no se va a aplicar? ... Un meteorito que caiga del cielo, y destruya todo el planeta...Jajaja... (Valentino, abr. 12, 2018)

La mirada de Valentino de las artes no solo es pragmática sino irreverente. Su aproximación a ellas no es tanto por considerarlo un quehacer especial sino fundamentalmente desde lo sensorial del quehacer. En este sentido, él estaría más cercano al concepto antiguo de las artes del que nos hablara Shiner (2014) y que señalé en los tramos iniciales de este documento.

- Escuela de formación

Cuando empezamos a trabajar juntos con Valentino para esta investigación, Vale tenía la idea de que culminar los estudios y titularse le podría proporcionar un capital cultural adicional que le valiera para lograr posicionarse más sólidamente dentro del mercado de las artes en Lima.

Yo no tuve la valentía de terminar la Escuela, y ahora estoy viviendo las consecuencias de eso. Entonces tal vez fui por algo más práctico que teórico y ahora, el próximo año voy a regresar a la Escuela a terminarla porque cuando pasan situaciones como esta [con poco trabajo y menos ingresos económicos] al menos debo tener eso como un aval laboral... Y eso, realmente... creo que hice unas cosas que me ha servido por un lado, pero por otro lado hay una falta de bases... (Valentino, abr. 12, 2018)

Yo estudié con Vale y realmente no podía creer lo que me decía. Fuimos compañeros de taller en pintura y si algo me llamó la atención de él y nos acercó como amigos fueron dos cosas. Uno, su enorme capacidad reflexiva, habilidad que además estaba sustentada en un gran bagaje de información. Aprendí mucho de él. En los descansos siempre traía un libro sobre algún pintor o artista y lo revisábamos y me lo comentaba. Me fascinaba escuchar lo que él veía en esas imágenes de las propuestas de esos artistas porque además de informado, su mirar era con humor y partía del detalle aparentemente inadvertido dentro de la propuesta. Dos, su gran facilidad expresiva. Valentino, como Charo, no le tienen miedo al *hacer*. Simplemente hacen y si se equivocan, corrigen. Vale tenía oficio. Eso me maravillaba. Yo llegaba a las artes visuales luego de estudiar economía... En otros momentos de estas conversas, Vale ha señalado lo que aprendió y le sirvió la experiencia de estudios en la Escuela. Y es que, en los momentos que empezamos a estudiar en la Escuela con Vale, comenzaba

un momento de cuestionamiento al currículo de formación que calzaba muy bien con estas características del sentir de Valentino que se tradujo posteriormente en su participación en el colectivo *El Codo*.

En este sentido me parece necesario hacer notar cómo la ENSABAP, tanto en el caso de Charo como en el de Valentino, a pesar de todas las críticas a sus formas de enseñanza ha dado espacio para la creación colectiva desde las artes visuales, extra curricularmente... Sí. Pero esa capacidad de apertura a formas artísticas no tan convencionales, para los momentos históricos en que surgieron... no la encuentro en las otras escuelas de formación profesional en artes. Desde el Indigenismo hasta nuestros días hay un aporte a las artes visuales que rastrear desde la escuela de formación más antigua de Lima.

- El ganar dinero

Una actitud que me llama la atención, en Valentino, es la forma tan articulada y flexible con la que asume la construcción de su carrera y el generar dinero. Más pareciera estar hablando con el gerente de una empresa. Coordinando las visitas para generar negocios futuros, organizando la producción para mantener los costos bajo control y las entregas a tiempo, desarrollando y consolidando un perfil corporativo, para ponerlo en términos empresariales.

Y cada vez que haya chamba<sup>150</sup>, chambearla, ¿no? Entonces que van a ayudar a eso [a que salgan otras chambas] otros pasos. Entonces así ha sido los anteriores y ahora está haciendo eso. La meta cercana es lo de Chile, [la feria de] CHACO que ya está el stand. Ya están otras cosas coordinadas. [...] Entonces hay eso por un lado. Y, por otro lado, ahorita hay trabajo, bastante, que no es mi propuesta creativa por así decirlo, pero es trabajo, chamba, de hacer con la mano y con capacidad de lo que eres, y... Nada pues. Ahorita estoy trabajando para eso. Justo antes también de irme a Trujillo también estaba trabajando, y tenía esto previsto para ir y desarrollar mi propuesta. Ahora ya volví y ahora de nuevo es como que ver con un montón de pedido y otras cosas que van a ir yendo, saliendo. Entonces a cada momento aprovecho. Veo según prioridad de entrega, o ver de adelantar el tiempo para eso... O algunas cosas trabajar[las] tercerizando... Como que ahora estoy aprendiendo a administrar un poco proporciones más grandes del trabajo (Valentino, oct. 15, 2018).

Esta flexibilidad de trabajo y capacidad de respuesta a las oportunidades que se abren y a los problemas que se presentan le ha permitido a Valentino ir abriéndose espacios en los mercados y sistemas de las artes de nuestros vecinos: Chile, Argentina,

---

<sup>150</sup> “Chamba” en jerga peruana significa “trabajo”. “Chambear” significa “trabajar”.



Colombia, México, junto con Trujillo y otros lugares han estado presente en este tiempo de trabajo compartido para esta investigación.

## EL QUÉ DE VALENTINO: LA CREACIÓN DESDE EL HACER

El *hacer* cotidiano de Valentino no comienza tan temprano, por lo general. No se maneja de forma rígida. Pero el tener que atravesar Lima desde Magdalena hasta Miraflores, toma su tiempo. De allí que la mudanza realizada recientemente le permite aprovechar mejor su tiempo.

La rutina de hecho es flexible. Pero hay una rutina general de días de semana por acá [en el taller]. Fin de semana, en lo posible, trato de darme un día sin taller. O hacer las cosas por la calle. O pintar en pared... Cosas así, que sobre todo suceden fin de semana, como para hacerme una especie de horario... [...] Antes era como que muy *workahólico* y, a veces de hecho... Viste que estaba más pesimista antes, ahora ya más *fresh*, y es porque a veces estamos continuamente buscando una rutina. Luego de... Preferí como quedarme en momentos así de disfrutar y momentos de hacer. Y, así, como [que] abro un poco más las ganas a la hora que tengo que hacer, o las ideas. Pero es muy flexible. El día a día es... me despierto... Las cosas así de la mañana, ducha, desayuno. Lo que sea. Prepararse a salir. Salgo. Llego acá [al taller] como a las doce, once. Porque me toma tiempo entre que salgo y me despierto y todo lo demás... [...] Hay épocas que, ponte, ha sido en las mañanas oficina, digamos, y en la tarde taller. Y otras épocas, como ahora, que son una semana dedicado a esto y otra semana dedicado a lo otro (Valentino, jun. 20, 2018).

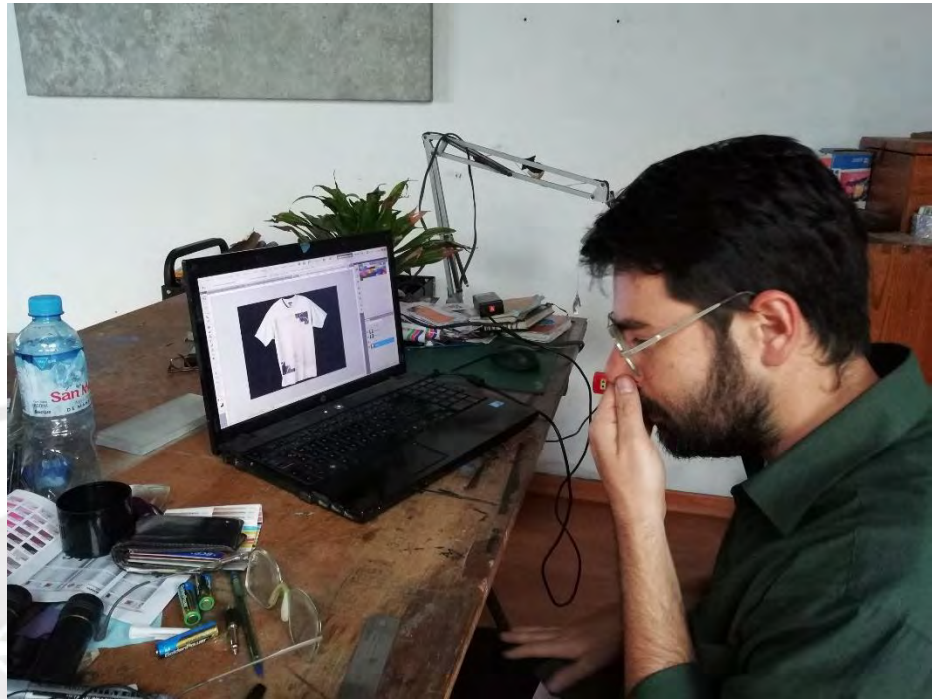
A pesar de que trabajar con bocetos y usando la computadora le permite planificar y prever su hacer, su predilección es por la acción directa tomando en cuenta lo sensorial. Su apertura a la exploración, sobre todo de materiales y soportes, orienta su acción y decisiones en función al ensayo – error, guiadas fundamentalmente por el afecto que surge del propio devenir de sus procesos creativos. En este sentido, las limitaciones que el aceptar encargos a pedido le podría significar a sus procesos creativos, las toma como un reto dentro de los cuales debe desarrollar su acción creativa. En este sentido, las limitaciones se convierten en parámetros que desde esta lógica del afectar y dejarse afectar se incorporan dentro de sus procesos creativos de manera positiva (ver Fig. 49).

En el Photoshop puedo darle vueltas y vueltas y vueltas y vueltas. Y, de hecho, los materiales que uso... No es como que puedes volver a tapar encima ¿no? A veces, por ejemplo, sobre los acrílicos, como tienes que conservar el material crudo. Una vez hecho, queda. Pero sí, de hecho, hay cierto nivel... más que de improvisación, de reajuste, sobre la misma pieza ¿no? En la pantalla lo tengo casi diagramado. Y en esto de acá [de la pantalla] lo veo... No mejor acá, un poquito más de costado o más degradado.

Entonces... [...] Al final, a la hora de producir las cosas, creo constantemente. Es el material ¿no? Es el vacilón del momento.

El concepto no es algo que lo... No me... A ver, no es una preconcepción para luego hacer. Si no, es el resumen de las ideas que me interesan manejar desde hace tiempo. Entonces, eso ya he entendido que es el resumen dentro de las cosas que me interesan. Y las que veo y que asumo que son como tal. Y que han sido constantemente usadas desde antes de decir que era eso, opuestos complementarios. Pero, eran temas que estaban intrínsecos, si se dice así. (Valentino, jun. 20, 2018)

Figura 49 – La Lap top, una herramienta infaltable en el Taller de Valentino



Tomado del archivo personal de entrevistas

[Sobre proceso de hacer un mural a pedido] Sí, es que de hecho en el boceto siempre se satura un poco, y sobre el mismo espacio se ordena, se arregla ¿no? [ver Fig. 50] Pero... Y se le baja un poco la intensidad. Entonces, un poco como que esta intensidad de suave, solo por los costados. Pero con estos colores. Entonces en este caso, esto era lo que me enviaron [muestra unas imágenes de un mural a realizar a pedido] Le pedí fotos del lugar. Este es el lugar. Para eso es. [...] Y empiezo a hacer bocetos. Dónde están las columnas y al costado esto de acá es un rectángulo donde van a ser los colores más o menos, fuera de las sombras y las luces que ya tienen por forma de estructura. [...] Estos de acá con un poco variantes de combinaciones de colores. [...] En la reunión llevo esto que es un poco la pantonera<sup>151</sup> del material a usar, y acá se marcan así un poco los colores... [...] Sí, que voy a usar al final. Entonces por acá... Y les hago todas las consultas, [incluso] hasta donde [se] va a incluir de la estructura. (Valentino, feb. 26, 2019)

Figura 50 – Valentino pintando una intervención en el techo de la galería Lucía de la Puente



Tomado de la Página profesional de Valentino, en <http://valentinosibadon.com/blog/tramado.php>

Por otro lado, la experiencia de trabajo colectivo con El Codo la usa para potenciar su trabajo individual actual, tanto perceptualmente como en sus dinámicas de trabajo mismas. Lo perceptual, a su vez, introduce el tema de la ciudad, la historia y la memoria dentro de sus propuestas. Estos temas de alguna manera salen, desde la abstracción, en sus obras recientes con tela de gasa pintada que me hicieron recordar a las gasas de la cultura Chancay, por ejemplo.

Ocasionalmente paso la voz a amigos de lo que sea que vayan a trabajar así, con su compu. Porque es bueno estar en grupo, a veces, para conversar o para estar haciendo. Te mantiene más activo ¿no? Retroalimenta la chamba en conjunto. He trabajado cosas en grupo de pintura, y he aprendido un montón de cosas para bien y para mal. Y para tener cuidado. [...] Trabajo grupal, a veces acompañado, pero no grupal. El resultado del trabajo, pero acompañado, es bacán. Trabajo grupal, a

<sup>151</sup> Se refiere a un catálogo de colores de marca *Pantone* que es ampliamente utilizado como referencia de códigos para clasificar colores en artes gráficas.

veces, es muy largo y hay momentos en los que se embotan las situaciones. Y está bien por un momento. Pero termina sí cansando. Y con lo que te dije, hay que ser mucho más cuidadoso en lo que es la propuesta. (Valentino, feb. 19, 2019)

Ponte lo de pintar en calle [...] dio a conocer la ciudad donde estaba. Una especie de identidad, de conocer lugares abandonados [ver Fig. 51].

Generó historia también, lazos con nueva gente. [...] O sea que primero era así como que calle no más, y después pasar a lugares abandonados, que tenían cierta historia, medio moderna, tal vez. Porque son después de crisis económicas o cosas así. O auges y caídas [...] ¿no? Como una familia que tuvo mucho dinero y se cayó. O un lugar en el que se invirtió mucho y creció mucho, como los clubes que están en La Herradura, y se cayeron. [...]

Entonces, esto de alguna manera como que generó nuevos escenarios con cierto contenido histórico, y de hecho estético, que fue el motor inicial de por qué ir a estos lugares. [...] En estos lugares había, era como una especie de arqueología local ¿no? Una arqueología moderna, y de la manera en la que como me desarrollaba haciendo muros. No necesariamente el cuadrado o el panel o el lienzo rectangular, o cuadrado, como siempre se suele tener. En los lugares a veces abandonados con paredes a medias, cosas así, que se dejaba al fondo, a veces como una especie de recurso o de no generar tanta pintura, pero también daba esto de poner... o pensando poner la pintura o el color o el área donde se veía bien ¿no? (Valentino, feb. 12, 2019)

Figura 51 – Graffiti de Valentino en un edificio abandonado



Tomado de la Página profesional de Valentino, en <http://valentinosibadon.com/blog/grafititotal.php>

Toda esta experiencia de trabajo colectivo en la calle ha dotado a su *hacer* de no solo una capacidad productiva sino también proyectiva. Si bien esta necesidad de trabajar basado en proyectos es algo propio del quehacer en las artes visuales, el hecho de desarrollar experiencias colectivas demandaba una mayor planificación, un mayor despliegue del movimiento del cuerpo por tratarse de murales y un pragmatismo en la ejecución que garantice rapidez, eficiencia y eficacia.

Si por un lado he producido la pieza, por otro lado, también he ofrecido proyectos para exponer... Por ejemplo, he hecho proyectos en los que no está ninguna de las cosas que ya he hecho. Sí. Hay como que pruebas,

exploraciones, pero las piezas en sí no están hechas. Pero los proyectos sí. [...] A veces reciclo obra y la reinterpreto en nuevos formatos, porque sigue manteniendo el mismo tema y solamente es cambiar el formato para adaptarse al espacio. [...] Mucho de lo que hago tiene que ver con el espacio a presentar. El espacio sí es un agente condicionante, de hecho. (Valentino, feb. 5, 2019)

[La experiencia de graffitero influye en su hacer] por lo espacial, por las nuevas perspectivas de cómo desarrollarse. De que ya no es esto, sino ya es el cuerpo que se mueve. De que no lo vas a ver de cerca sino lo vas a ver de lejos. De que tiene que ser rápido porque se supone que era ilegal ¿no? [...] Los métodos efectivos... Entonces, ahí pasaba que, sobre esta efectividad y esto de ser práctico, de alguna manera rápido, lleva a una industrialización del proceso, del trabajo. Entonces como que de alguna manera se había perdido esta particularidad de cosas que se ve en las piezas. Y como que, un poco buscando esta particularidad, es que empecé a sacar hilo por hilo. Como retroceder así, en un avance de rapidez retroceder y volver a este asunto del tiempo del detalle. (Valentino, feb. 12, 2019)

Figura 52 – Vale pintando un mural en San Isidro



Tomado de la Página profesional de Valentino, en <http://valentinosibadon.com/blog/saturacion.php>

Fue como en paralelo, he hecho, o sea no era con créditos pero sí era de taller, de hacer. Era práctico, no era teórico no más. Más conocer a toda la gente de esas movidas y otros grupos, y ver que al final dejé el óleo de lado para usar más aerosol u otros materiales. Sí de hecho dejó un punto de partida complementario. A veces también y creo que es bueno deshuachafear esta situación de producir piezas, pero que no sea tan la expresión del alma y cojudeces así. Es más casi un ejercicio todo el tiempo de estar activo y a veces lo puedo ver más como idea intelectual que como sentimental, más sano creo, lo sentimental a quién importa la vida ajena, entonces empezar a mostrar temas que porque te desgarran, más bien se vuelve pesado para el espectador.[...] no sé, es como que estás estudiando temas, maneras visuales, materiales, estéticas, entonces por eso es más intelectual de ver, de salir, de procesar y de dar una digestión de eso, ¿no? Claro tiene que haber también cierto sentido común o esta idea que, esto que viene a ser del otro hemisferio del cerebro que no es racional, el gusto, que tal vez en el gusto, en la yema del gusto, en el vacilón, en lo rico, es lo que motiva más que un sentimiento vacío, más

chévere es dar alegría que dar pena, ¿no? [...] [Claro, lo que tú me estás diciendo es que fue El Codo es abrirte más este horizonte y más lo que era la expresividad en libertad.] Sí, conocer gente... era experiencias, ¿ya?... actos, experiencia, medios, plástica. Por lo mismo que paraba con esta gente o hacía esto de pared, las cosas que averiguaban era más que la pieza, que el cuadro no más, la pintura como que se pudo expandir al volumen y cosas así, llamaron la atención nuevamente. Igual, si bien he hecho este mural, el mural me empieza a aburrir bastante. (Valentino, 20, 2018)

Un aspecto interesante, dado lo políticamente incorrecto que podría considerarse, para Valentino la gente busca la belleza en las artes. Belleza entendida como armonía y ritmos. Independientemente de lo que se acostumbra decir dentro del sistema de las artes, él no tiene reparos en señalar que dicha idea es una de las guías de su *hacer*.

Digamos una idea que tengo. Que es como que para que lo que sea bien... O sea, en qué se resume la pintura, ponte, es en poner el correcto color y cantidad de color en el lugar correcto. En cualquier caso ¿qué es lo correcto? Tal vez balance, coherencia, ritmos. Si por ahí el objeto está roto a la izquierda... Entonces, sobre un cuadrado... Entonces ya te genera cierta tensión hacia la izquierda del objeto mismo. Entonces lo pones a la derecha para de una manera balancearlo. Y así hay esas lecturas del objeto y la pintura como complementación para que se vea como una unidad. [...] Yo lo veo como una pintura tridimensional. Ya sea en objeto tridimensional... O en espacio, área tridimensional. Uno pinta la cáscara externa que vendría a ser el objeto. Y en el espacio pintas la cáscara interna que es hacia las paredes que ves. Porque estás adentro de esto. Y hay esta conversación objeto – figura ¿no? [...] Dentro de todos estos rollos que te he dicho antes, así del espacio y la forma y la construcción de la realidad... Dentro de estos es como que un caldo para empezar a hacer cosas que se vean finalmente bonitas [...] Lo que yo quiero es hacer cosas así que digas "pucha, qué rica pieza"... Una cosa así... Como a veces sientes "pucha, qué rica esta canción" ¿no? O cosas así, o "pucha, ¡qué bacán esa ropa! Yo la quiero"... Huevadas así que son placeres estéticos y hedonistas. Por ahí va lo que... Pero sensoriales... O sea, por la sensación que genera. [...] De hecho, como que el usarla [la palabra "bonito"] constante para que el intelectualismo ahuevonado se dé cuenta que la gran mayoría de lo que quieren estudiar... así conceptualizándolo, es algo estético. Como la música, es estético. Y la estética es coherente si es ética. (Valentino, feb. 12, 2019)

El *hacer* de Valentino es reflexivo y afectivo en la acción. Se autogenera y retroalimenta de su propia experiencia que la aplica a su hacer a partir del afecto, de dejarse afectar por lo sensorial (ver Fig. 53).

De darle vuelta a esos pedazos de acrílico es que surgió esta pieza de acá de acrílico con cemento. Por haber hecho eso de ahí, las chiquitas. Entonces si no hubiese hecho este entretenimiento hueveo, no hubiese salido toda esa otra pieza que tiene cemento... [...] Después del día ya que empiezo... cojo las cosas y... Antes de hacer eso, estuvieron acá parados un tiempazo. Como que lo pongo así a la vista. Esto de acá es un pedazo, así también como para bocetear de alguna manera ¿no?

Entonces le pongo una mica, un vinil, para que cubra y no se me... [...] Eso es como que... Oe esta cosa podría ser ¿no? Lo cojo. Lo veo. Lo hamaco, y sin pensarla mucho, se le pone el color o lo que quieras ponerle. El gesto... Y, a veces, se malogra o, a veces, funciona. [...] Porque esto está a mi alcance de la vista. [...] Porque hace que el cerebro lo piense. Lo tenga atento. Lo tienes ahí. Es un pendiente que... [...] Son herramientas así para refrescar... Para pensar. Porque pueden funcionar... Es como que un caos... un poco aleatorio... cómo van surgiendo las cosas. Pero eso está junto a esas cosas también. Porque todos tienen el material, piedra. Van juntos. El tamaño se puede ir ensamblando... No sé. Por ahí termina surgiendo otra cosa ¿no? (Valentino, jun. 20, 2018)

Valentino combina su hacer en su taller en Lima con su participación en ferias y estancias artísticas en el extranjero. Ellas junto con su participación en las redes sociales las utiliza para construir su presencia dentro del sistema y el mercado de las artes.

Ya, eso [trabajo en redes sociales] a mí me sirve un montón. Genera una constancia que la exhibición no te da, de alguna manera [...] la presencia en el mercado y en la movida, la gente que sepa que va pasando cosas, que estoy activo de alguna manera [...] Y genera repercusión, muchas veces una cosa genera otra y sí, sí ayuda al ritmo muchísimo. (Valentino, feb. 26, 2019)

Figura 53 – Valentino explorando la refracción de la luz con una pieza de acrílico



Tomado de <http://workplacesproject.com/Valentino-Sibadon>

[Postear en redes sociales] Eso es una vigencia que mantengo, que subo ahí... hay épocas que he subido todos los días, otra cada cierto tiempo, varias así de golpe y luego retiro y luego de vuelta y luego retiro, entonces esa es otra parte que también trae puntos para nuevas amistades, puntos de encuentro. [...] Suelo ir más a inauguraciones que a galerías. Entonces, es un toque y veo varias cosas de golpe. [...] está bien la situación técnica y social de posibilidades, pero es mantener tu lugar creo, tu filtro. [...] Ver cosas que realmente sientes que te gusten o te alimenten. Pero no falsear. No ir a ver lo que sea por... [...] Conoces a muchos *figuretis* de gente que le importa un pincho el arte o la estética o la propuesta que se esté presentando. Solo están ahí de *socialité*. [...] Ir a exposiciones por el lado del rubro y de la constancia. Ir a cocteles si te invitan. Lo que sea. Porque de una conversación de cinco minutos surgen cosas. Entonces ya entendí que es ser (ininteligible). Y que es difícil que es lo que quiero lograr dominar y que en una corta conversación se pueda lograr e improvisar bien sin auto boicot. Que es difícilísimo. Y antes era

más bruto, salvaje... O qué chucha... Pero total, sigues tu chamba. Y la gente dice “oye, pero te estás vendiendo”. Sí te estás vendiendo tú como marca, pero no tu pensamiento. No es malo venderse si al final la cosa... cualquiera quiere vender sus cosas. (Valentino, ago. 1, 2018)

Tal vez creo que una exposición es una oportunidad, en mi caso personal, para mostrar ese ímpetu de jugar con la iluminación, con la penumbra, con la localización de las piezas... Como las piezas no necesariamente son individualidades sino partes todas de un todo a la hora de mostrarlo. [...] Me parece más nutritivo para todos. Si de alguna manera uno es un canal de empujar estas barreras de lo imaginativo, quedarse en la zona de confort de lo ya aceptado... Es casi pecado ¿no? Ya es retrógrada (Valentino, feb. 5, 2019).

La residencia [en Argentina] es gran parte para expandir mi posibilidad de mercado. [...] porque voy a estar un mes metido dentro de la misma escena produciendo y exponiendo y tener un contacto. Sé que son progresivas las cosas. Mientras más rápido el aceleramiento, mejor. Pero si es que nunca parto nunca voy a tener el primer paso. (Valentino, abr. 12, 2018)

En este sentido, Valentino ha aplicado aquello de que no siempre la distancia más corta entre dos puntos es la línea recta. Para consolidar su presencia en el mercado de las artes en Lima, él optó por salir fuera del país. Construir vínculos y cierto reconocimiento en los países vecinos y, a partir de ello, volver a exponer en Lima.

Por otro lado, Valentino se auto-impone una cierta disciplina para el trabajo en el taller que le dé constancia a sus procesos creativos. Se apoya fuertemente en el uso de la computadora y en la exploración directa de materiales.

Tengo el reloj a las nueve de la mañana por si... Ya, como límite de tardanza ¿no? Normalmente me despierto como 8:30 [de la mañana], ocho normalmente. Y entre que me ducho, que hueveo un rato, que lo que sea, a las once estoy haciendo. Hoy día a las 8:30 tenía que estar en otro lado. Entonces ha sido más temprano el día. Y, de ahí, hacer de un lado a otro... Y nada, pues, subo. Saco las cosas. Las acomodo. Me pongo a chambear. Si estoy solo es más loco porque empiezo así a perder tiempo, a distraerme. Hay momentos que sí es un poco tedioso porque estás en el mismo, la misma zona en la cuarta mano y todavía no cubre, y ya pasavueltea<sup>152</sup> un poco eso. (Valentino, oct. 15, 2018)

Entonces, tengo esa facilidad, muchos de los cuadros los hago antes acá [en Photoshop], porque normalmente no es como que puedo pintar y repintar y repintar. Porque ahí ya se va a embotar y no se va a ver limpio que es lo que busco, esa de pah [sonido de golpe], de una sola hacerlo, la computadora me da esa posibilidad. (Valentino, jul. 12, 2018)

Entonces como que producir, produzco más rápido lo que trabajo en computadora, que es lo más divertido, pero nada, tienes que hacer

---

<sup>152</sup> En jerga peruana “pasar de vueltas” puede tener varios significados. En este contexto significa “que confunde”.



trabajo de computadora, enviar, postular, preguntar, enviar correos, responder a todos, no sé pues hacer todo ese trabajo de... Que no sé si es o por la generación, que me tocó con el internet, o por la edad así que toca difusión, entonces nada, mucho tiempo se va en eso, cosas que no te las enseñan en las escuelas pero para nada, de ninguna manera, entonces... De eso ahora estoy buscando entre otras informaciones, textos y fotos y cosas así que a veces los envían en formatos de PDF que varía según la publicación, a veces horizontal, cuadrado, vertical, con texto, sin texto, con distintas maneras de diseño... y cada uno en las informaciones, no sé, hay las imágenes como que estrellas, llaman la atención y que se usan siempre, y luego hay las piezas pequeñas que igual son útiles, son buenas, funcionan. (Valentino, jun. 20, 2018)

Al tener algo a la mano, ya sea un lienzo... material a la mano... Al toque lo uso... Papel de acuarela... No sé, distintas cosas... Ese es un punto de inicio. Otro punto de inicio es una idea que empieza a desarrollarse y pasa por varios procesos al insistir presentarla. Lo que sea. Otro proceso es a veces desde computadora. Que la uso bastante como boceto [...] Varias veces... Pero, sí. También hay un porcentaje de improvisación en la misma pieza ¿no? Y creo que eso le da el ajuste por la proporción, con el [objeto] en vivo. Para que se vea, no sé si mejor... Más coherente... Claro ahí hay una cosa entre ético y estético ¿no? Coherencia y que se vea como... muy disforzado. Hay herramientas que se van desarrollando en el mismo proceso, por ejemplo, con los gradientes. (Valentino, ene. 28, 2019)

Sus procesos creativos no solo se alimentan de la historia del arte sino de las diferentes manifestaciones de la cultura visual. Concibe la función del arte “de diseño y de narración. Y hasta la desnarración es otra manera de generar una idea, de dejar un registro” (Valentino, feb. 5, 2019).

No necesariamente [mis referentes son] solamente artistas. Si no un montón de... A ver... Un montón de referentes distintos que están en el bagaje. De hecho, ponte en cuestión de tiempo y de cosas que se han ido quedando de todas maneras y que ya es parte del bagaje de cosas que uso. De hecho, empezó como... O sea, la cultura visual, digamos ¿no? La cultura visual era cosas que veía en televisión, y que de alguna manera generaron más impacto. Pueden ser dibujos animados ¿no? [...] [Animes] De... no sé, 90s, sobre todo... 90s, 80s... Inicios de 2000s. Ahora cada vez encuentro menos cosas o que bien motiven o que bien llamen la atención o que tengan algo en particular. Cada vez los casos son menores. Entonces, dentro de eso, de hecho, hubo elementos ya sea de colorización, de composición, de narración, el hecho de... por ejemplo, el tomar que las series era una sola historia continua... Capítulo tras capítulo ¿no? En vez de cada episodio una historia que se termine en sí misma. Entonces ese hecho de continuidad marcó [...] tal vez me hizo entender las cosas como eso de continuidades ¿no? Las sagas... [...] De más adolescente empezó la situación con la música y fueron los videoclips y el arte de los discos. [...] Sobre todo videoclips en los que no eran necesariamente la banda tocando. Si no el cómo mostraba, no sé, por ideas distintas, la música ¿no? Entonces hay esta relación música-imagen ¿no? [...] Hay otras cosas que son referentes de imaginario. Lo que sea que puede ser más industrial. Que pueda ser, a veces, no sé... Moda deportiva, diseño industrial. Ponte de los 80 me gusta muchísimo.

Que era toda la onda cuadrada. [...] Y, luego, llegaron las películas. [...] Me hizo como que entender que hay tipos de... Que existen directores, por así decirlo. Entonces encontrar así ya no necesariamente ver las cosas por la historia sino por el tipo de cómo lo narra ¿no? Entonces son estas como claves constantes que usan directores en distintos tipos de formato. [...] Sobre artistas empezó con impresionismo, expresionismo ¿no? Ya la pintura más clásica. Y, después en el proceso, ya no sé. Entender sus... O averiguar sobre sus temáticas conceptuales. Del cómo pintar que ya de por sí es una temática, al qué gente retratar que también era otra temática que manejaban [...] Creo que [el diorama] es una herramienta que puede ser bien fuerte. Puedes trabajar con proporciones chiquitas a proporciones grandes, con escalas. Entonces, a poca distancia puedes generar una especie de perspectiva. O sea... pero que parezca mucho más amplia de lo que realmente es. Y como que puedes trabajar con... A ver cómo se llama... replanteando la perspectiva humana. [...] Me parece que ya hay puntos de nacionalismo medio poseros. Y, por eso mismo, lo que hago en general... Ocasionalmente si ya tiene matices nacionales o más bien costeros. Pero no es así. No te voy a tocar temas realmente nacionales o históricos porque no son los que me motiva contar en mi obra, pues. Me interesa ver tal vez la actualidad política y la veo por internet. Pero no creo que sea el medio. Si quiero hacer algún cambio a través, con el arte. Me parece más útil meterte en política si quieres hacer algún cambio o demostrar algo o hacer proyectos sociales, no sé. [...] En la naturaleza que es algo que no te he mencionado, también se da esta cosa de la efectividad entre la energía, el uso de energía y el crecimiento, y el desarrollo ¿no? Y todo esto de acá es... Creo que hay como una especie de escalonado que todo se alimenta del otro, que es ética y estética ¿no? (Valentino, feb. 19, 2019)

Es interesante la claridad que tiene Valentino sobre las influencias en sus propuestas artísticas. Se maneja con una amplitud de criterio, que se traduce en su concepción inclusiva de las artes y la pintura. Esto se complementa con su visión de la música.

Una parte que, si bien no la promuevo como trabajo pero que puede ser dentro de lo creativo es hacer música. [...] Pero de una manera también alimenta el trabajo, por analogías, por formas de componer o de matizar sonidos, por así decirlo, o texturas. Puede ser creativo, pero no es laboral. No es algo que quiero llevarlo a... No sé. A vivir de esto. Creo que tiene que mantenerse en esa despreocupación sana. (Valentino, ene. 28, 2019)

[Con la música] no me importa tener eco. De chacota, me pasan la voz para tocar y lo que sea. Y hago cosas con amigos así de música. Y tal vez la experiencia del estar haciendo me parece bastante enriquecedora. Y cuando he tocado en vivo, que son tres veces, a veces ha funcionado. A veces no. Pero no es algo en lo que busco esta situación. (Valentino, feb. 19, 2019)

Pucha, de varias cosas, puede ser desde intereses de haber ido de paseos y viajes desde siempre, desde joven. Entonces, ver como que distintas perspectivas del paisaje y escenarios en la naturaleza. Puede ser desde dibujos animados... Que son varias cosas así que fui cogiendo como... No sé. De chiquillo, que veía Caballeros del Zodiaco... Entonces,

había un momento en que hacían que su fuerza sea todo tan grande o todo se estaba derrumbando. Pero con una lentitud... Entonces, era una especie de momento de mucha energía, en el que las piedras, en vez de caer, se levantaban lentamente. Todas se levantaban lentamente. Entonces... la sensación, que de alguna manera esa fantasía generaba, era como que un poder tan grande, expansivo... que supera la gravedad, ¿no? Y hay sobre esto algo muy pesado que a lo sutil lo puede hacer efervescer de alguna manera. Levantar. Lo vuelve volátil. Luego de eso, no sé. Los primeros años de la escuela que aprendes claves para ver e interpretar la realidad ¿no? Si bien todo el proceso es para ir puliendo y hacer. Perfeccionarte y poder pintar realismo que es lo que ves en tus ojos. Las primeras clases, forma, color, perspectiva... No sé... Percepción. Vas descifrando qué claves son las que están ejerciendo la impresión en tu ojo, para luego repetirlas en el plano, la forma, en la figura. (Valentino, feb. 12, 2019)

Figura 54 – Vale y un amigo tocando en el bar Hensley



Tomado del Facebook personal de Valentino, en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10161425090490580&set=p.10161425090490580&type=3&theater>

Hay momentos que hay cosas que hacer, que cumplir o llegar a fechas. Y hay otros momentos en los que no. Esos momentos que no son, sobre todo, los más abiertos a retomar cosas antiguas y darle vuelta y cambiar y probar y mirar acá salen cosas. Otras veces que sí tienes una fecha que cumplir, entonces, es un proyecto que más o menos lo vas haciendo. Y ya tenías una idea previa de ciertos apuntes. Pero que en el mismo momento de estarla planteando te va surgiendo ideas. Y que siempre hay que darle un margen de diferencia al trabajo en el mismo lugar ¿no? Entonces ahí, por ejemplo, sucede la teorización y las... hacer los bocetos de la... Y todo lo más específico. Hasta museografía, en algunos casos, de lo que se va a hacer y presentar ¿no? Eso es una manera en la que trabajo. O mucha gente coge cosas que ya están listas y va y se cuelga y ya fue. (Valentino, jun. 20, 2018)

Pero ahora es el uso de distintos materiales... de esta situación de la difracción del color, más el caos que lo encuentras como herramienta para decirlo, traducirlo, a luego empezar a usar, a entender qué es. Como que un campo de lo sutil, de alguna manera. Y que, por otro lado, hay también el campo de lo concreto. Que viene a ser lo neutro. Entonces, que generas un par de dualidades bastante opuestas dentro del mismo plano, y que, sin darme cuenta, ya se estaba trabajando en esto de figura y fondo ¿no? Figuras... ideas sobre el escenario. Una cosa así vendría a

ser ¿no? El escenario puede ser el lienzo. No que sea en crudo. Lo real de alguna manera no es el cuento que te están contando adentro de lo que está sucediendo. La cara sobre el... pintada, realista, sobre el material crudo. O sea, es... La cara es un cuento. Es una idea. Es un chiste. Algo que te está transmitiendo, pero no es realmente una cara. Es una pintura de una cara. Pero está sobre un lienzo de material crudo que sí es un lienzo de material crudo. De lienzo. No te lo he finteado para que parezca otra cosa. Entonces, ahí tienes este juego de intención y de escenario, de mentira - realidad, figura - fondo, de intención y hecho concreto ¿no? (Valentino, feb. 12, 2019)

De hecho, siempre doy así cierta cantidad de improvisación ¿no? La primera tela tenía varios colores. Un poco como lo del MAC que eran tres colores y cosas así. Que fue hace dos años. Y, luego, me di cuenta que, si bien puede ser grande la pieza de cerca, es para verse de lejos, donde va a ser pequeño. Entonces, si le metía mucho color embotaba mucha variante, entonces mejor es como que tener dos colores tal vez que por ahí que conversen algo, pero que sean familiares, que no... Que ya la pieza sea más la forma que todo el contenido interno, para que no sea tan garabato. Entonces ahí ha habido, tal vez en la coloreada, cierto grado de improvisación creativa. Luego un grado de improvisación de cómo armar la pieza. Si el palo tenía 6 metros, la tela era sin viento que caiga al suelo y chorree y luego con el viento se levante ¿no? Pero estando en un lugar abierto, pase lo que pase, no podía dar esa libertad. Creo, entonces, que la idea era que levantando el brazo con las justas no llegues a la tela. Entonces, ahí ya le estás quitando dos metros desde el suelo, mínimo. Entonces, del lugar donde lo trabajaba era un poco hacer todas esas mediciones para que funcione. También ha habido cierta parte de creatividad, o gusto, por último, que era el elegir donde locacionas ¿no? (Valentino, oct. 15, 2018)

[Sobre creación de una pieza en particular, *Abrazo Atmosférico...Elegí*] la tela... Fue por buscar maneras de material sutil (ver Fig. 55 y 56). O sea, ya desde hace un par de años estoy en la idea de que si había esto de concreto [señala una pieza que

tiene un pedazo hecho en concreto], de denso y sutil, y de ir explorando cada material para que sea menos cuento y más realidad ¿no? Entonces, antes se pintaba tipo piedra, antes se pintaba tipo gradiente o tipo suave, colores muy pasteles. Entonces... de ahí pasó a ser estos encajonados arenados para que el punto del degradado pintado se disipe y sea más la idea de que el vidrio arenado a cierta distancia de lo pintado, lo que ve es

Figura 55 – *Abrazo atmosférico*, instalación de tela y madera en la desembocadura del Rio Moche



Tomado del Página profesional de Valentino, en <http://valentinosibadon.com/blog/abrazo%20atmosferico.php>

enfocado, lo que ve finalmente no es la pintura sino el rebote de ese color pintado [...] Y dentro de una especie de informaciones, preceptos científicos de lo que es el mundo vibracional, las supercuerdas, el tejido invisible por así decirlo, me vino a la mente esto de la tela en caída con su movimiento natural, y fui pasando de una tela suave a otra cada vez más... más suave, que de momento está esta de acá, si termino encontrando otra, ponte gasa blanca. (Valentino, feb 12, 2019)

[Sobre el mercado de artes] Es normal que la gente consuma eso [obras de arte en Europa]... Como te compras ropa que te vacila. Te compras tu cuadro que te vacila... ¡Normal! ¿no? Aquí es una cosa que... Ahora se convierte en un estatus... como tener tu casa en Asia... Los checks del estatus... Que si no los cumples... no te ven bien en la sociedad... Que tienes que comprar algo porque esto de acá va a seguir aumentando el costo de la inversión... Muchas compras ya no son porque te gusta, sino que es por el nombre de la persona que ya tiene cierto valor... Y porque esa inversión va a crecer... Y lo vas a poder revender. O sea, ni siquiera es que te lo quedas. Es como que compras oro... [para ahorrar y especular con el precio] [...] ¡Exacto! Ahora... la cosa... es un degenerere de especulación, venta, estatus, lavado de dinero... Lucía de la Puente... Hochschild también. Hochschild, por ejemplo... Tienes una cantidad excedente que puede ser impuesto. O... ese dinero se lo das a la SUNAT... O compras cultura. ¿Eso qué significa?... Decoras tus oficinas. Y el dinero que, de alguna manera estabas dando a otras personas, en verdad, simplemente te lo guardas. Y se va a multiplicar en el futuro. Compras acciones de alguna manera. (Valentino, abr. 12, 2018)

Figura 56 – Anotaciones del proceso de creación de Abrazo Atmosférico



Tomado del Instagram de Valentino, en <https://www.instagram.com/p/BrYDtzWnzvC/>

**En resumen, los procesos creativos de Valentino** se caracterizan porque tiene una motivación intrínseca que lo lleva a crear. Está abierto a la exploración, sobre todo de materiales y soportes, que funciona a través de una dinámica de decisión en base al ensayo – error, guiado por el afecto desde lo sensorial. Valentino inicia su trabajo de creación de diferentes maneras, dependiendo de lo que el momento le proponga; pero usa la computadora como una herramienta importante para su trabajo de creación. Puede ser porque tiene un material a la mano y lo usa, puede

ser porque tiene una idea e insiste en ella. Puede ser porque trabaja un boceto en la computadora. Sus referentes no son solo de la historia del arte sino también del diseño y la cultura visual en general. Su aproximación a las artes y al trabajo es más sensorial, pero cuando encuentra un autor que le interesa, lee o mira todo lo que puede encontrar de él. Valentino no solo trabaja en su taller, sino que interviene espacios públicos y privados. Su visión de las artes no le impide aceptar trabajos a pedido; cuando lo hace los toma como ejercicios prácticos para mejorar sus técnicas.

### 3.2.3. CARTOGRAFÍA DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE RAMIRO

Ramiro fue el último en incorporarse a este estudio. En realidad, ya casi pensaba que no lograría que participase. No lo conocía personalmente, aunque su nombre difícilmente es desconocido dentro del circuito artístico en Lima. Siendo aún estudiante de pintura en la ENSABAP, su nombre se destacó de entre otros, para mí. Leí unas declaraciones suyas que me sirvieron de *motor y motivo*<sup>153</sup>, al mismísimo modo del *Grupo 5*, para continuar explorando los caminos de la creación cuando estudiaba pintura. Se trataba de una entrevista sobre una muestra colectiva que tomaba como tema al color blanco. En ella, ante la pregunta sobre el estilo en su pintura, él respondió que, gruesamente, entre los pintores podían distinguirse dos grandes grupos. Uno, aquellos artistas que tomaban un tema, una forma de hacer la pintura a la que se dedicaban toda la vida en un largo trayecto de exploración y profundización del conocimiento. Dos, aquellos pintores que tomaban toda su vida para explorar y ampliar su conocimiento sobre diferentes temas y formas de hacer en la pintura. A su entender ambos caminos eran igualmente válidos. Él, por supuesto, se encontraba dentro del segundo grupo. Para la estudiante que era yo en esos tiempos, sus palabras me dieron sosiego y argumento para responder a las continuas preguntas y comentarios que recibía de la gente de artes, que se acercaba a mí y al trabajo con vidrio que había realizado desde mi autodidáctica formación antes de entrar a la Escuela. “Ah, todavía no tienes estilo”, era el comentario que recibía más frecuentemente. Nunca me interesó un solo tema, sino que disfrutaba explorando nuevos caminos con cada trabajo. Saber que eso podía no ser una carencia sino más bien hasta una fortaleza se lo debo a Ramiro, sin que él lo sepa.

---

<sup>153</sup> *Motor y Motivo* es la letra de una canción de cumbia peruana popularizada por el grupo musical chiclayano de los *Hermanos Yaipén*, el *Grupo 5*. Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=oLYCGnFBzhs>

Entro al Facebook y veo un nuevo post de Ramiro Llona sobre los procesos creativos. No sé cómo empezaron a aparecer. No somos amigos de *Facebook* pero compartimos contactos en común. Le escribo una vez más, por Messenger, pero sin mayor esperanza de obtener una respuesta. Lo había hecho anteriormente, a raíz de otro post similar. Él se encontraba en Europa, entonces, y me pidió que lo volviera a contactar unas semanas después, para cuando él estuviera en Lima nuevamente. Cuando estuvo, el taller lo estaban pintando y me pidió que lo volviera a contactar a la semana. Pero ya no volví a obtener respuesta. Esta vez, para mi sorpresa, ¡la luz verde se prendió! Un escueto, pero gratamente recibido, “Está bien. Pasa a verme un día al taller” hizo la diferencia una cálida tarde de comienzos de diciembre del año pasado.

Estaba nerviosa. No sabía cómo plantearle el trabajo. Tenía miedo que se desanimara. Desde que comencé a leer sus posts en Facebook me pareció notar una coincidencia en formas de ver los procesos creativos mismos y la situación de los artistas. Me daba ánimos encontrar estas aparentes convergencias en nuestras miradas sobre las artes. De allí que me interesaba conocer más sus puntos de vista y contar con su apoyo para esta investigación. Su trato es sencillo, pero tiene un algo de formal debajo de su aparente informalidad. Hablamos. Es una persona que al hacerlo utiliza una serie de referencias: autores de libros, citas de pintores, escritores y filósofos, nombres de personas de nuestra clase media alta limeña, críticos de arte y más. En otro podría sonar pedante o impostado, pero Ramiro lo hace de una forma tan natural y sin aspavientos que no incomoda. Al revés, esas referencias logran tender puentes entre su mundo y el del su interlocutor, en este caso yo. Crea una atmósfera de complicidad que va más allá del dato mismo. Esas referencias hacen el papel de metáforas que comunican un mundo a veces cercano, a veces distante, que coloquialmente se podría resumir en aquella expresión tan limeña “Sabes a lo que me refiero, ¿no?” Pero eso no es todo. La naturaleza y rapidez de sus asociaciones me revelan un pensamiento sumamente analítico y divergente. La capacidad de retomar nuevamente el hilo de la conversación en el punto en que se quedó antes de la asociación, me habla de una memoria bastante ágil y una capacidad de concentración envidiable. Acordamos reunirnos una vez por semana. De repente, entra en una habitación y antes de despedirnos me regala un estuche con dos libros, escritos por Jeremías Gamboa, que recopilan imágenes de una retrospectiva sobre su obra y escritos de otros autores sobre ella. El mensaje era claro: me iba con tarea para nuestro próximo encuentro. No me incomoda, por el contrario, se lo agradecí profundamente. Hoy se lo agradezco dos veces. No solo me facilitó información valiosa sobre su trabajo, sino que los textos de Jeremías Gamboa son una lectura más que agradable.

Ramiro es pragmático. Desde el primer día me dice que él no va a cambiar nada de lo que yo escriba, salvo imprecisiones factuales, por supuesto. Él respetará mi punto de vista. Me pregunto, lo plantea como una apuesta a mi ¿seriedad? ¿Capacidad? No. En realidad, no se trata de mí. Me explica que, al aceptar trabajar junto con alguien, evalúa el riesgo que ello conlleva y simplemente lo asume. Apenas llego nos sentamos en una pequeña área social dentro del taller y me pregunta el tema del día. No hay casi una conversa previa. Por lo general, prendo inmediatamente la grabadora y conversamos por lo menos por dos horas sin interrupciones, salvo algún tránsito breve de sus hijos o Meritxell, su esposa. No escabulle ni corre a los temas. Me llama la atención, además, su capacidad de hablar de sus sentimientos y mostrarlos sin pudor, pero sin drama al mismo tiempo. Pasa de la emoción a la razón y viceversa fácilmente. Sus respuestas no son concisas, por el contrario, tienen una riqueza descriptiva y asociativa que me impulsa a evitar interrumpir la grabación. Al cabo de poco más de dos horas, por lo general, culmina el trabajo y quedamos en una próxima sesión.

Antes de que me olvide... Hay un libro de David Sylvester que es espectacular. David Sylvester sobre Francis Bacon, que son entrevistas. Es un libro, yo lo he leído... Además fue un libro que él escribió y lo fue reeditando y reeditando, añadiendo, supongo, que más conversaciones. Pero te va a interesar porque... Espérate déjame ver... Porque la pintura de Bacon, pues, es figurativa y es como dramática y es fácil buscar la historia... Y él trata de cómo cuadrar a Bacon por ese lado... Y Bacon siempre le responde desde la pintura. Es maravilloso. Espera no lo encuentro... Lo que pasa es que tiene un título... Al final, la tercera o cuarta versión ya se llama algo así como "El grito" pero no. Él era un crítico inglés muy importante. [...] *Interviews con Francis Bacon*<sup>154</sup>. Y, cuando lo veas, búscate la versión más reciente porque, como te digo, él siguió conversando con Bacon hasta el final. (Ramiro, ene. 10, 2019)

Así es Ramiro. Siempre está atento, relacionando siempre el hoy y lo nuevo con aquello que ya conoce y valora. No tuve tiempo de seguir su consejo, pero lo tengo anotado entre mis pendientes. Esa idea de no asumir el relato como algo estático se acerca a la idea de la cartografía que me anima en esta investigación.

## EL TALLER DE RAMIRO

El taller de Ramiro queda en el límite entre Barranco y Chorrillos. Es una casa - taller diseñada y construida especialmente por él y su hermano, para él (ver Fig. 57). Por fuera una fachada tan alta como de dos pisos y completamente cerrada y pintada toda de

---

<sup>154</sup> Sylvester, D. (2003). *Entrevista con Francis Bacon*, ISBN 9788497596473, Barcelona: DEBOLSILLO, pp. 128. Comentario sobre el texto Muñoz, M. A. (19 setiembre 2016). Francis Bacon y David Sylvester: diálogos más allá del arte. *La Razón, Cultura* [On line] Recuperado de <https://www.razon.com.mx/cultura/francis-bacon-y-david-sylvester-dialogos-mas-alla-del-arte/>



negro no permite avizorar lo que hay dentro ni quiénes la habitan. Solo una doble puerta

corrediza de madera me indica una entrada que parece estar pensada más en vehículos grandes que en las personas. En lo alto, una ventana no muy grande y colocada angularmente le da el toque de lugar que podría ser habitado. Lo asocio a sus estudios casi culminados de arquitectura. Me pregunto por el sentido de la fachada ¿Qué me quiere decir de sus habitantes...del lugar? ¿Busca ocultarlos o remarcarlos?

Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin, simbolizaciones enquistadas en el dolor o placer del cuerpo. (De Certeau 2000, p. 121)

Una rápida búsqueda general de imágenes en Google me arroja un enorme porcentaje de fotos de Ramiro con polo, camisa o chompa negra y gris ¿Coincidencia? No lo creo. Para Ramiro el taller siempre ha sido su lugar, el lugar que le ofrecía un refugio frente al mundanal ruido posibilitándole las condiciones para una producción abundante. Pero, además, el taller es el lugar natural de su habitar. Es su lugar para ser. Es el lugar de su existencia.

Lo que pasa es que yo hablo desde mi lugar, a mí no se me

Figura 57 – El color negro y la Fachada de la casa de Ramiro



Tomados de <https://www.port-magazine.com/art-photography/where-they-create-ramiro-llona-artist/>

<http://sintesisdelarte.blogspot.com/2012/11/ramiro-llona-las-sensaciones-hechas-arte.html>

<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/111741>

<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/ramiro-llona-voluntad-entrevista-278593-noticia/?foto=12>

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220275887757202&set=pb.1528647800.->

[2207520000.1570983879.&type=3&theater](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220275887757202&set=pb.1528647800.-2207520000.1570983879.&type=3&theater)

[http://www.perueduca.pe/foro/-/message\\_boards/message/38044599](http://www.perueduca.pe/foro/-/message_boards/message/38044599)

mueve ningún pelo. O sea, acá puede entrar el Sha de Irán. Él está entrando a mi casa, o sea, yo... qué maravilla que estés acá y qué simpático y todo muy bien. Pero yo estoy en mi casa, en mi taller, en mis cosas. Meri siempre me dice "pero ¿cómo haces?" "¿Y qué cosa quieres que haga? ¿Qué tiemble?" (Ramiro, jun.12, 2019)

Ramiro tuvo su primer taller en la calle Atahualpa en Miraflores, cuando aún estudiaba pintura. La dinámica de los talleres de la universidad no se adecuaba a su forma de trabajar.

Me daba cuenta que no podía pintar. Te tocaban la puerta, cosas que no vamos a hablar, pero ya te imaginas, cuatro veces al día. No había tiempo para pintar [en] los talleres que teníamos. Éramos unos hippies en la Católica ¿no? Entonces al segundo mes yo fui donde Winternitz y le dije "¿sabes qué? No puedo trabajar. Me voy a hacer mi cuarto, quinto y sexto [año de estudios] a mi taller a Miraflores." "No, ¡cómo se te ocurre!" Entonces aguanté un mes más y no podía trabajar: No tenía concentración ni la soledad. Entonces le dije "¿sabe qué profesor? Haga usted lo que quiera, expúlsame, jálame, pero me voy." Y me fui a mi taller en Miraflores y cuarto y quinto los hice solos. No fui a clases. Iba los viernes a la visita con Szyszlo. Pero, ¿qué pasaba? que llegaba fin de año y yo contrataba un camión y llegaba a mi examen con 60 cuadros. Entonces yo, pues, todos los semestres de quinto y sexto tenía 18, 19, no me pusieron veinte para no poner veinte. (Ramiro, ene.10, 2019)

Figura 58 – Ramiro en su primer taller en Miraflores



Tomado de <http://sintesisdelarte.blogspot.com/2012/11/ramiro-llona-las-sensaciones-hechas-arte.html>

Toco el timbre y se abre la gran puerta corrediza y dos hermosos y jóvenes perros me salen al paso. Me huelen y van a la calle unos minutos para regresar y escoltarme hacia adentro de la casa - taller. Ingreso y me espera un ambiente rectangular casi al aire libre. A la izquierda, a todo lo largo hay una piscina angosta, como si fuera un carril extraído de una pileta mayor, pero que permite nadar cómodamente. A la derecha, un espacio semi techado para los autos antecede otro, al fondo, para parrilla y mesa para comer. Entre ese espacio y la piscina por una ancha puerta abierta sale Ramiro a recibirme.

Al entrar una amplia e iluminada habitación rectangular, también, me recibe. A la izquierda delante del ventanal que da a la piscina, una mesa funge de recibidor / despachador de todo aquello que entra o sale de la casa – taller (ver Fig. 59). Un poco más a la izquierda, un lienzo terminado en un caballete interrumpe el acceso a la puerta de ingreso a otra habitación.

Figura 59 – Sala-taller Ramiro vista desde el ingreso



Avanzando por ese mismo lado, un

Tomado del archivo personal de entrevistas

poco más en dirección al fondo, una escalera en caracol marca casi la mitad izquierda de la habitación. En ella, dibujos de los hijos de Ramiro colgando de sus peldaños y pegados en la pared, acompañan el camino al segundo piso. A la escalera le sigue la entrada a la cocina. Esta apenas se separa del resto de la habitación por una puerta corrediza amplia de vidrio y madera que cuando está abierta permite su plena incorporación con la habitación a la que ingresamos desde la calle. Tanto la escalera como la cocina, con una mesa al centro y sillas alrededor, me hablan de la zona vital de la casa – taller.

Bueno, como tú has visto nosotros convivimos acá. Hay días que misericordiosamente se van todos. [...] o Cris está donde su mamá, porque él vive la mitad del tiempo acá y la mitad del tiempo con su mami, y Meri se va con los chicos a un cumpleaños, a lo que sea. Entonces hay días que, de repente, tengo el taller solo para mí de 11 de la mañana hasta seis, siete de la noche, y es alucinante. A veces soy más productivo, pero como le digo a Meri, no lleguemos a esa conclusión porque no nos va a caer bien. ¿Qué pasa si realmente soy más productivo cuando estoy solo y no hay nadie en la casa? Pero, [sí] hay cosas que pasan en la soledad que son distintas ¿no? [...] Lo que pasa es que cuando nace mi hija María, y eso que [...] me había comprado un estudio frente a la casa para estar cerca, ya las horas son otras. Porque eran las seis y media de la tarde y yo sabía que si en la siguiente media hora no iba a la casa ya no la veía hasta el día siguiente, y no... Ya comienzo a cambiar mis horarios ¿no? De ahí construyo esto. Y construyo de manera

que sea un taller, pero no era casa. [...] Sí tenía cocina. Sí tenía piscina, como para que los chicos vengan a almorzar acá y bañarse en la piscina. Y yo no separarme, para poder físicamente estar diez, doce horas seguidas en el sitio de trabajo. Y ahora, bueno, eso ya es... Vivo y trabajo en el mismo sitio. (Ramiro, mar.13, 2019)

Regresando al recibidor / despachador del ingreso a la casa - taller, del centro a la derecha de la habitación, el espacio se despliega a sus anchas con amplios márgenes de libertad. El techo de doble altura, con una claraboya que ilumina cenitalmente, le otorga una espacialidad aún mayor al

Figura 60 – Taller en Acción: Cuadros en Proceso y un Autoinvitado en el Sillón Blanco



Tomado de La Mula en <https://deunsilencioajeno.lamula.pe/2016/12/09/ramiro-llona-y-esa-piel-del-lado-que-no-vemos-o-su-pintura/andrea.cabel/>

taller. En la pared lateral de la derecha no hay ventanas, solo una larga y alta pared blanca acoge un conjunto de bastidores de enorme formato con cara a la pared, uno encima del otro (ver Fig. 60). Solo, casi al centro, un inmenso lienzo de casi tres metros de alto y más de cuatro de largo, con fondo rojo, nos queda mirando a Ramiro y a mí. Los rastros de óleo rojo en sus manos y su ropa me dicen que Ramiro ha estado dialogando con él. Delante del cuadro y los bastidores, en paralelo a la pared, hay un espacio vacío relativamente ancho. Una escalera de tijeras asoma por un costado junto con otra que, armada forma de “U” invertida, sirve de apoyo para pinceles, brochas, latas de pintura y otras herramientas. Frente al cuadro, en perpendicular a la derecha, un sillón blanco, que termina estando también casi en el centro de toda la habitación, parece esperar a Ramiro. Desde allí, el enorme lienzo se aprecia a cabalidad. Ese es

uno de sus lugares preferidos de Ramiro dentro del taller. Pintor y obra en proceso colocados frente a frente. Allí Ramiro lee. Allí él y su proceso materializado en el lienzo en trabajo se miran, remiran, vuelven a mirarse y entablan un diálogo creativo a través de lo hecho y lo por hacer que permite el desarrollo y culminación de las propuestas artísticas. Ramiro prefiere trabajar con formatos grandes que cada vez se fueron haciendo más grandes marcando también las necesidades del espacio físico necesario para su trabajo.

Siempre, casi te podría decir, exposición tras exposición, iba aumentando los tamaños [de los bastidores]. Según lo que era el taller, siempre terminaba ocupando la pared entera en el taller y sabía que era el momento para mudarme. Pero sí, siempre he querido... Cuando construí este taller e hice esa pared del fondo que mide 7 por 10 metros, supongo que la idea es algún día hacer un cuadro de ese tamaño, me explico ¿no? [...] Estas cosas que me gustan tanto a mí, los frescos italianos son grandes pues, son cosas enormes. (Ramiro, mar.13, 2019)

A la izquierda del sillón blanco, cerca, un mueble de mediana altura le ofrece lo que parece ser un sinfín de libros y músicas variadas con los cuales interactuar también. Este mueble se coloca en forma de “L” con otro, que parece una mesa, dividiendo el espacio del fondo de esta amplia habitación en dos (ver Fig. 61). Dando la vuelta a los libros y músicas, la mesa que completa

Figura 61 – Lugar de Conversa, al Costado del Sillón Blanco



Tomado del Instagram de Ramiro, en [https://www.instagram.com/p/B0y\\_WtiBK3e/](https://www.instagram.com/p/B0y_WtiBK3e/)

la “L” se convierte en un lugar de trabajo para la revisión de imágenes, el dibujo, la escritura de un diario y otras tareas. Una computadora está, allí, a la espera de Ramiro. Sin embargo, su ubicación de lado de la pared alta y sin ventanas tiene el espacio suficiente para acoger un caballete que permita trabajar propuestas colocadas en él o

en la mesa con un solo girar del cuerpo y unos pocos pasos. Al estar al fondo, no hay tránsitos innecesarios que puedan interrumpir esta dinámica, cuando ocurre.

Siempre he pensado que el espacio es como el gran privilegio, no sé. Ya me acostumbré, pero cuando esto estaba vacío, cuando recién comencé a trabajar y había pues dos muebles, unos libros, pero estaba vacío el taller, entrabas y era como entrar a una catedral, ¿no? Yo no vivía acá, además, vivía más allá en otra casa, entonces cada mañana que venía y abría la puerta del taller, entraba por esa puertita y miraba el espacio, era exactamente como lo había imaginado. Que además lo diseñé con mala leche, porque lo diseñé sin espacio social, con este pedacito de acá, porque era un sitio para trabajar, no era un sitio para que la gente venga y... Y si alguien quería ver, que veían, compraban, o no compraban y se iban, esta es una cosa que... ¿sabes? No es... Yo me acuerdo que el taller de Szyszlo, por ejemplo, tenía sala, maravillosa, y un mozo que te traía café expreso. No, este es un sitio de trabajo. (Ramiro, jun.12, 2019)

Y es que, claro, ¿cómo no le va a parecer el espacio un privilegio? Ramiro es una persona alta para el común de los peruanos. Sus largas extremidades le permiten percibir la espacialidad de una manera muy sensorial (ver Fig. 62). Sus mismos estudios de arquitectura me hablan de una relación sensorial y afectiva como racional y reflexiva con el espacio y la espacialidad. Su necesidad de ampliar el tamaño de sus lienzos como áreas de trabajo en la que su corporalidad juega un rol central responde también

Figura 62 – Ampliando los formatos de Trabajo



Tomado del Facebook personal de Ramiro.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220275887757202&set=pb.1528647800.-2207520000.1570983879.&type=3&theater>

a ello. Pero además, el espacio se vincula con un hacer pictórico marcado indisolublemente por su gestualidad y corporalidad.

Estas primeras semanas, está estructurado por el movimiento, por la acción, definitivamente tu cuerpo hace algo, tu cuerpo, tu masa corporal, tu memoria gestual se relaciona con el espacio de cierta manera. A veces creo que cuando yo miro y miro y miro, estoy como imaginando cómo me voy a mover dentro de ese espacio. Con los cuadros más chicos como el que estoy trabajando ahora de 1, 60 m, que es chico para mí, a veces esa energía se resuelven en movimientos solo del brazo. (Ramiro, mar. 13, 2019)

Por el otro lado de la mesa, es decir por dentro de la “L”, de cara a la entrada a la cocina, dos sillones, una amplia mesa de centro rectangular y unos estantes adosados a la pared configuran una pequeña área social que cómodamente propicia la conversa entre pocas personas. Su cercanía y acceso a la cocina le profieren un ambiente informal, casi doméstico que rompe con la fuerte presencia de las esculturas de Ramiro, que de tiempo en tiempo saltan de los estantes a la mesa de centro y de esta nuevamente a los estantes. Libros, fotos y cuadros de Ramiro en el estante y la pared terminan de crear la atmósfera de esta área. Esta área, a pesar de haber sido casi excluida del diseño del taller, tiene un protagonismo que le dan los asuntos que allí se discuten, entrevistas y la compra de sus propuestas artísticas, y los personajes que los discuten, compradores nacionales e internacionales y críticos e historiadores del arte, principalmente extranjeros. Se trata de un área social, pero de alguna manera más relacionada al trabajo del artista.

Yo creo que nacen los hijos y... a mí me cambió mucho la vida con eso. Claro, yo podría agarrar y decir "sabes qué, no tengo concentración para trabajar, te voy a alquilar un departamento y vivamos allá y voy y vengo, en la noche llego a dormir, como contigo"... Yo no quisiera eso ya. [...] Yo por los 90 me compré un taller en Nueva York bien bonito, mi primer taller importante [...] Y ahí vivía y ahí trabajaba cuando estaba allá. Cuando venía a Lima mantenía talleres a los dos lados. Sí, tenía mi taller fuera de la casa. Y no, claro, eso se pierde, eso de estar solo tú en el taller escuchándote a ti mismo y trabajando, eso desaparece. Pero bueno, supongo que yo he sumado, he restado y he decidido. [...] Si por A o B razón todo eso desapareciera haría falta todo eso... Es como... Yo definitivamente no quiero ya levantarme, irme a trabajar y regresar a las ocho de la noche, no me interesa, quiero estar con Meritxell, quiero estar con... Nosotros vivimos de esa manera, además, yo tengo una relación de pareja que es... nosotros estamos juntos todo el día. [...] Pero mis circunstancias ya están formadas por el mundo familiar, he aprendido eso, pero estoy así, todo el tiempo mirando... Ya hay una integración, ya es imposible pensar en separarlos, no me interesa, para qué hace eso... En mi rutina, ya lo conversamos, supongo que eso también tendrá su... supongo que lo que estaré pintando es eso también. Debo estar

describiendo este mundo familiar. Debo estar describiendo una serie de situaciones y sensaciones en ciertos espacios con ciertos personajes. (Ramiro, abr. 3, 2019)

En este caso el taller de Ramiro no solo es el lugar del habitar de Ramiro, sino *el aquí* que vive en él tanto racional como emocionalmente, tanto material como representacionalmente que se articula dentro de él y para él a través de la experiencia de su habitar desde lo cotidiano. Sin embargo, no es un lugar cerrado de uso exclusivo del artista. Por el contrario, la dinámica actual de trabajo de Ramiro lo concibe desde sus condiciones de existencia actuales y lo articula con lo contingente y lo posible de sus procesos creativos. No hace distinciones entre los diferentes tipos de actividades de la vida (ver Fig. 63). En este sentido, lo vital, lo social y el trabajo se entretienen de

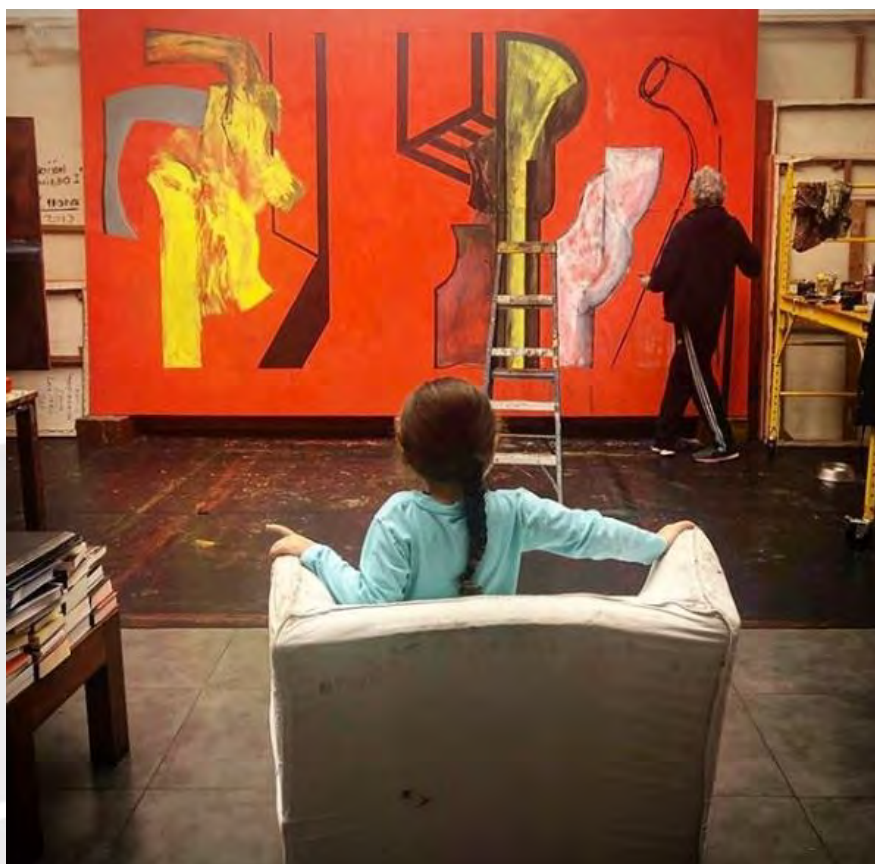
una manera casi indisoluble respondiendo a la forma de habitar el mundo que Ramiro conscientemente ha decidido para este momento de su vida profesional y personal.

Un segundo piso, destinado todo a vivienda y al área de trabajo de Meritxell más que separar su área de trabajo de las áreas vitales y sociales, me habla más de proteger su área vital de las otras dos del olor del óleo, la trementina y el aceite de linaza, por mencionar algunos insumos que pueden afectar la salud de sus hijos, principalmente.

#### EL PORQUÉ DE RAMIRO: EL HABITAR

Ramiro es un hombre alto y delgado con ojos inquisidores que miran directo y una sonrisa empática, cuando se muestra, enmarcada por unos bigotes y una barba cana. Creció entre mujeres, en la casa de su abuela materna, una de esas viejitas muy religiosas, representante de una familia muy acomodada de Iquitos, “que escucha la novela en la radio y todo el día leen, entonces me deben haber contado estas historias

Figura 63 – Sofía, ocupando el lugar de papá



Tomado del Instagram de Ramiro, en <https://www.instagram.com/p/B3azbTWhz6y/>



mucho” (Ramiro, abr. 24, 2019). Con razón, me digo para mis adentros, Ramiro sabe escuchar y sabe contar de manera que lo contado tenga algún significado para el que lo escucha.

Quizás porque crecí con mujeres, yo sé más de las mujeres que de los hombres. Yo siempre me reía de eso. Siempre decía “a mí me metes a un taller de costura y la rompo, me metes en un taller de mecánica y no sé qué hablar”, porque sabía coser, sabía bordar, sabía cocinar, sabía planchar... cocinar no. Porque estaba ahí pues todo el día, entonces sabía, cosías un botón y después le dabas la vuelta al hilo... (Ramiro, may. 29, 2019)

Me asombra el detalle. Me acuerdo de las clases educación familiar del colegio. En ese sentido es que aprecio el lado femenino en Ramiro. En su capacidad de centrarse en el detalle para decir mucho, pero sin necesidad de muchas palabras. El mundo en el que Ramiro crece no era el de un grupo cerrado, como se acostumbraba en la Lima de aquella época sino, por el contrario, es un habitar en constante contacto con el *Otro*. No solo con su abuela y tías, un ambiente netamente femenino y conservador, sino con gente de diferentes antecedentes socioculturales, diversas edades y múltiples situaciones económicas. Esa pluralidad de narradores, narrativas y oyentes alimentaron su capacidad de escucha y de aceptación de lo diferente.

Teníamos amigos, hacíamos vida de barrio, jugábamos pelota en la calle... Armábamos unos palos de hockey con palos de escoba, con tablitas, y jugábamos con los limones... Nos escondíamos de los patrulleros porque estaba prohibido jugar en la calle. Había que cuidarse del Chorrillano que era el único microbús que había, pasaban los Chorrillanos, la única línea. Todavía llegué a tomar tranvía... tranvía hacia la playa un par de veces. Pasaban los ropavejeros. Pasaban los que vendían dulces, ranfañote. Te tocaban la puerta los que traían los casimires *Barrington*. Esa es un poquito la vida de la niñez, ¿no? (Ramiro, may. 29, 2019)

Me gustaba mucho la calle. Yo siempre he sido una persona siempre empujando los límites, viendo hasta dónde podía llegar. Entonces de chico me tomaba un colectivo en la Av. Arequipa, en la avenida de la noche, ¡Zas! me iba al centro de Lima a juntarme con lo que en Estados Unidos sería el *white trash*, esa zona medio maleada de la sociedad blanca. Yo era el más chico. Era como la mascota, pero con una experiencia de calle realmente intensa y fabulosa... peligrosa... protegido como por un ángel guardián siempre, pero de mucha sabiduría, de mucha esquina [...] Tenía esa movilidad social. Podía estar durante toda la semana haciendo mataperradas con los *Gato Pardo*, y los fines de semana me iba a las fiestas a los casinos de Ancón. (Ramiro, ene, 10, 2019)

De pronto el lugar del cual uno procede, en el cual uno nace, de repente tiene una cualidad también como asfixiante: De pronto, es una realidad... [...] De repente uno crece en un ambiente con ciertas características, con ciertas historias, riquísimo, una serie de cosas. Pero, a su vez, toda esa

adjetivación dentro un contexto social, ¡tac! le da una forma que tú de niño, con tu inteligencia adolescente, intuyes como algo inamovible, paralizante ¿no es cierto? [...] Entonces, de repente, a partir de ahí yo comienzo a creer, a intuir, a saber, que la libertad, el crecimiento, el ser fuera de eso, tenía que ver con la exploración del espacio físico que me rodeaba. (Ramiro, jun. 12, 2019).

Es interesante esta alusión de Ramiro al espacio como un lugar de exploración física, tangible, pero también asociado a la idea de afuera. ¿Fuera de qué? ¿De su casa? ¿De su barrio? ¿Del país? Lo cierto es que el espacio, *el aquí* de Ramiro, es desde muy temprana edad un elemento de reflexión y afecto, en términos de afectar no de cariño necesariamente para él.

Me conectaron con... Una de mis tías. Su marido era hermano de una señora que tenía estos hijos de mi edad, del club de Champagnat, de San Isidro, del Regatas, que salían con las chicas del Villa María, etc., y ¡paf! ya me hice amigo de ellos ¿no? Porque con la gente del colegio nunca fuimos... el Pestalozzi era un colegio como... venía gente de... Era tan democrático. Venía gente de todo tipo de estrato social, económico, racial. Pero al final no hay... no hay esa bomba (...) porque no vas a los mismos clubs. Tus papás no se conocen ¿no? Los amigos yo los hice después, en la universidad. Pero bueno, entonces, me juntaron con esta gente. Entonces ya pues, me comencé a preparar [para postular a la universidad] en casa de ellos. Y después, ya comenzamos a salir con las chicas del Villa María; ya como que me blanqueé un poco. Pero mantenía mi otra vida. Lo hacía como coincidir, estas dos realidades de La Colmena y el cine Alcázar. (Ramiro, may. 29, 2019)

Como corolario, pronto, ese gusto por las historias y el contacto con las múltiples caras de Lima, incentivó en Ramiro una curiosidad inmensa por su ciudad, por el conocimiento y por la vida misma.

Yo desde chico he sido esos niños o esas personas que se preguntan las cosas, que no toma la existencia o la vida misma, los gringos dicen *for granted* [...] Yo siempre me he querido preguntar el porqué de las cosas. Como que hubiera estado habitado de una ansiedad primigenia... desde chico con las preguntas que corresponden a cada edad. (Ramiro, mar. 19 2019).

Yo había ingresado a arquitectura joven, tenía 16 años, 17 años, era un estudiante no muy bueno, no muy entregado, no comprendía ni mi situación ni qué hacía ahí, y como yo éramos varios, que andábamos en esta carrera donde te metías porque tenías sensibilidad. Pero la ventaja de eso, [es] que éramos un grupo de personas que andábamos muy inquietos, muy preocupados, conversábamos mucho, nos retroalimentábamos mucho, nos pasábamos datos, lecturas, aparecía el psicoanálisis... (Ramiro, ene. 10, 2019)

“Es que yo soy así”, le digo [a Meri, su esposa], los afectos uno los tiene ahí pues, guardados, y de pronto pasa algo... y aparece en toda su dimensión, no solo el afecto por la persona, ¿no es cierto?, sino como un universo afectivo ¿no es cierto? La época, la persona, lo que significó

para ti, para ella, para ellos, eso es un poco lo que soy yo. (Ramiro, jun. 12, 2019)

A mí me parece increíble estar vivo. Me parece increíble poder leer un libro. Poder pintar. Poder conversar. Poder escuchar una música. Me parece que es algo que la gente no se da cuenta lo maravilloso que es. Decírtelo... no ser un perro ¿entiendes? Los seres humanos estamos equipados... Entonces yo siempre he vivido con una mezcla de una claridad de asombro y agradecimiento a ese asunto ¿Entiendes? (Ramiro, jun. 5, 2019)

Claro que entiendo. Esa capacidad de asombro es una condición que está presente tanto en las artes como en las ciencias. Hay como una consciencia de ella que no siempre está presente, menos aún con el disfrute de la misma que él manifiesta. A pesar de su gran afición por la lectura, Ramiro comienza a leer sistemáticamente recién de adolescente grande, en los últimos años del colegio y los primeros de la universidad. Y lo hace, como se plantea hacer la mayor parte de las cosas que le interesan: con pasión y buscando lo mejor independientemente del esfuerzo que ello demande.

Mi hermano era arquitecto. Enseñaba en la UNI y yo cuando estaba en la UNI me vinculé más con él, hermano por parte de padre. Y se hizo una cosa muy buena, muy profunda, muy intensa con él, de mucha empatía, mucha coincidencia, Miguel Ángel se llamaba él. En esa época estaba casado con una arquitecta argentina y eran muy de izquierda los dos, son parte del equipo inicial del social progresismo, de la época de Cartucho Miró Quesada, de Santiago Augusto, esa gente... Y su esposa era más radical que él, una argentina de Rosario. Entonces, un día llegué a su casa y le dije "Oye, quiero leer, quiero empezar a leer realmente en serio". Tendría pues 17 años, 18 años. Y me hicieron una lista. Se sentaron entre los dos, me hicieron una lista que arrancaba con... estábamos en pleno boom latinoamericano, yo tenía, pues todas esas primeras ediciones de "Cien años de soledad", de "Rayuela", de Vargas Llosa, Ribeyro y todos los peruanos. Y después ellos se... toda la literatura francesa existencialista, Sartre, Camus, los americanos como Faulkner, toda esa época ¿no? [...] Me acuerdo clarito eso, estar echado en las noches mirando el techo y desesperaba porque no quería ser mediocre. No sé qué habré conceptualizado en ese momento, pero la frase la tengo, que no quería pasarme toda la vida embarcado en un asunto que no era de plenitud para mí, que yo resumí como la mediocridad... (Ramiro, ene. 10, 2019)

Y es quizás ese rechazo a la mediocridad otro elemento que me llama mucho la atención en la forma de Ramiro de relacionarse con el mundo y los seres que lo habitan. ¿De dónde viene? me pregunto ¿A qué responde?

Yo creo que mi madre tuvo un destino trunco, ¿sabes? Era una familia, yo te he contado, de Iquitos, la familia más adinerada. Ella era una mujer muy sensible, muy frágil... En algún momento, la vida se le debe haber quebrado. Cuando murió mi abuelo ella era una chica de catorce años. ¡Sabe dios qué le habrá tocado en la vida vivir! Pero me parece que la vida la trató muy mal. Entonces, a partir de cierto momento, ya para ella

también... En el momento ella me dijo, en un momento me dice “ay hijito, si yo hubiera sabido que los hijos eran tan buenos, hubiera tenido más”. Pero en un momento, después ya, ella me dice ya cuando yo regreso a Lima, cuando ya tenía plata. Ella me dice “una de mis grandes preocupaciones siempre fue cómo iba a vivir mi vejez, y ahora sé que no me tengo que preocupar de nada”. Porque ella era una persona muy sola, sin infraestructura. Uno, pues, en ese momento lo escucha y dice “ay, alivio que habrá sido saber que tu hijo iba a poder económicamente llevarte hasta el último de los días ¿no? Entonces yo creo que ha habido siempre eso, yo creo que ha habido siempre un instinto de sobrevivencia... (Ramiro, jun. 5, 2019)

Y creo que sí. La sobrevivencia es una buena metáfora que puede dar cuenta de su enorme curiosidad y del rechazo a la mediocridad. Claro que es difícil pensar en Ramiro como un sobreviviente. Pero, efectivamente la fuerza y determinación de sus decisiones y acciones bien podrían ser un buen indicio. Ramiro postula a la UNI e ingresa a estudiar arquitectura porque como no tenía claro qué quería estudiar, se inclina por aquello que aparentemente podría hacer mejor, para lo cual tenía más condiciones de hacerlo bien o estaría mejor equipado, para emplear sus palabras. Otra coincidencia con las formas de habitar el mundo de un sobreviviente

Arquitectura, por qué... Porque salí pues del colegio un poco sin saber qué hacer, debo haber sido un muchacho lleno de preguntas, muy confundido por la intensidad de todo lo que cuestionaba. Entonces me hicieron un test vocacional, como siempre se hace, y salió pues, yo era muy bueno en matemáticas, y dibujaba, era un chico sensible, ya matemáticas y sensibilidad: arquitectura, ¿no es cierto? (Ramiro, ene. 10, 2019)

Sin embargo, casi en el último año de la carrera se da cuenta de que la arquitectura, como quehacer cotidiano profesional, no llenaba sus expectativas y por el contrario, sus temores en relación a lo que él había llamado mediocridad se acrecientan.

La ética central de este asunto es llenar en el mejor sentido de la palabra tu momento ¿no es cierto? Es ocupar ese espacio, ese tiempo que tienes con el mayor potencial que tienes como ser humano. [...] Yo todas las angustias las tengo cuando no estoy con la brocha en la mano. La pintura... yo me pongo a trabajar y me resuelve, me ordena, me da paz, me da... [...] Si tengo que decir la verdad, es que esto lo hago por mí. Porque yo no podría vivir, yo no sobreviviría si yo no trabajara. A mí la pintura me hace mejor. Me hace una mejor persona, un ser humano más bondadoso, más estructurado, más organizado. Si eso que yo hago al final trasciende y es importante para alguien y esquematiza, representa o transmite un conjunto de valores que son posesivos para mis contemporáneos y para la raza humana ¡qué maravilla! ¿No? Pero eso yo siento como que ya no tiene nada que ver conmigo. Puede ser que yo esté en lo cierto. Pero igual, eso es circunstancial. Es contexto. Es una serie de cosas ¿no? Por eso una de las cosas más importantes, más ciertas de la pintura es que no hay respuesta... que uno hace... Uno está metido en una actividad en la que sabe que no va a encontrar las

respuestas, pero no puede dejar de buscarlas ¿no es cierto? (Ramiro, abr. 24, 2019)

Pero ¿por qué el arte? ¿Qué es el arte? Lo primero que me provoca responder es porque es la manifestación de lo mejor que hay en el ser humano ¿no es cierto? Ese es mi registro un poco. Pero, claro, lo que pasa es que todo eso se hace con todo lo otro ¿no es cierto? La magia está en la alquimia que haces ¿no es cierto? de, para decirlo rápidamente, cómo convertir el Tánatos en Eros, digamos. O convertir todo ese dolor, todo ese desasosiego, todo ese abismo, toda esa herida convertirla en algo luminoso, en algo... Supongo que hay una pretensión, no una pretensión, sino... Cuando interesa todo eso es porque una cosa personal se llega a transformar en algo universal... (Ramiro, mar. 19, 2019)

Pero yo definitivamente me siento mucho mejor pintando que no pintando. (Ramiro, mar. 13, 2019)

Sin embargo, la visión de las artes de Ramiro no es una visión romántica, a pesar que el pintar va más allá de una mera actividad profesional para él. A pesar, o quizás justamente por ser la manera de interactuar con el mundo que mejor lo hace sentir y desde la cual piensa que ofrece lo mejor de sí al mundo, para él también es la forma de ganarse la vida.

Yo creo que la voluntad, la necesidad, la urgencia de hacer arte me nace de algo que no engancha, ¿no es cierto? De un desencuentro, de un abismo de cosas muy personales, muy dolorosas, probablemente. Pero los artistas también tenemos como derecho a vivir con dignidad, ¿no es cierto? Yo eso lo aprendí de joven, yo quiero ser sano, ¿entiendes? Yo quiero ser capaz de disfrutar de mi vida, de mi amor, de mi familia, de... no quiero una biografía trágica. [...] yo siempre he pensado que tenía derecho a una vida digna ¿comprendes? Y que me la iba a trabajar, me la iba a conseguir... que tenía derecho a una vida a mi manera, como yo quería y creía que tenía que ser una vida. (Ramiro, jun. 5, 2019)

Sus palabras me hicieron pensar en una conversa con Álex, mi asesor, sobre cuál era el perfil del artista aquí en el Perú. Él sostenía que los artistas visuales no leen, a sus estudiantes no les gusta hacerlo, y buscan de alguna manera acercarse a la imagen del mártir. Esa es una idea muy común en nuestro querido Perú. Hacer algo por vocación, más aún si esa vocación implica servir al *Otro*, debe pagar el precio de no ser adecuadamente retribuido económicamente.

Ahora, acá en Lima Perú esa cosa se... ya no. Pero en mi época era mucho más complicada porque era: o te asimilabas, como los que triunfaban, como Szyszlo, como ellos, a la burguesía; o tenías unas biografías de drama como la de Sérvulo o la de Humareda ¿no? Entonces yo decía, yo quiero tener un espacio como una especie de clase media sana, digamos, un espacio en el cual yo viva con dignidad por mi trabajo, pero a la vez sea libre de todas las presiones y los atavismos sociales.

Eso fue siempre mi agenda ¿por qué?... bueno, sí sé por qué ¿no?  
(Ramiro, jun. 5, 2019)

No, le digo a Álex. Las palabras de Ramiro me lo ratifican. Los artistas no queremos ser pobres, como tampoco quieren serlo los maestros, los policías o los médicos y enfermeras de los colegios y universidades, comisarías y hospitales y postas del Estado que ofrecen servicios públicos. Es curioso como en nuestro país todas aquellas actividades profesionales que tiene que ver con la sobrevivencia del ser humano como educación, seguridad y salud tienen tan poco reconocimiento social. En el caso de los médicos, si se dedican a consulta particular y trabajan en determinadas clínicas, sí lo consiguen, pero de parte de sectores selectos de la sociedad que tiene las posibilidades económicas de acceder a ellos. Las artes, desde mi punto de vista, complementan la dimensión simbólica que el ser humano necesita para existir. En este sentido, Ramiro señala

Pero me parecía que una cosa iba con la otra, que uno no podía hacer arte si dependía de esquemas que te marcaban la ruta y... Entonces yo he tenido eso. He tenido la capacidad de trabajar. He tenido, hoy día le decía a los chicos que he tenido como una especie de terror a la mediocridad ¿Qué cosa era la mediocridad? Era pasarte la vida haciendo algo que no te resolviera, donde no podías hacerte las preguntas urgentes, donde... Pero eso lo tenía así cuando estaba en Arquitectura. La mediocridad... No quería ser... Miraba el techo en las noches y decía "no quiero ser mediocre, no quiero ser mediocre". Entonces, eso lo habría también... Habría intuido que había otro [camino]... pero no sabía qué. Hasta que agarré ese carbón e hice ese dibujo. (Ramiro, jun. 5, 2019)

De allí que para Ramiro el pintar, en su caso, es un asunto ético que surge de su encuentro con la pintura en el Taller de Cristina Gálvez; y, al mismo tiempo, responde a esa actitud de permanente cuestionamiento que aprende y asume desde muy joven. "Yo decía de la escuela el primer año que andaba con cara de recién amado. La sensación de haber encontrado tu vocación, de haber encontrado el lugar donde te vas a hacer las preguntas urgentes, adecuadas, necesarias..." (Ramiro, ene. 10, 2019). Esta decisión, tomada a menos de un año de culminar sus estudios de arquitectura, refleja también una capacidad de asumir el riesgo y volver a comenzar, si es necesario, que Ramiro ha mostrado en varias oportunidades a lo largo de su proceso de construcción como pintor (ver Fig. 64).

Yo termino la escuela y... nosotros no teníamos dinero. Entonces había la posibilidad de la beca Fulbright ¿no? Que era la única beca que en todo caso conocía yo para hacer posgrados [...] Szyszlo me dio una carta, yo tenía notas muy buenas, mis cuatro semestres finales fueron pues 17, 18, 19, 20, una cosa así... Era como un candidato perfecto para esto, y ya, me gané la Fulbright. [...] Entonces Szyszlo me dijo no, todas las universidades son buenas, pero tienes que irte a Nueva York porque ahí

es donde están pasando las cosas ¿no? Entonces acepté al *Pratt Institute*, que es Nueva York, en Brooklyn, no en Manhattan sino en Brooklyn, y me fui. Me fui por primera vez, por un año, la beca era por un año. Y fue una experiencia durísima. Yo acá ya había expuesto. Ya estaba como... saboreando el éxito. Me había ido súper bien en mi muestra. Ya comenzaba a tener una especie de identidad de pintor, y... (Ramiro, mar. 19, 2019)

Cuando yo me voy a Estados Unidos, que realmente era como si me hubiera ido a una religión a ser nacido de nuevo, *be born again*... [...] Yo realmente me fui a... [...] me fui como a darme otra oportunidad, como empezar de nuevo esta vez por mis propios términos, y un día me quedé hasta tarde. Trabajaba hasta tarde. Además, tenía un taller en un sitio que durante el día era muy movido, pero como era el distrito de la moda a partir de las seis todo estaba cerrado. Entonces, cuando me regresaba una, dos de la mañana caminando por la Quinta Avenida era desierto. Y un día venía caminando y pensé "pero por qué estoy haciendo toda esta vaina", porque me costaba, pues, muelas de verdad. (Ramiro, abr. 24, 2019)

De repente allá era la soledad total. Me pegó mucho eso, me acuerdo. Pero como siempre me dediqué a trabajar. Trabajé como una bestia. Creo que trabajé, en los diez meses que estuve en la universidad, trabajé 48 pinturas, no sé... Trabajé y trabajé y trabajé. Y el mundo de las galerías... me demoré en encontrarlo. Primero que todo, no lo conocía, lo que veía era todavía, yo siempre digo, era como los últimos trazos de un mundo conceptual. (Ramiro, mar. 19, 2019)

Ese rechazo a lo que llama mediocridad, esa curiosidad por conocer las bases directamente de lo que sucede, si bien se relaciona con aquello que señala, líneas arriba, sobre la sobrevivencia, es también una opción de Ramiro. Es una elección de vida que refleja la influencia del contexto que le toca vivir en la construcción de su subjetividad.

Yo era velasquista, por ejemplo, yo creía en Velasco por esas razones. Pero claro, después uno... [...] No, yo soy más. Yo he sido bien de izquierda siempre, pero, no me ha costado trabajo cuando ha tocado aceptar la farsa que era el estalinismo. Pero de repente mi asunto va más por mayo 68, por Cortázar, por... Esa es mi revolución. Ahora también les decía a los chicos, hablando de la resistencia en los talleres, todo.

Figura 64 – Primer taller en Nueva York



Tomado de <https://deunsilencioajeno.lamula.pe/2016/12/09/ramiro-llona-y-esa-piel-del-lado-que-no-vemos-o-su-pintura/andrea.cabel/>

Hace falta una... cómo decía Cortázar, “la revolución está en la imaginación”. Está en las calles ¿no? (Ramiro, jun. 5, 2019)

Pero también en la Católica, yo soy el que federo a Artes Plásticas que en esa época era escuela y era la única que no estaba federada, y yo era representante estudiantil. (Ramiro, ene. 10, 2019)

Nosotros hemos crecido de otra manera, creyendo en que se podía cambiar, en que... De repente, hoy en día es mucho más complicado ¿no es cierto? ¿Cambiar qué? Además, ya no estás en la abstracción. Estás en tu país. Estás en el Perú, con los políticos que tenemos, con el sistema que tenemos, con el presidente que tenemos, con la historia que tenemos. Entonces... ¿dónde es tu acción? [...] Pero ¿dónde haces el cambio? ¿Dónde colaboras en algo? Entonces, de pronto, quizás, lo que hace uno, lo que estás haciendo tú, lo que estoy haciendo yo, de repente esa también es la huella. Esa cosa que no está tan marcada ni tan definida. Pero, como que generas un viento, una atmósfera, un aire, una realidad que... que de pronto le cambiará la vida, pues, a tres personas. No sé. Pero, los grandes cambios, las grandes... Es muy complicado. (Ramiro, may. 29, 2019)

La década de los años 60 fue el período de mayores cambios culturales, sociales y económicos del siglo XX tanto a nivel mundial, regional como nacional. Ella es el tiempo, *el ahora* de la adolescencia y la primera juventud de Ramiro. Bien dice Hugo Neira, “El mayo parisino ha sido un deseo de cambiar no solo el poder político sino la vida”<sup>155</sup>. En este sentido, esos riesgos, a los que me refiero líneas arriba, provienen de retos que Ramiro se auto-plantea o los asume por iniciativa propia para saciar su curiosidad. “Mi psicólogo en Nueva York me decía “tú eres como un animal, que estás siempre a punto de cazar o a punto de ser cazado, no tienes un momento de calma”, me decía” (Ramiro, abr. 3, 2019). Es una suerte de leitmotiv que se repite a lo largo de su proceso de construcción de sí mismo como pintor. Es su forma de dialogar permanentemente con el mundo sobre su propio trabajo y su existencia.

Yo una de las razones por las cuales viví en Nueva York es porque iba al museo casi todos los días. Iba todos los días a tener esta conversación con la obra de algún pintor que me interesara, y me soltaba. Entraba al museo y comenzaba a caminar sin agenda previa. (Ramiro, mar. 13, 2019)

Con los amigos, siendo amigos ya nos íbamos los sábados a las galerías, pues, y nos pasábamos desde las diez de la mañana hasta las seis de la tarde mirando galerías en Nueva York. Todo el tiempo estás mirando, mirando y mirando cosas. Y estás, pues, supongo, buscando esa conversación, confrontando tu trabajo ¿no? Pero fue una época de muchísimo trabajo, económicamente muy reducido, ajustado, la beca era una cosa que con las justas me alcanzaba. Pero fue maravilloso, pues,

---

<sup>155</sup> En relación a mayo del 68 en París. Neira, H. (mayo 3, 2018). Seamos realistas, pidamos lo imposible. En: *Lampadia* [Blog]. Recuperado de <https://www.lampadia.com/opiniones/hugo-neira/seamos-realistas-pidamos-lo-imposible/>



porque por primera vez conocía los museos, por primera vez veía a mis héroes frente al frente... (Ramiro, mar. 19, 2019)

Yo siempre trabajo en esa medida porque una vez lo leí también. No me lo dijo mi mamá, pero me lo pudo haber dicho, que esas medidas que son casi cuadradas. Son las más difíciles de trabajar, que son 1,80 de alto por 1,90 de ancho. Entonces yo siempre hacía eso ¿no? O dípticos y trípticos. Y esto iba a ser una cosa definitivamente horizontal, como un écran de cine. Entonces dije bueno ¡qué rico! qué rico voy a someterme a este espacio. Yo ya sé que la horizontalidad iba a promover la narrativa. No sé por qué, pero es así. No sé por qué, porque tienes que... Te mueves de cierta manera. Es como... Me da la sensación de que en la horizontalidad hay un desplazamiento así [mueve sus manos una paralela a la otra] paralelo al cuadro. Cuando son cosas cuadradas hay un desplazamiento hacia el cuadro. Es bien interesante. Entonces dije ok, pero si me quiero someter a esta experiencia y ver qué me sucede a mí, qué le sucede a mi lenguaje, no voy a hacer uno, ni dos. Entonces me dije a mí mismo que iba a hacer algo que nunca había hecho. Iba a hacer una serie, que a mí la palabra me pone horrible, de catorce, dieciséis cuadros, pero serie solo en el sentido de que todos iban a ser iguales. Exactamente la misma proporción. (Ramiro, abr. 24, 2019)

Desde el punto de vista de la materialidad de su existencia, Ramiro ha logrado lo que se propuso: vivir de su trabajo artístico con dignidad. Sus trabajos se venden tanto en el mercado nacional como internacional, a precios que no están al alcance de cualquiera.

Mi primera exposición era cuando yo estaba en quinto año de la escuela. O sea, viví en la Católica con el estipendio este famoso de la asistenta social. Y ahí ya hice mi primera exposición... O antes de hacer la primera exposición cambié eso por un estipendio de la galería. Porque me dijeron "no, tienes que trabajar solo con nosotros." "Perfecto, pero eso cuesta ¿De qué vivo?" le dije. De ahí ya hice la primera muestra. Y de ahí... La época más dura fue algún momento en Nueva York. (Ramiro, jun. 12, 2019)

Yo nunca en mi vida he buscado nada, nunca jamás en la vida, nunca. Siempre he tenido la suerte que he estado en el lugar donde la persona que tenía una galería o hacía una edición, que hacía un libro, necesitaba a alguien como yo. Es rarísimo. [...] La gente te ubica. Sabe que eres el próximo. "Oye hay este peruano que está pintando en Nueva York que wowww, ¿no?" Entonces ya me comenzaron a buscar galerías de México, de Colombia, de Miami, de Canadá una vez. Yo no me acuerdo nunca en la vida, jamás haber levantado un teléfono y haber dicho "quiero trabajar contigo", no. No funciona así, porque la gente tiene interés en ti o no tiene interés en ti. Por qué va a llegar de repente y... O sea, por qué tú vas a estar haciendo algo que se supone que es interesante ¿y esa persona que se supone que es un especialista la desconoce? (Ramiro, may. 8, 2019)

Claro Ramiro, y también Charo, han enfrentado al mercado de diferente manera a la de Valentino. Y es que, por un lado, el mercado funcionaba de forma distinta. Ahora es mucho más difícil que te ofrezcan estipendios. Pero, por otro, Ramiro y Charo tienen ya

una trayectoria y un nombre construido que les permite ser buscados. Vale está en el proceso de construir ese nombre: esa *marca comercial* como lo llama él.

Me buscan pues. Ayer justo me preguntaban, el amigo este de la agencia de publicidad, me dijo “¿cómo difundes tu trabajo?” “No, yo no difundo nada, la gente viene”. O sea, la gente quiere un cuadro de Ramiro Llona, la gente preguntará en el Perú a quién se compra, a los de afuera, la gente, por ejemplo, los que vinieron ayer, tenían un cuadro mío de principios de los 80s, y nada de repente están arreglando su casa, quieren cosas con más luz, y vinieron. ¿Cómo llegaron? Nada, le dijeron a su hija que tiene un hijito en la misma clase que Ramirito, se ve con Meri, pero además han sido compañeras del Roosevelt y han sido compañeras de la Católica, no sé si los mismos años, pero la chica es artista. “Oye Meri, mi papá quiere comprar un cuadro de Ramiro, ¿cómo hago?” Vienen pues no más y... Fue bonita la venta [...] no es como vender un cuadro en una galería, que sabes quién se lo compra, pero... Acá no, acá han venido dos veces, un día a hacer el trato, hoy día vinieron a pagarme y conversas pues... (Ramiro, jun. 12, 2019)

Esta actitud de situarse frente al mundo abierto a los retos y con mirada holística e integradora, centrada fundamentalmente en su hacer, pero con una perspectiva estratégica ha ayudado a Ramiro no a vender sus cuadros; sino, como él mismo dice, “a que le compren sus trabajos”. Esta postura me parece interesante porque desde una perspectiva pragmática traduce su postura existencial sobre la pintura a la lógica del mercado logrando el reconocimiento económico necesario marcando una distancia con el trabajo de creación que realiza en el taller y los demás factores asociados al mercado más allá de su propio manejo y control.

Entonces, yo también tengo una situación económica buena porque los cuadros son caros. Y yo hace como un año le vendí a un amigo de mi generación, que conozco, que había comprado cosas mías en los 70s, [...] vino aquí y se compró un cuadro grande, grande de verdad, de 3 por 3,25 m. Yo estaba ahí pensando... Esperando, siempre hay mucha como que... mucha ansiedad, porque va a entrar alguien a tu taller. No sabes quién es. Va a ser una transacción comercial, pero no debe parecer una transacción comercial. No estás vendiendo algo sino te están comprando, pero a la vez tienes que facilitarle la... es una cosa... Hay que saber hacerlo, de todas maneras, ¿no? [...] Uno tiene una intuición, uno mapea su entorno. No es gratuita esa intuición que tuve, ¿comprendes? Yo debo tener como ¡tas! a ver cosas económicas, edad, etc. Me debo haber imaginado sí este tipo de todas maneras ha ido a una comida [...]. Ha visto un cuadro nuevo. Ha dicho “ah... yo también quiero un cuadro [de Ramiro Llona]”. (Ramiro, jun. 12, 2019)

El éxito importa y no importa. Ya yo... Imaginémonos la esfera más alta del éxito. Hacer una retrospectiva en el MOMA de Nueva York ¿Te interesa? Claro que me interesa. Pero son cosas en las que ni siquiera piensas. Habrá gente que piensa. No sé, pero... [...] hay que poner una raya muy clara entre lo que pasa afuera del taller y lo que pasa adentro del taller. Yo he trabajado mucho en eso. Para mí es una forma de estructura ética que organiza mi vida, mi trabajo y mis circunstancias.

Entonces, todas las preguntas, todas las cuestiones que estamos hablando, que no tienen que ver con el hecho creativo en sí, tienen otra presencia en mi vida. (Ramiro, abr. 3, 2019)

Yo cuando... esa cosa de las relaciones que tú hablas, comerciales o personales... Yo en un momento me acuerdo haber pensado con mucha claridad que lo que yo sabía hacer era identificar el momento. O sea, yo identificaba a la persona. Por ejemplo, si estábamos acá, y yo tenía, estaba saliendo de la escuela, La Galería era Elida Román ¿no? Y... que me buscaba cuando era joven ya la Galería 9, pero ibas a ser como uno entre... ¿no? Y se abrió esta cosa de Fórum. Yo dije "no, prefiero ser una persona de importancia en esta galería". Yo identifico cuando hay algo que puede pasar por ahí, y ya pues, estás en eso. Ya estás en eso. Apuestas por eso. Y después cuando algún momento en Nueva York, a los cuatro, cinco años, la cosa como que explota, pues, explota de verdad. Porque me compro un departamento, grande, lindo, etc. Yo realmente, había pasado años de años de años con mucha... una economía muy precaria. Pero, por ejemplo, en Nueva York nunca hice relaciones. [Pero, sí] Tenía un amigo, un amigo que hasta ahora somos amigos... (Ramiro, jun. 12, 2019)

Ramiro es un artista de ideas firmes. Sin embargo, tiene consciencia de que fondo y forma van de la mano. Esto que se da a todo nivel y es, también, sumamente importante dentro de las artes, tiene un costo. Defender una postura, más allá de un cuadro u otro, una técnica u otra, un tema u otro, conlleva entrar al campo de los disensos. Y Ramiro lo sabe y lo asume.

Porque además te peleas con Lucía de la Puente Wiese y te estás peleando con todo el *establishment* ¿no? [...] No, pero algunas personas, mucha gente me apoyó también, porque tenía la razón yo [...] En Lima, pues, se soporta, cómo dicen, la mentira mas no el escándalo. Y yo hice el escándalo, pues. Debe haber sido horrible para ella y para su familia. Era mi amiga íntima ¡qué horror! Pero la denuncié en el programa de Beto Ortiz a las ocho de la mañana para todo el Perú. Debe haber sido... pero espantoso. Esas son las cosas que a mí... cuando tú dices "¿qué cosas no te permiten avanzar?" Esas. (Ramiro, jun. 5, 2019)

Y por supuesto siempre, yo he sido de las primeras personas que se fue contra los curadores, contra la noción de la curaduría acá ¿no? Y ahí ya me gané la... me pusieron la cruz. Todos ¿no? Todos los que son los que manejan todo. (Ramiro, jun. 12, 2019)

Yo nunca me he torcido. He tenido mis ideas, mis sensaciones, mis inquietudes ¿no es cierto? Y he sido como muy fiel a ellas, por un lado. Y por otro lado, toda esta cosa de la revuelta, de la protesta, a mí me... tiene un costo inmenso en mi vida. La gente piensa que no. Que porque ya estoy donde estoy... Tiene un costo fortísimo en mi persona, en mi emoción, en mi psiquis. Yo me paso los días y los días y los días donde no existo para nadie como pintor, porque he sido como cancelado ¿me entiendes? por los poderes fácticos del mundo del manejo del arte. Pero tampoco hubiera hecho nada para cambiar eso, si eso significaba apartarme de las cosas en las cuales yo creo. (Ramiro, may. 29, 2019)

Toda esta conversación antropológica que estamos teniendo hay que referirla a qué somos como país respecto a las artes. Entonces tú comprenderás que para una persona como yo que se ha peleado con las galerías, que se ha peleado con los museos, que se ha peleado con los curadores y los críticos, lo único que te... te vas como arrinconando ¿no? (Ramiro, abr. 3, 2019)

Yo siempre he pensado, desde mis años de la política y todo, que una de las grandes luchas sociales acá para nosotros, como individuos, era liberarse de ese peso, de esos atavismos [que los círculos de poder económico, social y cultural en el país imponen], de esas... Es muy fuerte. Tiene diferentes nombres en diferentes momentos. Hemos hablado de las cosas familiares, de las cosas religiosas, las cosas económicas, las cosas de género, las cosas raciales, pero... Pero ser un hombre libre, lo que tú decías que era un pensamiento libertario, es una tarea enorme. Y ser un hombre libre, o sea pararte, ir, venir, estar, no estar, hacer opciones de vida en este país es algo por lo que hay que luchar... por adquirir esa libertad de desenvolverte en la universidad, en donde te toque que estés. (Ramiro, may. 29, 2019)

Ramiro se posiciona en el mundo desde sus afectos. Lo escucho y me doy cuenta que él es consciente de los costos que su actitud le depara. Pero al mismo tiempo no lo puede evitar. Él lo toma como un derecho y un deber al mismo tiempo. Es al mismo tiempo algo en lo que él cree, no solo lo piensa.

Yo nunca he sido una persona muy social, [...] Siempre he ido digamos de grupo en grupo. Me he movido mucho. No me he quedado en un solo lugar. Entonces, conozco mucha gente de hola y chau. [...] Yo me puedo pasar acá en el taller, de repente, de verdad, volteo y le digo a Meri “oye ¿hemos vuelto de Nueva York el viernes de la semana pasada?” “No”, me dice, “de la antepasada”. Ah... Ya van trece días y no he salido a la calle ¿entiendes? Es terrible decirlo, pero no me hace falta ver gente. Me hace falta mi familia, de repente, si estoy solo, pero no... A mí me da un poquito de vergüenza, así, cuando leo, como te digo, leo las declaraciones de Bryce de la amistad. Pero Bryce no tiene familia. [...] Y yo lo que sí creo, que siempre digo, además, es que en la vida las amistades, las relaciones, los hijos, los padres, hay gente que te saca lo mejor de ti y gente que no. Entonces yo... Meri me saca lo mejor. Primero, porque su temperamento, su manera de ser, a mí me da mucha calma. Yo sucedo desde mi mejor yo. Y también, porque le tengo tanto respeto que me da vergüenza, pues, ser un imbécil o tener una pataleta o ¿entiendes lo que te quiero decir? Es una cosa como... Le tengo tanto respeto como persona, como mujer, que eso estructura mi conducta también, y supongo que es una cosa bonita ¿no? [...]. A mí la dueña de la galería de Nueva York me decía “lo que pasa es que tú cuando quieres ser simpático, sabes ser simpático”. Si me emociono y siento que estoy frente a gente que está despierta y con la cual podemos tener ciertos intereses comunes, sí. Ahí tengo que aguantarme de hablar. Quiero compartir. Quiero comentar. Quiero... (Ramiro, jun. 12, 2019)

Yo siempre he creído eso de que el gran arte es el que convierte lo personal en universal. Tu pequeña anécdota o pequeña biografía de pronto vibra y hace sentido para otras personas. (Ramiro, abr. 3, 2019)

Pero yo últimamente, no sé si es por la edad o porque me estoy dando cuenta de algo, yo creo que uno pinta, uno tiene el impulso de ser un creador, porque es una manera de existir. Es como pelear contra la desaparición. Por supuesto no solo me refiero a la desaparición física, sino a... de repente... que tenemos esa necesidad de reconstruir el *self* de manera permanente o cotidiana. Yo creo que es eso... Cuando yo digo eso de que antes de la pintura no hay nada, yo creo que es verdad para mí. Yo creo que, frente a la pintura, al hecho de ser pintor, está el vacío. No hay nada. Hay una angustia. Hay un desconocimiento. Hay una ansiedad. Hay una pregunta... (Ramiro, mar. 13, 2019)

Sí, para Ramiro su habitar entretiene lo personal y el pintar de manera tal que este último se convierte en lo primero.

## EL CÓMO DE RAMIRO: LOS AFECTOS, PENSAMIENTOS Y EMOCIONES

De manera similar a Charo y Valentino, la subjetividad de Ramiro también la presento a partir de sus propias reflexiones sobre temas que influyen sobre sus procesos creativos y su relación con el sistema de las artes como lo contemporáneo, el sistema de las artes, las artes y el tiempo. Esta última reflexión es también algo diferenciador de Ramiro en relación a Charo y Valentino. Ellos no se plantean el tema.

- Lo contemporáneo

Para Ramiro lo contemporáneo tiene que ver fundamentalmente con el diálogo y es eso justamente lo que resiente. A pesar del reconocimiento que tiene su trabajo, el sistema de las artes en Lima no le da cabida a las propuestas de Ramiro.

La contemporaneidad es también un diálogo pues con ciertas instancias, con ciertas instituciones, con cierta... Yo en ese sentido me siento totalmente solo acá, totalmente solo ¿Con quién dialogo? ¿A quién le interesa mi trabajo? ¿Qué institución? Es... De repente, hago una exposición como esta en el MAC y pasan cosas. Hay gente que se me acerca y me dice... (Ramiro, abr. 3, 2019)

Faltan alternativas. Falta... O de repente es un problema con muchas facetas porque... Yo tengo mucho cuidado cuando hablo de esto porque estoy criticando el sistema de selección mas no estoy criticando a los artistas. Porque son colegas y porque efectivamente hay muchos cuyo trabajo me interesa muchísimo. (Ramiro, mar. 19, 2019)

Entonces, para Ramiro lo contemporáneo en Lima no se configura como un espacio inclusivo en el que el intercambio con otros artistas y con el público en general lo ayuden a enriquecer sus cuestionamientos. Aquí la situación es bastante compleja, por momentos me da la impresión que más que una crítica a lo contemporáneo se entremezclan con las desavenencias que Ramiro mantiene con el sistema de las artes. Un elemento que ilustra esta problemática es el reclamo que en los últimos meses ha

hecho Ramiro al MAC en relación a la exhibición del cuadro que donó a dicho museo y que lamentablemente no es exhibido, como lo estipula el contrato de donación, dentro de la colección permanente de dicha institución (ver anexo 1 - Carta abierta de Ramiro Llona al MAC).

- El sistema de las artes

Y es que para Ramiro las relaciones con el sistema de las artes en Lima son de desencuentro. Más allá del término de sus relaciones de trabajo con la galería de Lucía de la Puente, Ramiro ha mantenido y mantiene una posición de denuncia frente a aquellas situaciones que considera transgreden sus derechos como creador o considera injustas o poco transparentes.

Ese discurso paternalista empodera a la parte económica del asunto este... Porque eso suena como que "nosotros hacemos ferias para ayudar al artista porque si nosotros no vendemos sus cuadritos el artista..." Entonces yo contesto y digo "no, ustedes tiene un negocio lo cual está bien y viven de la venta de la obra de los artistas. Si no hay artistas no hay galerías. Si no hay galerías, no hay feria". Pero, claro, qué pasa, que [fulana] me... Yo jamás entraré nunca en ninguna galería a una feria... Y ahora mi ex mujer, la mamá de Cristóbal, Andrea Treguel, que es artista, la han vetado también. [...] Lo que pasa es que estamos jodidos porque tenemos que vivir, tenemos que pagar el colegio, a mí toda esta pelea... Yo estoy peleado con todo el mundo, ya mi único recinto era el MAC y ahora ya sacaron a Juan Peralta y a la gente que ha entrado no me interesa mucho. Ahora voy a ver si hago algo con mis cosas grandes en el ICPNA, me voy como arrinconando ¿no? (Ramiro, mar. 19, 2019)

A mí me gustan los curadores cuando realmente hay muestras temáticas o históricas. Pero en el sentido de que venga un curador y haga una lectura y organice tu proceso y explique tu trabajo, para mí me parece bien... Porque además hay la idea de que los pintores no somos capaces. No estamos en posesión de un discurso complejo. Es como... Yo me paso la vida pensando acerca de lo que hago (Ramiro, abr. 3, 2019)

Yo toda la vida he sentido que era por el trabajo, nunca ha sido por uno de los contactos, nunca... Viene alguien y te dice "¿oye quieres hacer tal cosa?" ah ya pues, bacán, la hago. Ahora me han llamado de la municipalidad de Miraflores, por ejemplo, "¿quieres hacer una exposición?" "Sí, claro, por supuesto" Yo con 70 años nunca nadie me había invitado a exponer en la municipalidad de Miraflores porque siempre andaba de pleito con los curadores y con el *establishment* ¿no? Y resulta que ahora maneja la municipalidad una persona que no tiene nada que ver con ese cogollo, y lo más lógico del mundo les ha parecido que yo exponga ahí, ¿no? (Ramiro, may. 29, 2019)

Yo me siento tan comprometido con todo, digo... Pero dónde está mi independencia si todo me cuesta tanto trabajo. Pero, de repente soy un ser independiente, o no tengo precio ¿entiendes? No se puede comprar, no se me... Y quiero... No jodan... O sea, yo soy un pintor. Quiero que

me traten con dignidad. Yo estoy en el mundo de la creación. Estoy haciendo cosas que... Estoy metido en un trabajo que está fuera del comercio, del dinero, de todas las malas pasiones que organizan la sociedad, ¿no es cierto? Uno está... al final de cuentas uno está luchando por una ética, por valores... por la verdad... joder... ¿cómo no vas a querer que la gente te trate, te mire, te respete con esa misma exigencia? ¿No es cierto? (Ramiro, jun. 12, 2019)

Y a pesar que el oficio del creador es... Está definido por la soledad... Y uno primeramente pinta para uno mismo... para resolver cosas personales. Yo pienso que hay algo en uno que quiere aportar, que quiere ser parte de lo que es ser un peruano hoy en día... [...] ¿Quién está escribiendo la historia del arte hoy en día? Lo que se está escribiendo, además, va por otro lado... Que esa es la pelea que tengo con la gente del MALI... Con toda esa gente de los curadores, que ellos están mirando mucho hacia afuera. Están construyendo... Están escribiendo una historia peruana, de un arte peruano que dialogue con lo... ni siquiera con lo de afuera, sino con lo que está pasando en las ferias afuera ¿no? (Ramiro, mar. 19, 2019)

Este cuestionamiento sobre quién está escribiendo la historia de las artes en el país, me parece interesante. Se trata de una crítica que va más allá de solamente el efecto de esta situación sobre su propio trabajo. Va más allá de los mismos artistas, porque la historia del arte lo que hace es validar y naturalizar situaciones que afectan lo estético no solo desde la producción sino, también desde el público, la sociedad en su conjunto.

Figura 65 – Último post realizado bajo su #



Tomado del Facebook personal de Ramiro, en <https://www.facebook.com/ramiro.llona.2/posts/10221134732867793>

Ramiro, en este sentido utiliza las redes sociales para pronunciarse y dar a conocer sus discrepancias con el sistema de las artes en Lima. Él hace publicaciones en su Facebook sobre este tema bajo el # *Mientras tanto en el mundo del arte*. Si bien no es en el único sentido que emplea las redes, este tema es una constante que aparece con bastante frecuencia (ver Fig. 65).

- Las artes

Ramiro tiene una idea de las artes más cercanas a algo extraordinario, pero no en el sentido de genialidad. Por el contrario, para Ramiro lo que hace valioso a las artes es esta capacidad de abrirte nuevos horizontes y conocimientos.

Yo siento que yo en cada cuadro, en cada pincelada, estoy dejando la vida ahí. La cosa se ordenará y veremos si persiste o no persiste, ¿no es cierto? Pero lo que sí te puedo decir es que el trabajo es muy comprometido, muy serio, no le tiene que gustar a todo el mundo ni a nadie, pero yo sé el lugar de que lo hago. Eso es lo que a mí me importa. [...] No me interesa nada más, porque si no pasa eso, yo no me resuelvo como ser humano, entonces nado todo el día con una cara de culo, de mal humor, irritado, fastidiado, y en cambio ese es mi, ese es el lugar donde yo me tengo que permanentemente reorganizar, cuestionar, solucionar, resolver, día tras día tras día. (Ramiro, jun. 12, 2019)

Muy buena pintura figurativa, hay pintores ingleses que están pintando de una mira como me dan esta cosa importantísima para mí en España y yo ¡Pac! soy de nuevo como un estudiante, y consigo al tipo y no sé qué cosa, la responsabilidad frente al trabajo, no me ubico que "pucha el tipo me ha venido a buscar, yo soy Ramiro Llona, ahhhhh... le hago". No, realmente quiero hacer algo... quiero realmente hacer algo que nazca de mi centro, que... Como una frasecita que acabo de publicar, hablando de no sé qué pongo "sin apuro pero con urgencia", que es una cosa que creo que define mi momento. (Ramiro, may. 8, 2019)

Y es que a Ramiro lo han buscado de la casa editora Polígrafa, en Barcelona, España, para la edición de un libro con varios grabados de su autoría. Esta casa editora tiene bastante prestigio y van a trabajar cinco ediciones cortas de aproximadamente veinte grabados cada una. Para Ramiro esta es una oportunidad especial en tanto le permite, zambullirse, en una nueva aventura pictórica.

- El tiempo

El tema del tiempo es algo que solo se ha presentado en Ramiro. Siendo el mayor de los tres artistas informantes, eso sería explicable. El tiempo aparece en Ramiro como un dato de la realidad que es inevitable y la ve sin dramatismos.

Yo creo que uno va pasando los años y se va acercando el momento de tu desaparición y... yo creo que uno va como a entender una vaina. [...] Digamos tú estás creciendo, creciendo, lanzando, desarrollándote, y de repente un día tienes 60, 70 años y ya el tiempo no es lineal, ya no tienes 48, 49, 50, sino que ya tienes 70... Cuando llegues, ya es como una zona, ¿no es cierto? Eso lo tengo más claro. Ya da lo mismo tener 70 que tener 75... Estás como en un lugar... Has entrado a lo que vamos a llamar la última gran etapa de tu vida ¿no es cierto? (Ramiro, abr. 24, 2019)

Mira yo lo único que quiero es ser capaz de vender [X] cuadros al año y seguir pintando. Yo vendiendo [X] cuadros al año mantengo a mi familia, pago los colegios y viajo dos veces al año por un mes cada vez, punto. Te juro por Dios que no me interesa nada más. Me interesa, pero no me



interesa, digamos... Es lo que siempre te digo... ¿A quién no le va a interesar? Pero... Yo, ya no. Yo ya estoy en otro lugar... Yo lo que quiero es pintar... quiero pintar... (Ramiro, jun. 12, 2019)

La otra idea del tiempo que se relaciona con la anterior es la del disfrute. Es la certeza de que es un tiempo propio en el que no hay más urgencias que las que uno quiere plantearse.

## EL QUÉ DE RAMIRO: LA CREACIÓN DESDE EL HACER

Ramiro no trabaja en función a las exposiciones que se le presentan. Su *hacer* es permanente y cotidiano. No utiliza bocetos previos. La idea de exponer surge de la misma producción artística en determinado momento.

Nunca jamás he pintado para una exposición. Siempre he pintado, pintado, pintado y, de repente en el momento que llegaba la época de la exposición miraba hacia el taller y veía qué tenía, y eso lo exponía, lo que hacía más coherencia, todo (Ramiro, mar. 13, 2019).

Tengo más o menos diseñado de tal hora a tal hora pinto. Además, tengo para mí ciertas horas, por lo de la familia. Cuando era soltero era mucho más fácil porque podías empezar a las diez de la noche porque ya te quedabas hasta las cuatro. Ahora no me puedo quedar hasta las cuatro [de la mañana] porque tengo que despertarme a las cinco. Yo sé que a las diez de la noche se acabó, o a las once, máximo (Ramiro, abr. 24, 2019).

Acá el ritmo y la rutina lo marcan los chicos ¿no es cierto? Entonces, pensemos un día de trabajo cuando ya empezó el año escolar. Nos despertamos muy temprano, 5:30 [de la mañana], un cuarto para la 6. Porque los niños salen de acá a un cuarto para las siete de la mañana. [...] Entonces ya a las nueve, 9:15. Yo estoy sentado en esa silla blanca que es el centro de mi actividad: ese sofá. Y ahí hago todo. Ya no me muevo de ahí prácticamente. Leo los periódicos. Hago el crucigrama. Ese es mi final de leer el periódico. Abro el diario, yo llevo un diario que lo escribo con constancia hace treinta, cuarenta años. Ya estoy en el volumen número cuarenta y ocho, creo. Hago un par de reflexiones o una bitácora no más: la hora, lo que he hecho, etc.... Y comienzo a leer, pero ya estoy trabajando porque ya estoy sentado en un lugar que está frente a los cuadros, frente a la pintura que estoy haciendo, que siempre siento que es como el espacio psicoanalítico (Ramiro, mar. 13, 2019).

Todo me importa. Pero a la hora de trabajar uno no vive en una caja de cristal. Uno trabaja desde otro lugar, por otras razones y con otro objetivo, digamos. Tienes un cuadro al frente que quieres hacer funcionar ¿Qué es eso? Todo lo que estamos hablando y mil cosas más (Ramiro, abr. 3, 2019).

Su *hacer* combina el leer, el mirar y el actuar. No se limita a la acción. Esta se alimenta de todo lo que implica su existencia conformando una amalgama desde la cual se formula preguntas y produce sus propuestas.

Generalmente leo tres o cuatro libros al mismo tiempo, siempre estoy leyendo una novela, algo de ficción, generalmente estoy leyendo algo de historia, historia del arte, y también algo un poco más complejo, más especializado, como una crítica de arte [...] Y mientras todo esto va pasando, yo todo el tiempo estoy mirando el cuadro. Lo miro y lo miro. Y lo miro y lo miro. Lo miro a que me diga algo ¿no es cierto? Uno, tú sabes, yo no tengo bocetos ni modelos, todo es sugerido desde la propia pintura en ese diálogo. Entonces, o eso o esperando una apertura, una forma, y a la vez generando como un impulso. Eso es bien importante en mí. [...] Como que voy acumulando una energía, como un resorte, como que todo esto que te he relatado hasta el momento va como comprimiendo algo. Y yo me paro a actuar sobre la tela desde ese lugar. Desde un lugar de mucha energía, de mucho impulso, hacia adelante. Es una acción digamos (Ramiro, mar. 13, 2019).

Hay días en los que se acomoda algo ¿no es cierto? Que todo este desasosiego, todo este asunto como ¡Clac! encaja algo. Sientes que has avanzado. Sientes que el cuadro se ha movido. Se ha movilizado hacia adelante. Esperemos. Tienes una satisfacción... Probablemente agarro el diario y escribo un poco ¿no? Que no son grandes reflexiones, pero es una... He trabajado todo el día. Tuve un buen día, un día productivo, o un pésimo día, desordenado, caótico. Ese tipo de cosas (Ramiro, mar. 13, 2019).

Hay una primera información.

Decides el formato, el tamaño [ver Fig. 66]. De ahí viene una cosa que es la imprimación de la tela, que la mayoría de gente hace una capa blanca. Y yo no. Yo hago... ya la imprimación la hago con algo que se llama piel de conejo que haces... [Es] una especie de caldo espeso y la mezclo con tierra de colores. Entonces mi primera imprimación, mi primera actitud sobre la tela no va a dar como

Figura 66 – Ramiro preparando la Tela: Comenzando el Trabajo



Tomado de Instagram de Ramiro, en <https://www.instagram.com/p/B0zjGuvhU7u/>

resultado una superficie blanca, uniforme. Sino [que] va a dar como resultado una cosa atmosférica, llena de colores, llena ya de información. Ya hay una, digamos, una primera palabra ya está dicha ahí (Ramiro, mar. 13, 2019).

Había entendido la frase de Hemingway. Que él paraba cuando sabía qué iba a hacer al día siguiente. Porque, claro, entonces te paras y lo haces y ya. Como yo sabía lo de la raya, hoy día como nunca a las 10 de la mañana, ya la estaba haciendo. Porque ya sabía. Entonces ya me puse en movimiento... Pintar es siempre difícil, obviamente si estás triste, si estás solo, si estás con dramas, si estás preocupado por plata, si te duele el estómago, va a ser más difícil, ¿no? Como una emoción... es dos... (Ramiro, abr. 24, 2019).

Dentro de este hacer, la gestualidad es importante. Es el producto de esa acumulación de energía que señala y en la que la espacialidad le ofrece un marco de concreción. De ahí que aumente el tamaño de los lienzos permanentemente hasta ahora. Con ello busca mantener una gestualidad viva que surge del deseo, la habilidad técnica y física y el espacio del lienzo que marca la demanda.

El otro asunto es que por las dimensiones [de mis cuadros] como [que] uno está envuelto en el espacio. El cuadro es tan grande que realmente tú estás dentro de la pintura ¿no es cierto? Dentro de la pintura en el sentido de que muchas veces no percibes los límites. [...] Es una cuestión de tamaño, una cuestión de movimiento, una cuestión del tamaño del gesto, recorrer el cuadro de un lado a otro... Siendo yo un pintor que trabajo de pie y en mucho movimiento, es imposible no pensar que yo creo que puedo decir más, que van a entrar casi físicamente más cosas en un tamaño más grande. A mí los tamaños grandes me liberan de algo... [...] Siento que no hay límites, siento que el espacio a cubrir es más lejos, a pesar de que estás ahí, hay una cosa dimensional (Ramiro, abr. 3, 2019).

Figura 67 – Ramiro trabajando *El buen lugar*



Tomado del Instagram de Ramiro, en <https://www.instagram.com/p/Bvuijwih8Gb/>

Dentro de este proceso, la reflexión sobre lo que ocurre y lo que hace es parte fundamental del diálogo. Esta se mantiene como el hilo que hilvana y da sentido a la acción.

Si uno se pone a pintar y si es un buen día sufre en la noche a dormir con las cosas un poco ordenadas. Y, a veces, subes con la sensación de que

eres un muy buen pintor. Que eres el pintor que quieres ser ¿no es cierto? Y eso también es difícil decidirlo, pero lo sabes ¿no? Tienes un buen día de trabajo. El cuadro avanza. Algunas cosas se modifican. Algunas se aumentan... disminuyen. El cuadro se mueve [...] Y a veces parece que uno viviera para ese momento de calma, que sabes que va a durar lo que dura... Lo que dura tu consciencia de ese instante. De repente, a la media hora, ya estás pensando otra cosa, otra vaina... Pero sí, llegas. Tocas el cielo. Llegas por momentos ¿no? Pero te vas a dormir, te despiertas al día siguiente y hay que empezar de nuevo ¿no es cierto? No se acumulan los logros. Lo que aprendes es a ser como un gladiador... un mejor gladiador cada día. Pero igual te van a soltar al león al día siguiente ¿no es cierto? (Ramiro, abr. 3, 2019).

El lienzo está ahí siempre, siempre acá. Y, de repente, incluso a veces estoy pintando algo muy acelerado, hay un momento en el cual, que es bonito en el trabajo, que no estás pensando, estás realmente metido dentro del cuadro porque lo has mirado tanto que sabes perfectamente... Puedes pintar con ojos cerrados y sabes dónde cae el trazo. Y, a veces, me quedo con un poco de óleo en el pincel y volteo hacia el papel y hago una marca, porque el papel también lo tengo muy registrado. [...] Yo siempre digo, medio en broma medio en serio, que mis dibujos son eso. Son el resto. Son esa parte que no está sujeta al análisis... Es lo mismo que hago en la pintura. Pero acá sucede con mayor realidad. En la pintura, de repente, tengo un momento...un par de horas de mucha gestualidad y todo. Pero después, lo comienzo como a ordenar, acomodar, y eso es una gran duda siempre (Ramiro, abr. 24, 2019).

Y de ahí me retiro y miro lo que he hecho. Comienzo a, entre comillas, reconocer cosas. Comienzo a aceptar, en el sentido de digo "ah... esto está muy bien". "Esto se puede quedar". "Esto lo puedo trabajar". "A esto le falta. Va para acá. Va para allá". O "esta zona del cuadro qué bien resuelta está... este movimiento..." [Ya es] una cosa desde mi lugar de pintor, digamos. Comienzo a mirar el cuadro y comienzo también a generar la necesidad de lo siguiente. Porque este es un proceso que no cesa (Ramiro, mar. 13, 2019).

La pintura es un lenguaje que permite expresarse desde un determinado encuadre formal. Ramiro se siente cómodo con este lenguaje porque siente que le permite formular las preguntas que le interesan. Sin embargo, no se cierra a experimentar con cerámica, grabado, dibujo, por ejemplo.

El lenguaje es la existencia de un mundo formal, de líneas, colores, texturas, composición, que dice los asuntos de la pintura de una manera particular. [...] Todos los grandes tienen un lenguaje. Tienen una manera de decir las cosas, una manera de describir la figura o una manera de componer, una manera de usar la luz, el color, todo eso junto. El lenguaje es la gramática de la pintura ¿no? (Ramiro, abr. 3, 2019).

[Pintar] es un oficio estructurado por la duda ¿no es cierto? No me interesaría saber cuándo, cómo, qué, por qué y cómo va a ser el cuadro terminado. Me muero. [...] Yo siempre digo que si viene un ladrón acá me haría mucho más daño llevándose un cuadro que estoy trabajando que uno terminado. Porque eso ya pasó (Ramiro, mar. 13, 2019).

Es un lenguaje tan complejo y tan misterioso... pero a la vez tan estructurado como es el lenguaje hablado ¿no es cierto? Entonces, yo tengo la sensación que en este permanente acto de observación de uno como creador y como espectador frente a la obra, estás haciendo... lo que estamos haciendo ahorita...estás todo el tiempo en un diálogo que dice cosas de ti, que te responde, que te encuentra, que te desencuentra, que te conoce, que te desconoce, estás permanentemente en un diálogo (Ramiro, abr. 3, 2019).

El óleo es algo que no tiene fin. Es un material de una nobleza y de una riqueza y complejidad que te puedes plantear cualquier problemática con él. Eso es uno. La dos, tú preguntabas, yo siempre he experimentado, siempre fuera del óleo, siempre he trabajado mucho en papel. He hecho mucho collage. He hecho mucho grabado. He hecho cerámica. He hecho escultura. He hecho fotografía. Siempre he estado... Pero siempre en mí... mi asunto central ha sido la tela, el bastidor, el óleo ¿no? Quizás lo más contemporáneo es que en vez de usar pinceles estoy usando ahora las rasquetas (Ramiro, mar. 13, 2019).

[Sobre exploración con cerámica] Simplemente le dije a Gladys "voy a hacer uno o dos jarrones semanales." Todos igualitos, igualitos. La única condición que me he puesto es que cada uno tiene que ser distinto al otro. La pintadera ¿no? Y la segunda condición es que mi lenguaje no existe. No voy a tener un... No voy a estar amarrado por mi lenguaje; más bien va a ser investigar formas, dibujos, colores. [...] Entonces cuando ya tenía como trescientos hicimos una muestra donde Lucía [De la Puente, la galería con el mismo nombre]. Diseñamos unas mesas así bajitas, de este ancho, pero que atravesaban así la galería, como unas veinte mesas de éstas. En cada mesa iban doce jarrones. Entonces, tú entrabas a la galería y veías como este mar de jarrones de todos los colores. [...] Y el segundo piso... Eso sí me gustó más. Los mismos jarrones los pintaba de negro, como que acaban de salir negros del horno. Pero antes de que entren al horno con una cosa punzante dibujaba en el negro. Le sacaba el negro. Entonces, iba a salir el jarrón negro con el dibujo blanco. E hice unos dibujos eróticos... ¡pero pornográficos! (Ramiro, may. 8, 2019).

Dentro de estos lenguajes le gusta explorar las técnicas. Siente respeto por ellas en tanto que conocer y manejar una técnica permite poder utilizarla para concretar y potenciar lo que queremos decir, preguntar, hacer. Ahora está experimentando incluso con la tecnología como herramienta de trabajo (ver Fig. 68).

Figura 68 – Ramiro probando con la tecnología de la cámara de su celular con “Ramiro Llona, la otra mirada” cámara



Fotógrafo: Víctor Vásquez  
Revista o publicación: revista Correo Semanal. Tomado de <https://diariocorreo.pe/peru/ramiro-llona-la-otra-mirada-66941/1>

Tuve un momento entre el 75 y el 81 que trabajé con acrílico, porque Szyszlo era mi profesor y él trabajaba con acrílico. Entonces nos enseñó las bondades del acrílico. [...] La cuestión es que por admiración y emulación y aprendizaje trabajé con acrílico un periodo largo, hasta que me volví a ir a Estados Unidos en el 80, 81... Y lentamente volví al óleo, gracias a Dios. Al principio todavía imprimaba las telas con una mezcla de acrílico, y encima pintaba con óleo, y poco a poco ya [lo] fui dejando (Ramiro, mar. 13, 2019).

A mí, justamente, lo que me gusta es ver hasta donde da la técnica ¿no? (ver Fig. 69) Entonces, por supuesto, es una cosa que ahora viene el pata y la miraba como que wowwww... vamos a aprender los dos. Igual al chico de cerámica cuando veía esas esculturas,

Figura 69 – Resultados de su experimentación con platos de cerámica



Tomado de <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/ramiro-llona-voluntad-entrevista-278593-noticia/?foto=12>

como la que tienes detrás. Esas las hice en un taller de cerámica, el taller más grande que hay acá, probablemente, que se llama *Jallpa Nina* [...] Me sentaba con los operarios, que hacen tazas, vasos, keros... les decía "ya vamos a hacer una cosa". "No se puede". "Vamos a hacer unos platos". "No se puede". Entonces, yo dije ¿qué hago con este tipo? ¡Unos torneros geniales! Entonces, le dije "ya, esta taza que tienes, vamos a hacer dos tazas y vamos a unir las por el poto. Entonces te va a quedar una cosa así". "Ah... ya ¿De qué tamaño? ¿Así?" "No, así." "No se puede." "No importa ya, yo asumo el riesgo" le decía (Ramiro, may. 8, 2019).

Hay un App en el iPad que es maravillosa, se llama *Procreate*, que es para dibujar, para pintar. Y, además, registra mientras tú trabajas en el iPad. Registra una película de lo que estás haciendo. Entonces la puedes ver [...] Mira cómo es, en la escuela, cuando tenías que hacer esa [línea]... lo que nos decían era que cortáramos pedazos, los pintáramos de negro y lo ponemos... Bueno ahora ya el iPad [lo hace] ¿no es cierto? Pero esto que me he demorado años en aceptarlo... Porque decía estoy haciendo trampa. No estoy haciendo trampa. Por qué no lo hago de frente en la tela y si me equivoco, lo ensucio. Pero me está funcionando súper bien (Ramiro, abr. 24, 2019).

Su hacer toma como referentes a artistas diversos dentro de la historia del arte occidental, principalmente. Su relación con las artes peruanas es un poco más distante, aunque la primera gran presencia que él reconoce sobre el desarrollo de su hacer es, justamente, el pintor peruano Fernando de Szyszlo.

El primer cuadro que me acuerdo haberme detenido es en el Museo Metropolitano en Nueva York, frente a un arlequín de Picasso. El Picasso es de 1904, 1905... El retrato de Gertrude Stein, por ejemplo, y eso es lo que más me llamó la atención en un principio. Después, no sé si es ahí o en el siguiente viaje, pero yo estaba muy metido con la escuela de Nueva York, con De Kooning, con Pollock, con Rothko, con... Ese era mi Olimpo, digamos. Eso era el abstracto impresionismo americano. Eso era lo que yo más miraba (Ramiro, mar. 19, 2019).

Yo, por ejemplo, soy un hombre de la costa. Soy un hombre del mar. Soy de la orilla. Y yo no soy un hombre que está de espaldas al país. He viajado por la sierra, por todas partes. De repente me abren un cajón y me enseñan una cosa Wari. Me emociono profundamente y yo pienso que eso entra en mi cocina y va a aparecer en mi pintura. Pero también a la vez hay como una distancia. Hay una enajenación. Yo siento como que más bien tengo el privilegio de haber nacido acá, en qué momento es que se corta... (Ramiro, mar. 13, 2019).

[Sobre referentes] En ese momento, te estoy hablando de cuando estaba en cuarto de la escuela... Bueno, ya habíamos pasado por Goya, por toda esa cosa medio dramática, por Cuevas, había esa cosa latinoamericana... Con Paul Klee... Me acuerdo, yo estaba en cuarto, quinto año, también encontré a David Hockney. También lo miré mucho. Y después la primera gran presencia es Szyszlo ¿no es cierto? (Ramiro, mar. 19, 2019).

Además de ambos provenir de familias de clase media alta, Szyszlo y Ramiro comparten su formación inicial en la UNI en arquitectura, la cual abandonan por las artes plásticas y la pintura en particular. Ambos también, estudian en la PUCP, bajo la dirección de Adolfo Winternitz, pintor austriaco.

Szyszlo enseñaba en taller, solamente en taller. Iba una vez por semana y conversaba con nosotros. Yo tengo esa fantasía que como que me dirigía la clase a mí. Yo era como su alumno predilecto y yo, también pues, me fasciné con esta persona... Szyszlo era una persona... Era un hombre muy articulado, muy inteligente, muy culto. Era un hombre que viajaba, que exponía fuera, que traía las cosas, la información, hablaba como pintor ¿no? Era un hombre que hablaba desde la pintura, para la pintura. Era el hombre que te hablaba de lo que estaba pasando en Nueva York ¿no? Era el mundo, digamos. (Ramiro, may. 29, 2019).

La presencia de Szyszlo en la vida de Ramiro va más allá de la simple influencia pictórica. La idea de maestro implica una relación no solo intelectual sino afectiva y emocional. Es más que un docente, es alguien a quien se respeta y admira. Tan cercana era la relación entre ambos, que muchos autores, en algún momento, se han referido a

Ramiro como el sucesor de Szyszlo. Sin embargo, al final esa curiosidad y necesidad de expresión propia de Ramiro fue motivo de una separación y diferenciación entre los *haceres* tanto de Szyszlo como de él.

En mi caso no era un asunto de que yo imitaba a Szyszlo o que yo había heredado a Szyszlo. No, yo comprendía la pintura, entendía la pintura de la misma manera como la entendía mi maestro, porque había aprendido de él. [...] Hablando de las carencias y las cosas... Probablemente es uno de los grandes momentos en los cuales yo me estructuro porque conozco a Szyszlo. Conozco a Blanca [Varela]. Tengo una familia de alguna manera. Los admiro. Los adoro. Tengo una profesión. El hombre es muy generoso conmigo. Me ayuda en muchas cosas. Las clases me las daba él a mí. No es como que... Algo se debe haber estructurado en mí. Y, a la vez, me apropio, me identifico con su lenguaje. Entonces, desarmar todo eso fue una cosa complicada. Complicada, pero interesante (Ramiro, may. 29, 2019).

Yo logré superar eso porque al principio yo era su alumno preferido y me quería muchísimo. Me dio muchísimo vuelo. Y cuando vio que yo comencé a soltarme las trenzas ya no me quiso él a mí. Y ahí empezó una distancia que terminó con una... Él dice unas cosas horribles de mí en sus memorias, que yo... ¡Qué lugar tan raro para arreglar cuentas! Unas memorias son... [...] La vez pasada le dije a un periodista "pero no es sólo la biografía de Szyszlo. Es también mi biografía". Yo prefiero rescatar las cosas buenas que pasaron entre él y yo, que fueron miles. Lo generoso que fue conmigo. La admiración que yo le tenía, todo ¿no? (Ramiro, abr. 3, 2019).

Yo siempre digo, es como que ¡paf! les hubieran prendido la luz a mis cuadros. Y el claroscuro desapareció y todo más bien... el claroscuro por definición es como un cuadro que, o un asunto, que está iluminado con una luz focal ¿no es cierto? Que genera unos patrones de claro y oscuro muy dramáticos, y de pronto yo ¡Fum! Entré a una iluminación frontal de la pintura. Fue un viaje bien interesante en ese sentido. Y a la vez era como ir también desarmando todo el andamiaje que había construido alrededor de Fernando Szyszlo ¿no? Que era Szyszlo, no era de Szyszlo, para mí sigue siendo Szyszlo... Esa fue una tarea ardua, intelectualmente. Y es como un amigo mío decía... qué difícil es aprender a pintar, pero más difícil es olvidarse ¿no? Entonces era como el respeto al maestro: Pero a la vez liberarse del maestro y hacer tu vida, volar por ti solo. (Ramiro, mar.19, 2019).

Este cambio en sus propuestas artísticas, no solo es consecuencia de la separación de Szyszlo sino de un diálogo que entabla Ramiro con *otros*. "Una vez he viajado durante un año tirando dedo en Europa, conociendo y conociendo y mirando cosas ¿no? Debo haber conversado mucho con la gente" (Ramiro, ene. 10, 2019).

Era como el inicio de la libertad, y viajé por un año, por toda Europa, por Egipto, por Grecia, por... Eso fue una cosa maravillosa. Pero además un viaje muy cultural. Parando en las ruinas, en los museos, en los palacios... Fui a Florencia, a Venecia, a todo lo que... Visité como 65 ciudades, y a



la vez fui haciendo una especie de recorrido de la historia del arte, pero hacia atrás ¿no? (Ramiro, mar. 19, 2019).

Kuspit es un tipo, es uno de los cuatro o cinco intelectuales más importantes del mundo del arte en Estados Unidos, que me había escrito catálogos antes, cuando yo trabajaba allá. Escribió un texto muy lindo. [...] Sullivan es un monstruo ¿ah? "Las composiciones de Llona habitan nuestras sensibilidades tanto del mundo de la vigilia como el de los sueños". Esto mira: "sus trabajos agregan un capítulo vital e incesante a la historia del arte moderno". Es un tipo que está escribiendo desde Nueva York, desde la cátedra de maestría de... "que está poblado por el juego y la tensión de los valores tonales y plásticos". Pero ¿qué tal eso? "Agregan un capítulo vital e incesante a la historia del arte moderno". Sullivan no se va a mandar con una frase así no más. Está arriesgando su prestigio en esa frase. [...] Yo lo conocí [a Emilio Westphalen] en Nueva York [...] Entonces un día fuimos a mi taller. Me dijo "¿podemos ir a ver lo que haces?" "Sí, claro". [...] Y en ese momento Buntix, que hace un texto que está en el negrito guiado por Mirko Lauer, había escrito un texto sacándome, pero la mugre. Comenzaba algo así como que, si Szyszlo era el representante del primer belaundismo, yo era el representante del segundo belaundismo. Que era el belaundismo internacionalizado... Pero olvídate. Me dan, pero con palo, palo, palo. Entonces, creo que Blanca le leyó ese texto a Westphalen, y de repente a los tres, cuatro meses, en *Debate*, que también debe estar ahí, Westphalen publicó un texto de cinco, seis páginas sobre mi trabajo. Y al final pone "este texto la única intención que tiene es agradecerle a Ramiro Llona por esas dos mañanas que me recibió en su taller". Bueno esas cosas son importantes ¿no? Te ayudan a seguir caminando ¿no? (Ramiro, may. 8, 2019).

Pintar es difícil ¿ok? Entonces, uno pinta lleno de dudas, lleno de dificultades, cuesta arriba. Tú, quieras o no quieras, tienes una idea de qué tipo de pintor quieres ser. No qué cuadro quieres hacer. Yo jamás me imaginaría el cuadro. Pero, sí podría yo pensar cómo quiero que ese cuadro esté pintado (Ramiro, mar. 13, 2019).

Para Ramiro, el crear implica dar lo mejor de sí. Me hace pensar en Deleuze (1987) y su concepción del acto de creación. Crear es una forma de resistencia para Ramiro también.

Yo quiero que la gente... Quiero, deseo, que a la gente le suceda lo que me sucede a mí cuando entro en Nueva York a una súper recontra buena exposición y me emociono. Cuando entras a una galería y de repente, has estado en veinte galerías, de repente, llegas a una y ¡Aaaah! ¿Qué esto? Te enganchas. Te modifica. Te alimenta... A mí me parecería maravilloso que alguien entre a mi exposición y le dé algo a su vida ¿no es cierto? (Ramiro, jun. 12, 2019).

Además, con todas estas cosas que hemos hablado antes, del mercado y el MALI y toda la vaina, yo siempre digo, en general, en términos contemporáneos, que la resistencia hoy en día está en el taller. Es también en ese sentido, en el taller, en la actividad creativa (Ramiro, abr. 24, 2019).

Ramiro explora reflexiona y aplica. Pero inmediatamente, a continuación, vuelve a explorar, reflexionar y aplicar. Y así sucesivamente. La creación surge de esta actitud reflexiva sobre las propias circunstancias de vida del artista a partir de la percepción (ver Fig. 70).

Yo creo que el producto del impulso creativo siempre nace de una necesidad, de una urgencia. Es un acto como de sobrevivencia más o menos. Nadie compone una sinfonía o hace una escultura o pinta un cuadro porque está totalmente contento y de acuerdo con su vida y sus circunstancias. Todos estamos como tratando de solucionar algo, de decir algo, de salvarnos de algo, de entender algo (Ramiro, mar. 13, 2019).

Yo creo que los seres humanos tenemos urgencia de decir cosas. Partimos de un universo medio quebrado, con las cosas tan desacomodadas, con angustias muy primarias y muy profundas, que no necesariamente... O también, pueden ser hechos biográficos, anecdóticos ¿no es cierto? Pero de repente son cosas que... Yo he leído mucho de psicoanálisis, que tu memoria ni siquiera registra, que se han imprimado en tu inconsciente... Entonces yo creo que hay un asunto ahí que atormenta, que hay un asunto que exige ser enfrentado, no creo que resuelto. Pero exige ser tratado ¿no? (Ramiro, abr. 3, 2019).

Nada tiene que ver con algo, yo funciono así. Yo creo que uno es como una especie de organismo de percepción, de atención, de elaboración y de producción de ideas, sensaciones. Entonces uno absorbe todo. Puede

Figura 70 – Serigrafías en proceso, reflexionando sobre la acción



Tomado del Instagram de Ramiro, en <https://www.instagram.com/p/ByTG86tBALR/>

ser el tamaño de la tela, lo que estoy leyendo, la pintura que vi, el recuerdo que tuve, el temperamento con el que estoy, cómo me desperté. Y todo eso va como a una olla común, todo eso y más. Todo eso y todo, va a una olla común ¿no es cierto? Va como para atrás. Una cosa que yo siempre decía antes... Es como un espejo cóncavo ahí. Y desde ahí, desde esa mezcla que es el real caldo primigenio de la propia existencia es de donde tú te diriges hacia la tela. No pasando por un proceso de comprensión, de análisis. Todo eso ya sucedió. Todo eso es previo, digamos. Y claro, si ese caldo está espeso, está habitado de urgencias. Esa marca va a salir así. Va a estar cargada de contenido (Ramiro, mar. 13, 2019).

Esta reflexión pone en duda todo lo que es, lo que ha hecho y lo que va a hacer. Es desde ese cuestionamiento permanente que se posiciona para crear e involucra toda su experiencia de vida. Pintar y leer son formas de diálogo a los que prefiere entrar en el mejor nivel posible y dispuesto a dejarse afectar por ellos.

Yo creo que no. La vida vivida, las experiencias, los recuerdos, los anhelos, el futuro, el pasado, lo demás, todo eso va como a otro lugar, como te dije la vez pasada, como a una olla común, y uno trabaja desde ahí, desde lo que es la esencia de su ser, y a la vez en un intento de comprensión que a la vez va a modificar esa esencia ¿me explico? (Ramiro, abr. 3, 2019).

Uno no trabaja para mentirse a sí mismo ni para engañar a nadie, obviamente ni para vender un cuadro. Uno busca porque está buscando algo ¿no? Ya con cuarenta años de trabajo, ese algo de mí hacia la pintura y de la pintura hacia mí, es todo. Ya no es un tema ni tampoco es una respuesta específica. Hay veces que termino un cuadro y digo "claro, cómo no iba a estar pintando acerca de esto". Porque me nació un hijo o porque se murió mi madre o lo que sea. Entonces, de repente terminas el cuadro y ves que hay un personaje femenino. Y hay una especie de mesa por donde entran a un crematorio. Pero no lo has decidido. Pero ahí está. Yo tengo fe en eso, tengo fe en... A ver, como que agarras todos tus pedazos, todo este desorden y lo armas de nuevo, ¿no es cierto? Y lo armas de nuevo de otra manera ¿no es cierto? (Ramiro, mar. 13, 2019).

Creo que, en la pintura como en la música, se resuelven asuntos. Se plantean preguntas y se resuelven asuntos o se amplían las preguntas sobre asuntos que son esenciales a aspectos centrales de lo que nos define como seres humanos (Ramiro, mar. 19, 2019).

Para Ramiro, no es gratuito que la pintura, como lenguaje, haya acompañado el decir y el hacer del ser humano por tanto tiempo. Como decir, su capacidad de expresión metafórica como imagen no es tomada en consideración por la crítica contemporánea. Como hacer, su capacidad de adaptación le ha permitido acompañar el devenir del ser humano y que responde a su propia condición de tal. De allí su interrogante frente a la recepción de la pintura dentro de la crítica de arte contemporánea (ver Fig. 71).

Alguien puede sacar las cosas de una manera distinta. Pero es efectivamente esa capacidad de transmitir un contenido que se da simple

y llanamente de esta lucha que uno hace para dar ¿no? Que creo que es una de las cosas que se pierde un poco dentro del arte contemporáneo. (Ramiro, may. 8, 2019).

Figura 71 – Autorretrato Ramiro

Yo sí creo que hay una inmensa carga ¿sabes? metafórica, simbólica, conceptual, del lenguaje, en la imagen. En la organización de las imágenes, hay algo... Hay algo que la gente... que acá, sobre todo, se nos está pasando de costado. Lo estamos perdiendo y la gente que entra a analizar, entra a analizar por otro lado... (Ramiro, jun. 12, 2019).

Como decían en mi época. Decían "la pintura ha muerto". Yo decía "mientras haya una persona en el mundo que tenga la urgencia de decir algo a través de la pintura, la pintura sigue viva ¿no?" Por otro lado, hay mucha pintura contemporánea muy, muy buena que está, permanentemente, redefiniendo el lenguaje pictórico. Que está empujando la frontera de cómo se pinta, con qué se pinta... (Ramiro, may. 8, 2019).



Tomado de <http://sintesisdelarte.blogspot.com/2012/11/ramiro-llona-las-sensaciones-hechas-arte.html>

[La pintura] es un lenguaje que ha estado y que ha acompañado al hombre en toda su existencia. Y se ha ido transformando y ha ido reflejando lo que el hombre... las transformaciones propias del hombre. Es una cosa... Cuando tú me preguntas, al principio de la entrevista, por qué yo esa cosa de los maestros, de los diálogos. Porque yo tengo como una admiración, como un respeto a lo que yo entiendo es mi raza, digamos, ¿no? Y que creo que hoy en día se está perdiendo, yo creo que hoy en día de pronto se pusieron importantes las ferias, se pusieron importantes las galerías, se pusieron importantes los curadores, y los artistas, los que crean, los creadores de pronto... Se ha perdido, me parece, esa... Son la última rueda del coche, ¿me entiendes? (Ramiro, mar, 19, 2019).

Sus preferencias por la pintura, sin embargo, no evitan que Ramiro mire su propio trabajo y evalúe sus propias opciones y decisiones. Es interesante esta capacidad auto-reflexiva sobre el propio sentido que puede tener la creación para él y su diálogo con el contexto actual.

Uno de repente duda y dice, pero ¿qué pasa si mi lenguaje se desfasó? Si hice todo bien ¿pero lo que tengo que decir no interesa? O no toca una fibra generacional o social o histórica. Es una posibilidad, ¿no es cierto? [...] Al final tu referencia es tu país. Es lo que tienes cerca. Entonces, uno dice, de repente, el MALI tiene razón y lo que estamos haciendo Chávez, Tola y yo es algo que no importa. Que ya pasó de moda. Que ya no es

válido. Que ya no le dice nada a nadie. Porque no hay esa construcción en el imaginario nacional de lo que significa un maestro. De lo que significa una carrera. Es complicado el tema... bien complicado (Ramiro, mar. 13, 2019).

Es aterrador, estás como en un pozo negro. Pero a la vez eso es maravilloso porque eso debe ser el detonante de los grandes cambios o de las grandes profundizaciones de los próximos 20 años. Y es peor, no solamente que uno duda de su lenguaje sino de repente me he puesto en duda, me he dicho a mí mismo, pero qué pasa si todo está equivocado, si la manera de entender lo que es la creación, lo que es la generación de una obra de arte, lo que es mi idea de todo, toda mi estética digamos, toda mi poética, esa cosa que tengo yo de que el arte nace del arte, del diálogo de la obra con otros, y ciertos pilares que efectivamente vienen de la Católica, vienen de Szyszlo, vienen de todas mis enseñanzas, lecturas, mis años afuera, de todo lo que he visto... De repente tuve la idea que todo lo que había visto lo había visto también con esa óptica, con esa lectura, desde ese lugar, que son opciones que uno hace en la vida, ¿no? (Ramiro, abr. 3, 2019).

Mira, yo creo, en este país hay mucho talento, ¿no es cierto? [...] En cierto momento tú ves que... Eso es lo que yo siempre he entendido. Que hay una fuerza. Que hay una potencia creadora [en el trabajo de un artista]. Hay un lenguaje. Hay algo que es único. Que es valioso... que todo. Y, de repente, a mí me da la sensación que estas personas como que optan por ser el pintor oficial, para decirlo rápidamente ¿no es cierto? Yo siento que... el mismo Vargas Llosa ¿no es cierto? En el momento que son reconocidos por el sistema, me parece que el lenguaje como que se pasma también. Porque ya cómo vas a estar en esa pelea si eres uno de ellos, digamos. Hay una cosa que yo siempre lo he sentido así. Por ejemplo, de Picasso su primer gran galerista decía "y me di cuenta que quería ser un pobre, pero con mucho dinero". Me parece una frase maravillosa ¿te das cuenta? No quiere ser un rico ni quiere vivir como viven los ricos. Pero sí quieres tener un huevo de plata para hacer lo que te dé la gana, a tu manera. Vivir en un castillo, y el castillo está desamoblado, pero pintas en todos los cuartos... Yo creo que hay una... hay que construir y defender una independencia, yo creo. En este caso estamos hablando del Perú y las reglas sociales y económicas, pero también puede ser en otro país, la política, la religión... (Ramiro, may. 29, 2019).

El meollo de todo lo mío señala, así como señalan las células, las neuronas, a ese momento; ni siquiera a la pintura, sino a ese momento de mi trabajo en el cual de repente algo sucede. Modifico algo con un color. De un brochazo trazo una línea y, de repente, siento que estoy siendo pintor. ¿Cómo qué tipo de pintor? Tendríamos que reducir todo lo que te he hablado en estas cuarenta horas. Pero siento que estoy funcionando como un pintor. Entonces, tú me dices hace cuarenta mil años que estamos en este asunto. Bueno estamos en eso, pues. Estamos en ese ser humano que se para en una escalera y con un pincel lleno de óleo y una regla, o lo que sea, hace una marca que es fundamental hacerla. Y que dice algo de ese ser humano que solo se puede decir de esa manera. Y que está, que esa línea o ese brochazo, no te hablo de todo el cuadro sino de ese instante, está reventando de contenido. Toda la vida de ese hombre, y a través de ese hombre de toda la humanidad, llega, señala... además que el pincel, qué bonito, como si fuera la

prolongación del axón, a ese instante. Entonces... Esa es mi metafísica, esa es mi ética ¿no es cierto? Llegar ahí (Ramiro, may 8, 2019).

La creación no surge siempre sola. Ramiro ha logrado sistematizar, para sí, mecanismos de trabajo que lo ayuden en sus procesos de trabajo. Trabajo no solo sin boceto, sino sin una idea preconcebida que transmitir al espectador. A este último le reconoce la capacidad y libertad de interactuar con sus propuestas, otorgándole la interpretación más significativa para cada uno.

A lo que me refiero es que tú tienes tu... Uno tiene una estrategia. Uno... Esa palabra americana *psych up*, como despertarse, hincarse el inconsciente, uno... Bueno, hay millones de estrategias. Pero, por ejemplo, los días complicados que no sabes qué vas a hacer, de repente comienzas a leer cosas. Comienzas a cambiar de textos. Comienzas a elevar el nivel de complejidad de la lectura. Probablemente termines en algo que ya tenga que ver directamente con el arte, con las imágenes, con reproducciones... Y vas como despertando, como alimentando algo, mientras estás sentado ahí mirando el cuadro. Entonces eso te va, de todas maneras, va a actuar como un disparador y van a aparecer imágenes, tanto en ti como en la superficie del frente ¿no es cierto? (Ramiro, jun. 5, 2019).

Entonces ahora estoy haciendo estos cuadros enormes de tres por 10 metros que, claro más o menos tengo una idea, me gustaría que cuando sean doce, catorce, exponerlos en un espacio grande, [...] No lo sé. Tengo toda una historia. Lo que los gringos llaman un *backstory* de cómo se ha generado esta serie. Hay un discurso por ahí. Y tengo la idea de que va a llegar un momento que voy a llegar a alguno de los cuadros, al doce, al trece, al catorce, al quince y voy a sentir que algo se ha completado. Pienso que es una especie de memoria. [Es] Como escribir tus memorias. Pero en realidad es una graaaaaan... enorme pintura de catorce cuadros en la cual estoy revisando, recogiendo cosas, reflexionando acerca de cosas que he hecho antes, e incorporando lo nuevo (Ramiro, mar. 13, 2019).

El espectador no existe. ¿En qué sentido no existe? ¿De qué espectador estamos hablando? Tendríamos que imaginar un espectador ideal, un espectador arquetípico... Yo en algún momento digo algo que me encanta que es "yo declaro la total libertad del espectador". Yo no pretendo nada del espectador. Ya el espectador... Un cuadro que sale de mí y se para alguien al frente ya está en el mundo psíquico de esa persona, ya no tiene nada que ver con lo que yo hago. Yo no tengo ni control ni decisión ni conocimiento de la mente de ese espectador (Ramiro, abr. 3, 2019).

Justo en estos últimos tiempos del trabajo conjunto con Ramiro para esta investigación, le llega una propuesta desde España que ilustra su proceso de creación. Muestra su capacidad de apropiación y entusiasmo frente al nuevo reto. Evidencia cómo se agencia de los recursos materiales y técnicos que le permiten rescatar o explorar técnicas con las que hace mucho tiempo no trabaja. Señala el camino de re-aprendizaje seguido para poder plantear las propuestas (ver Fig. 72).

Mientras tanto llega este señor de España. Hay una casa editora que hacen grabados, litografías, grabados de todo tipo. Pero que es la más importante del mundo. Se llama *Polígrafa*, [...] Quedamos en hacer cinco ediciones de acá a diciembre. Él hace ediciones cortas de veinte copias no más. Pero, bacán, porque voy a hacer una grande, un díptico de 1 por 1.40 m., que para grabado es bastante, y cinco de 1 por 0.70 m. [...] No me voy a mandar a hacer el trabajo sin antes probar ¿no es cierto? Calentar la

Figura 72 – Litografías en proceso



Tomado del Instagram de Ramiro, en <https://www.instagram.com/p/B06kyaohZ9X/>

Entonces puse una nota en el Facebook. Ya nadie hace litografía. Es una técnica como que ha pasado de moda. [...] Me contacté con este muchacho que es de la Católica, que ha vivido en Nueva York mucho tiempo y ha trabajado... En Nueva York yo vi un grabador peruano, Orlando Condeso, de nuestras épocas, que se fue a Estados Unidos e hizo carrera como grabador allá como... no sé cómo se dice, impresor. O sea, yo... de casualidad. Él tenía su taller como a cuatro cuadras del mío. Yo he ido un día a visitarlo y tenía impresiones de Warhol, de Rob Indiana... [Es] un tipo importante. Y este chico ha trabajado con él. [...] Bueno, entonces, el chico este me dijo "sí, ya, tengo que reacomodar el taller pero ya pues". Entonces me trajo el acetato porque igual se trabaja con un acetato. Yo he estado trabajando diferentes materiales para intervenir el acetato... desde barras de óleo, tinta china, cosas así... [...] Ya tengo las litografías que le voy a hacer al español. Ya las tengo todas en la cabeza. Porque ya me di cuenta lo que tengo que hacer. Lo que puedo hacer. Ya me di cuenta... Por ejemplo, lo que más me ha rendido acá es... Porque depende del proceso. Hay que generar una... Bloquear una transparencia ¿no? Han sido las barras de óleo. Las barras de óleo me han quedado... pero maravillosas. Porque cuando las arrastras, la graduación de oscuridad varía (Ramiro, may. 8, 2019).

Supongo que tenían ya el trato. Pero es maravilloso pues porque la cosa comercial es bien interesante. Tú no ganas un centavo. Tú simplemente trabajas. Pero a mí me encanta porque, por ejemplo, ahora ya el trabajo que he hecho con este chico, yo tengo como un gran respeto por la técnica. Entonces, no es lo mismo dibujar en un papel que dibujar para serigrafía. Entonces he estado como cuatro, cinco días trabajando...

Entonces, te das cuenta que el blanco del papel tiene que tener muchísima presencia, un montón de cosas, y ¡paf! salió una cosa que vamos a ver cómo se imprime. Pero que yo ya me doy cuenta que es mi lenguaje, pero para litografía... ¡Bien bacán! (Ramiro, may. 8, 2019).

Las dinámicas afectivas y emocionales son diferentes dependiendo de en qué parte del proceso de creación se encuentra. Hay elementos del momento de vida por el que atraviesa Ramiro que están influyendo sobre sus procesos de creación.

Por ejemplo, o sea... acá en la casa se ríen, yo le digo a Meri "voy a empezar cuadro"... ¡Uuuuuuy!... La gente sabe que las dos primeras semanas que uno empieza un cuadro voy a estar pesado. Voy a estar hosco. Voy a estar preocupado. Más si diseño adusto (Ramiro, jun. 12, 2019).

Yo creo que estoy haciendo eso ahora. Este proyecto que estoy haciendo ahora de doce, catorce cuadros de seis metros, de alguna manera, es no sé si el primero o el último. Pero... el primero sí, el primer proyecto importante para esta etapa de la vida. Que lo quiera o no, es como una revisión. Como que no es una repetición. Es una revisión en el sentido de tener todo el lenguaje adquirido y ponerlo al uso de lo que vas a trabajar en este momento [...] Sí fue una decisión que tomé hace tres años, además, van a ser cuatro. Es que mandé a hacer dieciséis bastidores de tres por seis metros y dije voy a pintar esto. Voy a pintar esto. Lo voy a guardar. Lo voy a exhibir de acá a cuatro, cinco, seis años. Pero son cuadros que no se van a ir. Son cuadros que se van a quedar conmigo por el tamaño, por las dimensiones. Son cuadros que por el tiempo que me va a tomar terminar cada uno van a contar probablemente historias muy específicas. Son cuadros que me van a permitir... Todo esto lo estoy recién descubriendo, por eso estoy en el sexto. Me van a permitir entender una serie de cosas. Cuál ha sido mi vida. Cuál ha sido mi vida como pintor. Entonces, claro, ya los cuadros comienzan... Esto de los títulos... El primero es "La llegada". El segundo es "La otra habitación" y así. El penúltimo lo llamé "El viaje a Damasco" por la conversión de Saulo, de Pablo. Además, es muy gracioso porque he estado leyendo sobre el origen del cristianismo y todo lo que me gusta ver a mí... Entonces ahora que empecé a pintar uno, de repente, ya me di cuenta. Hay un personaje ahí negrito que le entra la luz por acá, entonces le digo a Meri "no sé si llamarlo la iluminación o el iluminado..." Es el iluminado porque una vez que Pablo se convierte es como [que] se ilumina ¿no? [...] Entonces claro, me di cuenta que estoy como haciendo una especie de libro de memorias, una especie de biografía; pero desde y por la pintura. No es que yo digo "ok., ahora a ver qué me toca". No. Pongo el cuadro. Lo preparo. Empiezo a trabajar. Empiezo a mirar y estoy tan perdido como siempre. Comienzo a buscar qué hay ahí. Comienzo a trabajar y comienza a aparecer el asunto. Es un asunto muy personal. Pero, a la vez, es un asunto que está muy informado por mí, por mi experiencia cotidiana reciente (Ramiro, abr. 24, 2019).

Esta idea del gesto informado es un elemento importante para Ramiro y su proceso de creación. "A Blanca Varela le decía en una entrevista, "pero es muy difícil dejar de ser tú mismo. Hay un momento en el que te alcanzas"". Que toda esta espontaneidad a dónde llega [es] a un lugar que eres tú mismo" (Ramiro, mar. 13, 2019). Su proceso es



pausado. Crea y produce: lee, mira, lee, mira, mira, mira, lee, mira, salta y realiza el gesto, mira, mira, lee...

Lo del gesto es bien interesante porque yo, en todo este asunto que... Ahora ya no lo pienso mucho. Pero, para mí, era como un leitmotiv no repetirme. No repetirme ¿no es cierto? Cuando los primeros años y todo esto... Y un día hablando creo que con Blanca Varela de esa necesidad siempre de ir como renovando el lenguaje, todo; y cómo yo empiezo la primera mancha. Esa primera acción, trato que sea desde un lugar muy inconsciente, que no está registrado conceptualmente... Pero, claro, llega un momento en el cual te alcanzas a ti mismo. Y ahí fue que apareció la cosa esta de incluso el gesto, la memoria... El gesto está como... estructurado por una memoria. Pero, además, para decirlo en términos más cotidianos, porque es la repetición y repetición y repetición de un movimiento que describe una forma ¿no es cierto? [...] Yo decidí o descubrí que forma y fondo era lo mismo. Que el contenido era cómo lo hacías. Eso fue una cosa que yo o aprendí en la escuela o de Szyszlo o la descubrí yo o un resultado de nuestra enseñanza. Pero... a mí se me hizo muy claro siempre que la manera como tú describías algo ya llevaba, ya estaba cargada de lo que querías decir. [...] A mí me pasa mucho eso. Yo a veces cierro los ojos y doy dos, tres brochazos sin mirar. Para que se vaya la cosa por donde tenga que irse. Pero desde muy adentro ¿no? Yo conozco eso (Ramiro, jun. 5, 2019).

En las artes, el diálogo con el propio trabajo y su existencia, por lo general, demanda al artista ocuparse de todas las tareas de antes, durante y después de la creación. Fuimos los pioneros de lo que hoy se denomina el emprendedurismo.

Cuando yo sabía que iba a exponer cada dos años, cada tres años, entonces en un momento yo volteaba en el taller y decía "ya tengo una muestra" [...] Generalmente la exposición ya estaba lista mínimo diez meses antes. Entonces los últimos diez meses mientras yo seguía trabajando en otras cosas me dedicaba a lo que acabas de mencionar, a la presentación de la muestra; que significaba, bueno, imaginar cómo ibas a colgar todo. Significaba diseñar el catálogo. Eso es bien importante [...] Yo no exponía si no me hacían catálogo. Eso era como una regla. Entonces conseguir a la persona que iba a hacer el texto, que era Jeremías [Gamboa] o Jorge Bruce, o Max Hernández. Entonces conversar con esa persona... Y conversar con la diseñadora gráfica que era Carmen Sifuentes siempre, siempre le damos, porque siempre trabajaban con ella (Ramiro, may. 8, 2019).

Así, en el caso de Ramiro este diálogo asume tres características, grosso modo. Uno, es sistemático, pero no lineal e incluye el detenerse en los detalles de la puesta en exhibición de la muestra. Dos, se apoya e involucra a gente en la que confía en su profesionalismo y ética; personas cuyo trabajo valora y considera de lo mejor y con las que, por lo general, entabla relaciones laborales de larga data. Tres, tiene momentos desfasados que permiten a Ramiro protegerse de la crítica. Cuando expone una muestra, él racional, afectiva y emocionalmente ya está trabajando en otras propuestas.

La vida son los tres minutos finales. Es esa mirada que das y dices ok, lo hice bien. Eso es un poco mi credo [...] Entonces ahí, todas esas preguntas si soy el heredero de Szyszlo, que soy un pituco, o si tengo éxito, para mí nunca han significado... porque yo siempre he sabido que estaba al borde del naufragio ¿entiendes? Yo siempre he sabido que... por ejemplo, a mí cuando me comienzan a criticar, comienzo a tener éxito... [...] y Mirko Lauer y Sebastián, Gustavo Buntix me dan con palo ¿no? Se suponía que yo era pues un comerciante. Que yo era... Y yo miraba dentro de mí y decía, pero es que en mí no hay espacio para la mentira, porque mi tarea es de tal urgencia... Yo sé que la única manera de remendar esa vaina es justamente a través de la búsqueda de la verdad. [...] A mí me da terror llegar a esos tres minutos finales y voltear y... Lo cual es una cosa absurda porque tengo cuatro hijos. Tengo... Y, sin embargo, yo vivo con esa ansiedad. Con esa ansiedad de que no termino de lograr cosas. [...] Mis cuadros sí están bien terminados. Pero no llego a reparar, de repente, a reconstruir, a... Es muy extraño esto; no hay paz, no hay calma (Ramiro, jun. 5, 2019).

Creo que Ramiro es un narrador de allí su vínculo estrecho con la pintura, a mi modo de ver (ver Fig. 73). Basta revisar el Facebook y las imágenes que todos creamos intentando construir historias de felicidad y abundancia sobre nosotros mismos que se superponen a realidades completamente distintas, para entender la vigencia que esta

Figura 73 – Homenaje a José Tola: Foto del Recuerdo publicada por Ramiro cuando murió el artista



Tomado del Facebook personal de Ramiro, en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220198358379016&set=pb.1528647800.-2207520000.1571028888.&type=3&theater>

frase tiene hoy en día. Pero poder contar historias implica no solo imaginación sino capacidad de significar los signos que nos rodean. Si algo nos caracteriza como sociedad, actualmente, es la abundancia de signos sin sentido establecido, signos vacíos de relación y experiencia; signos que deben ser llenados de significado a través de intervenciones narrativas y argumentativas. Significar por tanto es un acto político. La mejor táctica, hoy, producir sentido desde la narración.

Yo después que he sido padre cuatro veces y soy... Tengo una manera de ser padre. Yo creo mucho en que uno tiene que estar ahí. En la permanencia en que tienes que estar. Yo soy como... Mis hijos siempre van a... Van a necesitar algo. Yo siempre voy a estar... Tiene una palabra eso, pero bueno... (Ramiro, may. 29, 2019)

[Tú tienes una posición que es privilegiada, pero pocos son los artistas que...] Es privilegiada pero... yo pago un precio altísimo por la actitud que tengo. No creas que mi vida es un lecho de rosas; un precio altísimo... económico, de aislamiento... La gente cree que yo ya estoy en un lugar desde el cual yo... Yo también salgo herido de todas esas batallas ¿Me explico? Yo no soy incólume. Creo que se dice... [...] [¿Entonces por qué las das?] Porque yo soy una persona... Yo siempre digo, no tengo la capacidad de evadirme de una buena causa. Porque creo en mis cosas y creo que las ideas hay que defenderlas. Por el asunto de la resistencia y porque me indignan las cosas. Me indignan. [Ininteligible] [2:19:35] me ve y me dice "ahí vas." "Ahí voy", le digo, "¿qué hago?" "Hazlo" me dice. También es igual... Me indigna cuando Castañeda borra los murales ¿cómo no vas a protestar? En esas cosas me... Porque creo en... Tengo valores. Tengo una idea de país. Tengo... Porque yo soy una persona que no me gusta el poder, además... (Ramiro, abr. 3, 2019)

Yo estoy leyendo ahora todo... De todo realmente. Lo de Emmanuel Carrère<sup>156</sup>. Que hace rato que no me pasaba algo así que encontrara un autor que me gustara tanto. Y lo lees... Y lees un libro... Y lees otro libro... Y vas como conociendo a la persona. Además, es gracioso porque yo había estado leyendo unos libros de ciencia ficción de Philip K. Dick<sup>157</sup>... Que en base a sus libros hicieron *Blade Runner*, *Total Recall*. Es como un ícono de la ciencia ficción americana... que ahora ha muerto... 50 años. Y, de pronto, yo estaba leyendo sus libros... Estaba leyendo lo de Carrère y, de repente, leyendo me doy cuenta de que Carrère, en algún momento, en el 93, publicó una biografía de Philip K. Dick. Entonces, ahora estoy leyendo... Me fui a Nueva York. Me compré... Me traje la biografía que la estoy leyendo. Me traje más libros de Carrère. Es una maravilla, pues, porque es la biografía de Philip K. Dick... Porque Carrère te cuenta dónde se organizaron los libros que yo ya leí, etc. Yo creo que sí, pues. Yo leo mucho. Tiene que tener una influencia o... en mi estado de ánimo, por lo menos. Pero todo el tiempo estoy leyendo. Yo me muero

---

<sup>156</sup> Es un escritor, guionista y cineasta francés, ganador del Premio FIL de Literatura 2017. Más información en <https://www.theparisreview.org/interviews/6254/emmanuel-carrere-the-art-of-nonfiction-no-5-emmanuel-carrere>

<sup>157</sup> Fue un escritor y novelista de ciencia ficción estadounidense. Influyó notablemente en el género de ciencia ficción. La película *Blade Runner* se basa, parcialmente en su novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968).

si no leo. Es algo... Además siempre tengo cosas para leer. Ahora también me traje... Como estoy con esta cosa de la religión, me he traído un libro de este historiador francés Paul Veyne, que parece que es muy bueno, que dice cómo nos volvimos cristianos, a partir del año 300. Cómo es que el mundo se volvió cristiano ¡Imagínate... hay mil quinientos billones de personas que son cristianas!... [...] Yo soy muy torpe, además, hay una cosa que yo... Con Meri nos reímos mucho porque dice que su papá era igual, Guillermo... Yo soy una persona que puedo, pues, sentarme y tener una conversación y todo. Pero, al final, algo en mí me va a ganar y voy a decir una pachotada. Voy a soltar una aspereza. Voy a decir lo que no debo decir. Es como que previene... viene y me dice "hoy día pórtate bien". Y, si estoy en un sitio, me tomo un par de tragos y me da la travesura, soy capaz de ser lo más irreverente de la tierra ¿entiendes? Me gusta esa... Me gusta perturbar el orden social. Me gusta mucho. Entonces yo calculo que eso pasa, pues, en el trabajo. En el trabajo uno trata de ver ¿no?... Pero algo más pasa en el trabajo que no tiene nada que ver con el mundo de las intenciones tampoco, tiene que ver con... El trabajo al final es como la esencia de todo esto que hablamos ¿no? Es un... la huella del hombre. Qué bonito ¿no?... (Ramiro, may. 29, 2019)

En resumen, los procesos creativos de Ramiro se caracterizan por que su disposición para crear responde a una urgencia de hacerlo. Esa urgencia para él es una energía que acumula frente a la propuesta artística durante el proceso mismo de creación. Para Ramiro, la pintura es el medio que le permite reconstruirse con cada propuesta pictórica. Pintar es una forma de estar y relacionarse consigo mismo y con el mundo. Su proceso de creación es pausado y sin prisas. Crea y produce siguiendo una dinámica en la que: lee, mira, lee, mira, mira, mira, lee, mira, salta y realiza el gesto, mira, mira, lee... Ramiro disfruta pulsando los límites de lo que hace, lo más que puede. Lucha por llegar, pero cuando lo hace, vuelve a comenzar. Trabaja abierto a la exploración a través de una dinámica de decisión en función al ensayo – error. No bocetea, plantea el trabajo a partir de relaciones de afecto y desafecto que construye con lo formal de la propuesta. Para Ramiro, pintar y leer son formas de diálogo a los que prefiere entrar en el mejor nivel posible y dispuesto a dejarse afectar por los constructos que se van presentando en el devenir del proceso. No tiene buena relación con el establishment, dentro y fuera del mundo del arte. Busca preservar su independencia. No acepta trabajar a pedido, eso le quita el placer de ir construyéndose y descubriéndose.

### 3.3. CARTOGRAFÍA DE LA ARTICULACIÓN ENTRE LAS CARACTERÍSTICAS Y CONDICIONANTES INSTITUCIONALES DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA DESDE LA EXPERIENCIA DE CREACIÓN COTIDIANA DEL PINTOR

*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión...* el título de la obra de Michael Foucault<sup>158</sup> me sirve de resumen para sintetizar la actitud y el posicionamiento vigilante y disciplinario que el sistema de las artes en Lima adopta en relación a los procesos creativos de las artes visuales. Uno de los aportes de Foucault a las ciencias sociales es que analiza lo social como un escenario en el que el poder se despliega a través de mecanismos que no están centralizados solamente en el Estado, sino que se configuran desde y a través de todo un entramado social que establece formas de disciplina y control frente a la diferencia dentro de lo cotidiano<sup>159</sup>. Las propuestas de Foucault plantean “que el poder se construye y manifiesta en los discursos producidos dentro del circuito entretelado por la relación sujeto y grupos, ejerciendo dominio sobre sus acciones” (Palazio, 2014, p. 97). Frente a la diferencia, el poder reorienta el castigo directo al cuerpo hacia la normalización de las conductas a través de formas más sutiles, aparentemente neutras, individualizándose e invisibilizándose paulatinamente (Pié, 2009). Es desde esta perspectiva, de la reacción del sistema de las artes frente a la diferencia desde lo cotidiano, que nos interesa el pensamiento de Foucault. No hay nada más asociado a la diferencia que, justamente, la creatividad. Y esta, asociada a las artes, se refiere a la diversidad de deseos y la multiplicidad de subjetividades que, sin mecanismos de control, escapa a la acción vigilante y normalizadora del poder.

De allí la necesidad del sistema de las artes de desarrollar prácticas discursivas que establezcan barreras o límites naturalizados dentro de una matriz de cotidianidad, moldeada y supervisada por las relaciones de poder entre sistema y artista que configuran el espacio social. Sin embargo, dentro de esta matriz discursiva, que legitima dichas prácticas disciplinarias, también existen espacios de resistencia que los artistas visuales desarrollan para dar lugar a su propia subjetividad distinta a la dominante. Es, desde este punto de vista, que los procesos creativos de los pintores, en Lima hoy, se traducen en prácticas de resistencia que estos realizan, desde su subjetividad y el uso de sus capitales, para ampliar los márgenes de acción que el sistema de las artes en Lima les otorga, a fin de lograr habitar creativamente el mundo en devenir.

En base a Bourdieu (2001)<sup>160</sup>, defino a los capitales como fuerzas objetivas que, funcionando íntimamente relacionadas, determinan lo que es posible o no y estructuran

---

<sup>158</sup> Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI

<sup>159</sup> Uno de dichos mecanismos de poder que resalta Foucault es el constructo saber – poder que deja de lado su aparente neutralidad para convertirse en una “construcción activa portadora de condicionalidades e intereses. El saber requiere un entramado de poder para su concreción y a la inversa, siendo a su vez el saber un producto del poder” (Palazio, 2014, p. 96).

<sup>160</sup> A diferencia de Bourdieu (2001), pienso que los capitales si bien se corresponden con la estructuración del mundo social, dentro del capitalismo cultural fragmentado, esta estructura no es única ni inmanente. Y adopta formas sutiles de sujeción y dominación. “El capital es una fuerza inscrita en la objetividad de las

el mundo social del artista. Bourdieu (2001) considera tres tipos de capitales. Uno, el económico, que está a la base de los otros dos y representa el dinero para la subsistencia material del artista, y los derechos de propiedad, que este ostenta, asociados a un bienestar económico por encima del nivel de subsistencia. Dos, el social, que constituye el conjunto de obligaciones y derechos que articulan relaciones de conocimiento y reconocimiento formando redes sociales que le otorgan, al artista, sentido de pertenencia tanto personal como profesional. Tres, el cultural, que configura la forma de percibir y de pensar la realidad junto con el conjunto de cualificaciones del artista, adquiridas a través del entorno familiar y del sistema educativo, y que definen su disposición y capacidades, estética, intelectual y técnica, para crear y producir sus propuestas artísticas. A estos tres capitales le agrego un cuarto: el capital simbólico, que representa el prestigio<sup>161</sup> que los demás capitales movilizados por el artista adquieren y ubica a este en una posición dentro del campo artístico.

Estos capitales son movilizados por el artista con una determinada intención dentro de cada campo social, de acuerdo con el interés que dicho campo establezca con su *habitus*. Este último, el *habitus*, es el conjunto de disposiciones duraderas incorporadas como esquemas de conocimiento, percepción, valoración, sentimiento y acción, a lo largo de la relación del artista con su entorno cercano. Es producto de sus relaciones históricas y productoras de nuevas relaciones a lo largo de la vida personal y profesional del artista, simultáneamente.

Finalmente, dentro de la mencionada matriz de cotidianidad configurada por las relaciones de poder, entre el artista pintor y el sistema de las artes, el control y vigilancia que este último ejerce sobre los primeros, si bien afecta directamente el *hacer* creativo de dichos pintores, afecta, también indirectamente, a los procesos de construcción y reconstrucción de la identidad colectiva e individual de los miembros de la sociedad limeña. En este sentido, la circulación restringida dentro del espacio público limeño y poca valoración por el sistema de artes en Lima de las propuestas artísticas que los pintores realizan disminuye las posibilidades de los limeños de mirarlas y de ser mirados por ellas, mermando sus probabilidades de encontrar propuestas artísticas más

---

cosas que determina que no todo sea igualmente posible e imposible'. La estructura de distribución de los diferentes tipos y subtipos de capital, dada en un momento determinado del tiempo, corresponde a la estructura inmanente del mundo social, esto es, a la totalidad de fuerzas que le son inherentes, y mediante las cuales se determina el funcionamiento duradero de la realidad social y se deciden las oportunidades de éxito de las prácticas" (Bourdieu, 2001, pp. 132 – 133).

<sup>161</sup> El prestigio es el reconocimiento que, dentro del mundo artístico, adquieren aspectos de los recursos que intencionadamente moviliza el artista a su interior. Lo posiciona dentro del campo artístico y funciona como un recurso más disponible para el artista.

cercanas a sus gustos y preferencias que les ayuden a mirarse a sí mismos tanto como sociedad como individualmente.

### 3.3.1. EL TALLER DEL PINTOR COMO EL LUGAR DE LA RESISTENCIA DESDE LO COTIDIANO

Lo cotidiano para el artista pintor se configura por una serie de actividades que se repiten permanentemente, y en esa medida podrían tomarse como rutinas; pero que, sin embargo, no necesariamente implican ni las mismas acciones ni la misma secuencia de acciones ni los mismos tiempos para dichas acciones ni los mismos lugares. Lo cotidiano para los procesos creativos del pintor, entonces, se conforma por rutinas necesariamente transgredidas, que se desarrollan en espacios y tiempos que, sin dejarlos de lado, van más allá de lo físico y lo cronológico. En este sentido, lo cotidiano es un discurrir en un espacio y tiempo fenomenológicos que se articula con un tiempo cronológico y un espacio físico a través del pensamiento, el deseo y la acción que el artista desarrolla con su cuerpo y mente.

Desde allí, el taller existe desde una triple dimensión: física, temporal y fenomenológica. Siguiendo el razonamiento del artista Juan Javier Salazar en su obra *El último cuartucho*<sup>162</sup>, el taller más que un espacio geográfico delimitado físicamente por estas tres dimensiones, se configura por el cruce de las mismas, con una extensión dinámica y flexible. El taller está donde está el artista pintor. Funciona como el espacio de afecto, reflexión, emoción, sentimiento y acción de lo cotidiano que le permite al artista habitar el mundo al experimentar el despliegue de su acción creadora.

Más que como eje que estructura su cotidianeidad, el taller, en términos físicos, funciona como coordenadas espacio – temporales que le sirven de ancla al artista para poder alejarse hacia territorios y tiempos *lejanos*, pero manteniéndose siempre en contacto reflexivo consigo mismo y con el trabajo en proceso que va desarrollando. Este contacto reflexivo es de ida y vuelta. Reflexiona sobre su ser situado y lo aplica a su proceso creativo contextualizado y viceversa. Reflexiona sobre su proceso creativo situado y lo aplica a su ser contextualizado. Es decir, es el espacio de acción y reflexión en el que el artista experimenta su cotidianeidad convirtiéndola en existencia. Un ejemplo de

---

<sup>162</sup> Juan Javier Salazar (1955 – 2016), artista peruano, que en su obra *El último cuartucho* (2005) señala "En lugar de tomar cuatro paredes para envolver un espacio y quedarse, lo que he hecho es, con dos paredes, crear un punto que no sirve para nada y ponerlo sobre una estructura de hierro con ruedas, volteando el sentido y dando un sentido que es como irse..." Ver: Vildoso, I. (17 setiembre 2016). *Juan Javier Salazar / El último cuartucho* [video] YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=plXsvxS2foo&t=387s>

cómo funciona esto, lo veo en lo que Charo me cuenta sobre el rol que cumplió el taller en el caso de E.P.S. Huayco,

Claro, era más tratar la coyuntura de la escuela [La ENSABAP había sido cerrada raíz de una toma por los estudiantes]. Y de paso, bueno, éramos jóvenes o sea que también reuniones, fiestas, etc. etc. Pero digamos que ahí hay un germen que para mí es importante. Porque era ya un grupo de jóvenes estudiantes sueltos en plaza, tratando de encontrar un orden para poder seguir trabajando. Luego de eso bueno, como nos piden la casona, un grupito entre los que estaban Herman Schwarz, Patricia López, aunque Patricia no era de Bellas Artes, Juan Javier Salazar, yo, Armando Williams, bueno varios más, no me acuerdo exactamente quiénes fuimos, [...] alquilamos, y otro grupo de personas que no necesariamente era de artes, sino eran amigos que necesitaban un espacio donde vivir, alquilamos una casona en Pedro de Osma 112. Por este taller de Pedro de Osma 112, donde realmente cada uno tenía su taller, y han circulado Lucy Angulo, Coco Morales, Eduardo Bedoya, su mujer, mucha otra gente. Pero también en ese momento todavía alquilábamos al que necesitara un espacio y podía pagar: No solamente éramos artistas. También había dos o tres personas que podían ser de otra área. En ese taller de Pedro de Osma, la primera actividad que hicimos, un poquito más concreta, fue algo... Eso fue en el 78... 79... principios del 79... Fue con Lucy Angulo, con su marido. Creo que estaba Bedoya y su mujer, Javier, yo... No estoy segura si Coco Morales. Se nos ocurrió, como no teníamos plata para seguir produciendo, poner un aviso... Este grupo se llamó Paréntesis... (Charo, abril 20, 2018).

Y, en este caso, el espacio físico del taller se ofrecía como punto de referencia para convertirse en el taller de trabajo para el desarrollo de la acción experimental y reflexiva, la sala de reuniones para la discusión y la inventiva colectiva, el salón de fiestas para la socialización y la distracción. Es la presencia activa de los artistas la que convierte la casona de Barranco en un taller; y es la necesidad colectiva del solventar tanto el trabajo como el espacio creativo que de él se desprendía, la que hace que surja la posibilidad de crear, primero Paréntesis, y luego, una de las propuestas colectivas de arte contemporáneo más comentadas en la historiografía de las artes en el Perú: E.P.S. Huayco. Y es que el taller es el lugar de existencia del artista.

Un *lugar* es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo "propio": los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio "propio" y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad (De Certeau, 2000, p. 129).

El taller es el *aquí* que le sirve de referencia al artista y en donde se siente un elemento más dentro del conjunto de materialidades con las que se siente cercano y le recuerdan quién es y para qué quiere estar en el mundo. No son casuales, entonces, las botellas



de agua y los retratos de Charo esparcidos por todo su taller. No es casual, pues, la fachada toda pintada de negro de Ramiro.

[Porque mi taller es...] Es mi sitio para estar adentro. [...] No, no hay [ventanas]. Todo es... [Hacia adentro] Y la única ventana que hay afuera fue... Porque María vivía donde viven los chicos ahora. Entonces en un momento le construí toda esa parte para... Para que tuviera su propio baño, cocina y dormitorio. Y le dije "ya, por el cambio, te voy a abrir una ventanita". Entonces, el muro es ¿no?... Abre y ¡pac! se abre el muro. Es el único cuarto con vista al mar. Nos reíamos siempre. ¿Pero salir para qué? ¿Para ver una película? No he visto *Retablo*, por ejemplo (Ramiro, p. 250).

No es casual encontrar los muñequitos de personajes de Valentino en su taller, junto con la navaja y la lupa de su abuelo y padre.

Porque no hay un horario. No es que de nueve a seis el taller es mío, tengo que... Y el taller, desde que lo diseñé hace veinte años, lo diseñé así: a mansalva, como un espacio autosuficiente. Hice la piscina. Hice el gimnasio. Era taller no te olvides... Después la cocina... Después dijimos, ya, para vivienda. Porque en principio yo vivía en otro lado, claro, tenía un dormitorio acá, para descansar. Pero... (Ramiro, jun. 12, 2019).

Desde la dimensión fenomenológica, el taller funciona como una ventana no solo al mundo social sino también al mundo de lo posible, la imaginación y el deseo, los cuatro alimentos indispensables para todo proceso creativo. En este sentido, todo proceso de investigación y creación demanda momentos y espacios de trabajo en soledad. En el caso de los académicos tenemos la figura del ratón de biblioteca, ese ratoncillo que prefiere la soledad para devorarse todos los libros que puede. En el caso de los científicos experimentales, los de mi generación tenemos la figura de Giro sin tornillo, un científico apasionado con la ciencia creado por Walt Disney Company que se la pasaba encerrado en su laboratorio buscando nuevas respuestas a través de experimentos científicos. Es curioso que dichas imágenes tengan connotación de *nerds* o *geeks*<sup>163</sup>, pero no de asociales. Nadie cuestiona, tampoco, la naturaleza también social del conocimiento que producen.

---

<sup>163</sup> Según el científico estadounidense Burr Settles, en base a un modelo estadístico basado en más de dos millones de tuits para definir los conceptos, estos términos se definen a continuación:

GEEK: "Un entusiasta de un tema o campo en particular. Está orientado en coleccionar, reunir datos y recuerdos relacionados con su tema de interés. Está obsesionados con lo más nuevo, lo más cool, lo más de moda que su tema tiene para ofrecer".

NERD: "Un intelectual estudioso, aunque de nuevo en un tema o campo en particular. Está orientado en los logros, y centra sus esfuerzos en la adquisición de conocimientos y habilidades sobre curiosidades y objetos de interés".

Fuente: Pardo, D. (2013, jun.24). ¿Cuál es la diferencia entre un geek y un nerd? En: News Mundo – BBC [on line] Recuperado de [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/06/130624\\_tecnologia\\_geek\\_nerd\\_definicion\\_diferencia\\_dp](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/06/130624_tecnologia_geek_nerd_definicion_diferencia_dp)

Sin embargo, en el actual sistema de las artes en Lima sí se cuestiona ello. La soledad para la creación del artista no nos califica de *nerds* o *geeks* sino de individualistas, de seres que nos miramos el ombligo y no vemos lo que pasa en la sociedad. De allí que me parece interesante y relevante la propuesta de creatividad de Ingold, que la entiende como parte del hacer del sujeto dentro de su habitar el mundo y al hacerlo la propone como un hacer individual pero imbuido indisolublemente del hacer colectivo de la humanidad. Es decir, no deja de lado y rescata al individuo y lo reconceptualiza dentro de un devenir histórico de relaciones e interrelaciones que lo configuran. Así, la creatividad tiene esa doble dimensión social e individual o subjetiva cuya soledad, en el caso de los pintores, haya en el taller un espacio de encuentro y sosiego que le permite desplegarse. No es posible de otra manera. La creatividad no puede existir sin alguna de dichas dos dimensiones.

Y eso puede ser compartido seguramente con muchos científicos también... que también paran metidos, peor que los artistas, en sus investigaciones y que no les sacas una palabra, porque tienen esa urgencia. Y nosotros los mortales, comunes y corrientes, no entendemos porque se la pasan pues investigando moléculas, cosas tan aburridas, tan... después les agradeces ¿no?, pero jamás van a ir a reuniones familiares, no les interesa mayormente la vida social.... Y dentro de estos campos también hay un científico que va a salir en todos los periódicos, claro, porque siempre se escogen unos cuantos para que los que sacan la carita y sonrían, te dicen: "ay yo soy como tú". Pero probablemente no son para nada como nosotros, su mente es distinta, sus necesidades interiores son diferentes... siguen siendo humanos ¿no? (Charo, may. 18 2018)

La naturaleza de casa - taller en el caso de estos artistas obedece, creo, a la naturaleza sensitivo vivencial de los procesos creativos en la pintura y en las artes visuales en general. Ello demanda procesos de reflexión en la acción donde lo experiencial de lo cotidiano está casi omnipresente desde la vida diaria del artista sin distinguos de la esfera profesional, personal ni ciudadana y demanda una mayor presencia para que desde lo sensitivo vivencial gatille los mecanismos y dinámicas creativas en la pintura. Esto también es otra diferencia con otros procesos creativos en los que al no, necesariamente, estar involucrado lo sensitivo vivencial; las diferentes dimensiones de la existencia del creador no, forzosamente, se ven involucradas en sus procesos de manera tan directa. A muchos artistas, como Ramiro y Charo, por ejemplo, se les plantea la necesidad de mantenerse en permanente contacto con la propuesta artística durante el proceso.

En este sentido, las redes sociales funcionan como una extensión del taller que le permite al artista ir mostrando sus procesos y avances de trabajo. Ante la ausencia de galerías y el cambio de funcionamiento de las mismas, estas redes cumplen un rol

importante en la difusión de sus trabajos. Pero no solo eso, las redes sociales también constituyen una ventana desde el taller para participar de la vida política aún. Esto se aprecia más claramente en el caso de Charo y Ramiro; pero también en el caso de Valentino, aunque con mucho menos frecuencia. De allí, pues, que el taller desde su triple dimensión, física, temporal y fenomenológica, no solo es el espacio donde trabaja el artista, sino es, también, su lugar de existencia.

### 3.3.2. LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA PINTURA COMO PRÁCTICAS DE RESISTENCIA

Desde lo creativo, retomo aquí aquello ya dicho sobre la vinculación entre lo creativo y esa actitud de apertura al Otro, a lo diferente y al cambio, manteniendo siempre la capacidad de afectar y dejarse afectar. Ello pone al timón del habitar del artista a la subjetividad, como guía que lo ayuda a moverse dentro del ámbito del *podría ser* y a desafiar los caminos que las certezas le ofrecen. Sin embargo, como señalé anteriormente, no toda acción artística necesariamente implica resistencia

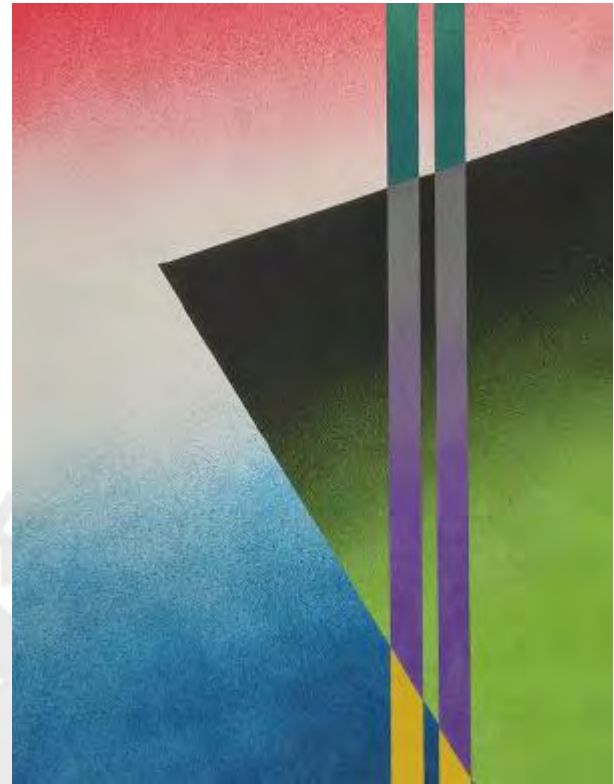
La resistencia la asumo como una práctica ética a través de la cual el artista busca un resquicio dentro del discurso dominante para ejercer su libertad de acción y recuperar su autogobernabilidad y por ende su propia existencia (Frerrari, 2017). Sin embargo, este camino de resistencia no es ni lineal ni coherente siempre; por el contrario, se desarrolla de manera compleja y muchas veces hasta contradictoriamente. En líneas generales, la acción del artista puede adoptar tres modalidades: de sometimiento, modulación y transgresión. ¿De qué depende que sea una u otra? Fundamentalmente de la negociación que la subjetividad del artista entabla con sus condiciones de vida inmediatas y el sistema de las artes desde su hacer cotidiano.

Las prácticas a través de las cuales el individuo puede tomar comando de sí mismo y transformarse fueron nombradas por Foucault como tecnologías del yo. A través de estas los seres humanos pueden “tomarse a sí mismos como objeto de conocimiento y campo de acción, a fin de transformarse, de corregirse, de purificarse, de construir la propia salvación. (Foucault, 2005: 41 en Ferrari, 2017, p. 143)

Las prácticas de resistencia, entonces, configuran procesos de subjetivación a través de los cuales el artista recupera la acción sobre sí mismo. En este sentido, los procesos creativos en las artes visuales constituyen actos de resistencia cuando involucran prácticas de subjetivación que se evidencian en la transgresión al discurso normativo cotidiano en concordancia con la subjetividad del artista. Esta subjetividad muestra la capacidad volitiva del artista, es decir, sus deseos fundamentalmente a través de sus afectos. Involucran al artista como ser bio-psico-socio-ético y expresivo.

Una característica central que comparten los procesos estudiados es que los tres artistas pintan. Incluso Valentino lo hace, sobre los trozos de desmonte y telas que selecciona como soporte (ver Fig. 74). Trabajan cotidianamente en forma permanente haciendo sus propuestas artísticas y lo hacen empleando tanto su mente como su cuerpo. No trabajan para una exposición en específico o porque previamente tengan una exposición ya acordada. La mayor parte de las veces no saben ni dónde ni cuándo exhibirán sus trabajos. Charo, Valentino y Ramiro tienen una motivación intrínseca para pintar inseparable de su cotidianeidad. Charo y Ramiro, incluso, comparten el uso de la palabra *urgencia* para señalarla. En ellos esa necesidad es fundamentalmente afectiva y vinculada a su propia existencia.

Figura 74 – Pintura de Valentino



Tomado del archivo personal de entrevistas

[¿El vínculo que los artistas visuales establecen con el mundo los lleva a que sean románticos?] Probablemente es mi visión de... por mi propia formación... Sí. Hay algo de romanticismo porque en un artista siempre va a haber algo de romanticismo. Es inevitable. Porque es una urgencia. Todo lo que es urgente es romántico. Sobre todo en artes plásticas, porque si me dijeras en grabado, para un grabador esta urgencia... por la técnica del grabado, el tiempo de quema, enfría la cosa. Pero en el dibujo y en la pintura, son artes inmediatas... [en las que el cuerpo está] inmerso. Entonces, cuando no hay ese cuerpo inmerso y es el cuerpo de un obrero el que está inmerso haciendo eso, yo sí me cuestiono. (...) La necesidad vital del ser humano, que es para mí lo que rescato del arte y el artista... Es esa necesidad imperiosa que siente un ser humano, o puede ser hasta una colectividad de seres humanos porque hay ciertos rituales, ciertas cosas en las que se necesita la participación de un grupo para poder hacer algo... Pero que es imperiosa en esas personas. (...) No es lo mismo que yo tenga la necesidad imperiosa de irme a trepar un cerro, porque quiero llenarme de las vibraciones de la luna de no sé dónde. Y mande a cinco de mis obreros a que hagan el ritual o el ritual lo hago yo... Pero yo no puedo mandar... A mí no se me ocurre mandar a cinco obreros a que hagan el ritual. Es mi manera de verlo, que puede ser una visión romántica efectivamente, de repente el ritual mientras se sigan las reglas da lo mismo que lo haga yo a que lo hagan otros (Charo, nov. 10, 2017).

Yo creo que el producto del impulso creativo siempre nace de una necesidad, de una urgencia, es un acto como de sobrevivencia más o menos. Nadie compone una sinfonía o hace una escultura o pinta un cuadro porque está totalmente contento y de acuerdo con su vida y sus circunstancias, todos estamos como tratando de solucionar algo, de decir algo, de salvarnos de algo, de entender algo... Siempre es eso que yo lo

atribuyo a Freud pero parece que Freud lo sacó de Shakespeare y Shakespeare de los griegos, siempre es eso de "por lo áspero, hasta los astros", siempre es cuesta, "per aspera ad astra", es una cosa así. Yo creo que en ese lugar, en ese bastidor, es como tu cancha, como tu ring, es el lugar donde las papas queman, donde realmente... además partamos también de que esto nace desde el lugar de la verdad, a mí me da mucha risa cuando uno es más chico y todo, o más grande, no sé, y había toda la crítica negativa ante tu trabajo, yo decía pero cómo uno... todo se origina del lugar de la verdad, de la búsqueda de la verdad, ¿no es cierto? Uno no trabaja para mentirse a sí mismo ni para engañar a nadie, obviamente ni para vender un cuadro. Uno busca porque está buscando algo, ¿no? Ya con 40 años de trabajo ese algo de mí hacia la pintura y de la pintura hacia mí es todo, ya no es un tema ni tampoco es una respuesta específica... (Ramiro, mar. 13, 2019).

Los procesos creativos en las artes visuales, en este caso en la pintura, implican una relación sensitivo vivencial que vincula el ser con el hacer del artista. Incluso en el caso de Valentino cuya relación con las artes es menos emotiva y más racional.

Yo creo que toda cosa es válida si es auténtica. Si corresponde a una necesidad tuya, a quién le importa que sea moda o no moda (Valentino, jul. 12, 2018).

Entonces si uno va constantemente promoviendo nuevas proyecciones, nuevas posibilidades, tal vez a la larga vas a crear un backup con una normalidad nueva para que los temerosos acepten y empujen sus barreras de aceptación. Entonces creo que eso es como una... No sé... si necesidad u obligación... O es medio romántico, personal, pero es algo necesario que debe suceder en el país (Valentino, feb.5, 2019).

Si bien Vale no utiliza la palabra urgencia habla de necesidad, de una obligación que a pesar que trasciende su propia existencia, parte de ella. Esta característica vivencial y sensitiva, sin embargo, no necesariamente transgrede o, de hacerlo, lo puede realizar de diferentes formas y a diferentes niveles. Pero, indiscutiblemente, se traduce en una fuerza motriz intrínseca que coloca al artista en una constante situación de riesgos a tomar, riesgos que involucran necesariamente su ser, no solo su hacer. Es decir, su pasión como expresión de su capacidad de ser afectado.

De aquí que me atrevo a afirmar que es esta capacidad del artista la condición básica indispensable para todo acto creativo. No lo garantiza, es cierto, pero es una condición *sine qua non*. Para que exista la posibilidad de que ocurra debe haber un *alguien* dispuesto a llevar adelante una búsqueda personal, a seguir adelante a pesar de los obstáculos, a dejarse llevar por esa pasión como condición previa para toda creación.

En las artes, además, ese *alguien* debe estar dispuesto a exponerse, a *mostrar la hilacha*<sup>164</sup> como se dice popularmente.

La existencia humana está sujeta a situaciones, arrojada en el mundo de la vida, inmersa en la mundanidad del mundo, viviendo un aquí y ahora, que le permita alcanzar su plena realización histórica, no en actitudes teóricas, sino en actividades prácticas, en la lucha por realizarse, en someterse a su propia factibilidad (Estrada, 2017, p. 124).

Es justamente el afecto, como aquello que le da un aquí y ahora al artista, la fuerza que guía su actividad para recuperar su propia autogobernabilidad. Como alternativa analítica dentro de la antropología, los afectos se enmarcan en las propuestas ontológicas. En este sentido, ellos demandan un nuevo punto de partida para pensar el mundo. Pienso, sin embargo, que el cambio teórico todavía está en proceso de construcción y lo que le da coherencia y validez actualmente a los afectos como enfoque teórico son sus fundamentos filosóficos y epistemológicos, principalmente.

Muchas obras de arte nos afectan de otra manera. Las emociones pueden ser estimuladas no solo por la forma, sino también por las asociaciones cercanas que existen entre la forma y las ideas que tienen las personas. En otras palabras, cuando las formas transmiten un significado, porque recuerdan experiencias pasadas o porque actúan como símbolos, se agrega un nuevo elemento al disfrute. La forma y el significado se combinan para elevar la mente por encima del estado emocional indiferente de la vida cotidiana<sup>165</sup> (Boas, 1922, p. 12).

De allí que comparto la preocupación de Charo y Ramiro que señalan que

Lo que pasa es que en la actualidad las artes visuales... Las artes plásticas, en particular, de alguna manera han sido tomadas más... Están siendo tomadas más desde el punto de vista sociológico, y muchísimos artistas jóvenes ahora están trabajando ya pensando en el bien común, que vendría a ser lo social, porque a eso se les invoca en realidad. Su época los invoca a eso. Cuando yo era joven artista era distinto. Al contrario, nos decían que lo social, lo político no los toque. Porque el arte

---

<sup>164</sup> *Mostrar la hilacha* pasó a significar cuando determinadas actitudes muestran a la persona tal cual es y no como se intentaba mostrar o describirse a sí mismo a través de su propio discurso. Es una frase que tiene su origen en la España de la inquisición cuando los judíos tuvieron que convertirse a cristianos a fin de salvar sus vidas. "Si tuvieron oportunidad de ver a algunos judíos ortodoxos vestidos en sus típicos ropajes negros, tal vez se percataron de algunos flecos blancos que, asomando desde sus cinturas, contrastan netamente con lo oscuro de su vestimenta. Son los llamados tzitzit, cuatro grupos de hilos atados entre sí que se adhieren a las prendas que tienen cuatro extremos, como recordatorio perenne de los preceptos de la ley de acuerdo a lo escrito en la Torá (Números 15:37-40). Fuente: Ríos, C. (s. d.). Mostrando la hilacha. En: *Síntesis* [Blog]. Recuperado de <https://www.archivo.diariosintesis.com.ar/2962-mostrando-la-hilacha>

<sup>165</sup> "Many works of art affect us in another way. The emotions may be stimulated not by the form alone, but also by close associations that exist between the form and ideas held by the people. In other words, when the forms convey a meaning, because they recall past experiences or because they act as symbols, a new element is added to the enjoyment. The form and the meaning combine to elevate the mind above the indifferent emotional state of every-day life" (Texto original).

es otra cosa. Y, los contestones nos ocupábamos justamente de eso... De lo político... De lo social... Pero por voluntad propia. No es que el mundo te dijera "haz eso". Ahora es al revés. Ahora al artista se le está diciendo "no leas filosofía... No busques dentro de ti, porque todo está afuera" (Charo, ene. 30, 2019).

[Sobre feria PARC] Además la vi así vacía, sin gente, sin toda la parafernalia y todo el chisme y los contactos y las conexiones, vi la feria en su desnudez y todo era pequeñito. Todo era para venderse. Porque una feria es eso. Una feria no es para que aparezcan lenguajes nuevos ni para plantear soluciones o posibilidades o transformar el arte. Incluso los más contemporáneo y lo más de avant garde y lo más contestatario es... [...] Porque justamente por dar ese paso dejan todo atrás y los resultados son... [...] ¿Qué tiene que ver esto con lo que pasa? ¿Con la pelea? ¿Con la lucha que hacen en trabajo personal? Entonces, yo no sé cuál es el vínculo. Yo lo único que tengo, aparte de esta cosa protestona que tengo... [Es] que soy incapaz de sustraerme de una buena causa. Yo he llegado a decir [que] mi lema es ahora que "la resistencia está en el taller" ¿no es cierto? La resistencia como la hemos entendido nosotros... de izquierda universitaria revolucionaria... La resistencia donde se está dando la pelea de manera verdadera por las ideas valederas... Donde está la búsqueda del lenguaje... Donde se está cocinando la permanencia de una tradición y el avance sobre esa tradición... Es la soledad del taller... Que es donde siempre ha estado. Lo que pasa es que antes eso significaba otra cosa ¿me explico? (Ramiro, mar. 19, 2019).

El curador ha tomado un rol que en los 80s no tenía. El protagonista del arte era el artista en los 80. Por ahí podía haber uno que otro crítico, pero el protagonista del arte era el artista. No necesitaba una relectura de nadie. Él hacía su obra nada más y el crítico podía decir "me parece correcto" o "yo veo esto". Lo que sea. Pero la referencia del artista no podía ser evitada. Ahora no. Ahora se defienden corrientes. El artista es una hormiga cojuda que hace... Qué le ligó, pues, porque es bruto. Y es otro el que lee y el que hace que la obra sea exitosa o no exitosa (Charo, ene. 23, 2019).

Hoy, pues, los valores y prácticas artísticas del sistema de las artes en Lima orientan los procesos creativos de los artistas visuales hacia las necesidades del mercado invirtiendo la dirección del desarrollo o punto de partida del mismo, de adentro hacia afuera, y busca alinearlos a su concepto de lo contemporáneo en las artes, en el que la pintura como manifestación de las artes visuales ve menoscabada su valía. Sin embargo, Charo y Ramiro, desde su perspectiva, y Valentino, desde la suya, insisten en desarrollar procesos creativos desde lo pictórico, manteniendo, así, su naturaleza sensitivo vivencial. Es, en este sentido, que dichas prácticas creativas apuestan por realizar diversas acciones de resistencia para rechazar, modificar o transformar la matriz de cotidianidad establecida.

### 3.3.3. EL SISTEMA DE LAS ARTES EN LIMA COMO SISTEMA DISCIPLINARIO

El liderazgo que los capitales privados ejercen dentro del sistema de las artes en Lima evidencia el poco compromiso que ha tenido y tiene el Estado peruano con lo cultural en el país. Esta falta de compromiso acontece, fundamentalmente, desde las dimensiones de lo imaginario y lo simbólico que configuran lo cultural dentro del espacio público limeño. Históricamente los grupos hegemónicos en el Perú han buscado ubicarse al mismo nivel que sus similares en los países desarrollados. Este anhelo se ve resumido en la alocución *a la par con Londres*,<sup>166</sup> que surgió durante la *Era del Guano* a fines del siglo XIX en el Perú. Ella era una forma coloquial de señalar que se encontraban al mismo nivel social, económico y cultural que sus pares en Inglaterra. Sin embargo, este anhelo no respondía a un sentir pasajero o de la época simplemente. Se trataba y trata de una característica estructural de la sociedad peruana que viene desde la independencia<sup>167</sup>,

Si el Perú fue uno de los focos de la resistencia realista, esto no se debió exclusivamente a la personalidad del Virrey Fernando de Abascal, como insiste en reiterarlo la historiografía tradicional, sino a la presencia en Lima de la aristocracia colonial más numerosa de toda América Hispánica. A pesar que el último tercio del siglo XVIII no ofreció una coyuntura favorable para sus negocios, el poderío económico que mantuvieron fue suficiente para respaldar las campañas contra todos los esfuerzos subversivos. (Flores Galindo, 1982, p. 103)

A pesar que no es materia del presente estudio, esta situación me parece pertinente mencionarla porque sirve para establecer una cierta continuidad en el tiempo que da una idea de la complejidad del problema. A pesar de la indiscutible riqueza cultural del Perú y de la inmensa variedad de sus manifestaciones artísticas, hoy, desde lo contemporáneo, el sistema de las artes en Lima prioriza su articulación con el mercado global de las artes. Esta estrategia es coherente con dicho anhelo que, a pesar del tiempo transcurrido, se vio continuado en el deseo que dichos sectores socio-económicos hegemónicos mostraron, a mediados del siglo XX, al participar en la fundación del mencionado sistema de las artes.

---

<sup>166</sup> Vieja alocución limeña que señala que la libra peruana, es decir, el billete de diez soles, tenía el mismo valor de cambio financiero que la libra esterlina. El Comercio (2014, abr. 8). Martha Hildebrandt: el significado de "a la par con Londres". *Redacción EC. Habla culta* [On line] Recuperado de <https://elcomercio.pe/opinion/habla-culta/martha-hildebrandt-significado-par-londres-308061-noticia/>

<sup>167</sup> Para mayor información ver: Flores Galindo, A. (1982). Independencia y clases sociales. *Revista Debates en Sociología*, N° 7, e-ISSN: 2304-4284, Lima, PUCP, pp. 99 - 114 Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/download/6870/7007>



Paralelamente, dentro del *capitalismo cultural fragmentado* y de la aplicación del modelo económico neoliberal en el Perú, desde fines del siglo XX, el Estado peruano, desde comienzos de este siglo, viene desarrollando una estrategia de marketing del tipo marca país para la construcción de identidades corporativas. Estas estrategias se desarrollan a través de campañas publicitarias bajo el título de *Marca Perú*<sup>168</sup> para ampliar la presencia de productos peruanos en el mercado internacional. Esta estrategia de marketing comenzó a propuesta del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR) y representan una muestra de cómo opera el *capitalismo cultural fragmentado* hoy en el Perú. Se apoya “en la “imagen país” y lo comunica a través de un símbolo que lo identifica y lo diferencia de los demás”<sup>169</sup>. Sin embargo, hoy por hoy, dicha estrategia ha sido trasladada mecánicamente al campo cultural para supuestamente promover la identidad multicultural del país.

La puerta de entrada elegida es la de la participación en ferias comerciales dentro de los mercados de artes internacionales. La participación del Perú en el año 2019 en ARCOMadrid<sup>170</sup> como inicio de las celebraciones del bicentenario patrio, así lo indican. Ello implica una alianza estratégica y tácita entre el Estado y los capitales privados para el uso y usufructo de las artes en Lima en beneficio de los intereses económicos que tienen en común. Dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, el sistema de las artes en Lima se convierte, así, en un sistema disciplinario encargado de resguardar el buen funcionamiento de esta alianza estratégica y el logro de los beneficios financieros que de ella se derivan. No es casual que sea el Ministerio de Cultura (MINCUL) el que haya presentado el balance de la participación peruana en la mencionada feria<sup>171</sup>.

Lo que pasa es que las cosas han ido empeorando. No te lo digo en el sentido económico porque eso a veces mejora o empeora. En general, para el artista las cosas han ido empeorando. [...] por el mismo sistema en el que vivimos que es totalizador, aunque digan que es democrático. No hablo solo a nivel Perú, sino a nivel mundial. Son cuatro cabezas las que deciden qué es bueno, qué es malo, qué es bonito y qué es feo. Y... por qué se paga o por qué no se paga. Y si tú no estás ahí de pinche alfombrita, no existes. En mi época todavía había ilusión, había posibilidades, había sueños de justicia que ahora son quimeras. El tiempo es circular felizmente. (Charo, oct. 6, 2017)

---

<sup>168</sup> Ver: El Comercio (2011, marzo 10). Marca Perú: descubra qué es y cómo nos beneficiará ante el mundo. *Economía* [On line]. Recuperado de <https://archivo.elcomercio.pe/economia/peru/marca-peru-descubra-que-como-nos-beneficiara-ante-mundo-noticia-725390>

<sup>169</sup> Ver en el portal peru.info: *Marca Perú* en <https://peru.info/es-pe/>

<sup>170</sup> Ver en el portal peru.info: *ARCOMadrid 2019: Perú se promocionará como destino cultural* en <https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/24/arcomadrid-2019--peru-como-destino-cultural>

<sup>171</sup> Ver en el portal Andina, agencia peruana de noticias: *ARCOMadrid: Ministro de Cultura presenta resultados de participación de Perú* (2019, oct. 30) en <https://andina.pe/agencia/noticia-arcomadrid-ministro-cultura-presenta-resultados-participacion-peru-771421.aspx>

El sistema de las artes en Lima emplea estrategias de mercado para el desarrollo de sus actividades que funcionan como mecanismos de control disciplinario. Es decir, utiliza su capacidad de otorgar reconocimiento simbólico y de promover el consumo de las propuestas artísticas como mecanismos de vigilancia y castigo que garantizan la continuidad y éxito de las estrategias de mercado que viene implementando para lograr su inserción en el mercado de las artes global.

Y de repente se instala el MALI, con toda esta gente, y todos desaparecemos. Toda esa generación entre Szyszlo y Bryce, la gente que tiene cuarenta, cuarenta y cinco, cincuenta años [trabajando], nos sacan de la escena. Es muy raro ¿no es cierto? Es muy raro que haya una presentación en Arco... Y a mí no me van a llevar porque yo tengo pleitos ya personales con ellos. Porque los he denunciado y me parece un robo lo de los remates, etc. Pero que no vaya Ricardo Wiese ¿por qué no va a ir Ricardo Wiese? ¿Por qué no va a ir Tola? ¿Cómo no va a ir? Han trabajado treinta años, cuarenta años. Es como... Es raro. Hay algo como que ha vuelto a pasar y todo eso que... Toda esa pirámide, que manejaba Szyszlo, ahora la tiene el MALI. Pero ahora arriba no están los pintores, sino están los coleccionistas, los directores del MALI. (Ramiro, abr. 3, 2019)

Dichos mecanismos se aplican a dos niveles: a los artistas que crean y a las propuestas creativas en las artes visuales. Asimismo, estos mecanismos se componen principalmente de dos elementos pilares:

- *Valores estéticos y de las teorías de las artes:* Dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, lo contemporáneo deja de ser un período de tiempo dentro de la historia de las artes que, al decir de Danto (1997), implicaba la no existencia de un meta-relato legitimador de las propuestas artísticas y permitía la coexistencia de diferentes formas de utilizar el pasado artístico en torno a la belleza, la forma y el compromiso personal por los artistas. Lo contemporáneo, dentro del *capitalismo cultural fragmentado* se ha convertido en un paradigma hegemónico, al decir de Kuhn, que funciona con ciertos valores estéticos específicos, como señala Heinich (2014). Dentro del *capitalismo artístico fragmentado*, el sistema de las artes de Lima asume lo contemporáneo, no como un estilo o corriente más dentro de las artes, sino como *EL* estilo a validar como único legítimo dentro de las artes visuales en el Perú de hoy. Se mueve en un espectro de valores estéticos que van desde el conceptualismo no objetual hasta el arte con compromiso social en torno a ciertos valores contemporáneos globales: género, derechos humanos, democracia, raza, minorías étnicas y otros. Sin embargo, se construye de espaldas al gusto de la mayoría de los limeños. Es decir, lo contemporáneo como algo que dialoga con su entorno de manera amplia es dejado de lado.

Para el arte hay infinitos mundos o infinitas maneras de ver el mundo y experimentarlo. No diré la obvia falsedad de que una buena cultura artística es imprescindible para formar un buen ciudadano de una sociedad democrática ideal. Por suerte o por desgracia, el arte no nos hace necesariamente mejores ciudadanos o mejores personas. Pero en cambio sí creo que un arte que se desarrolla en todas las direcciones es el arte de una sociedad democrática, aunque individualmente sus creadores o su público puedan ser monstruos. En este sentido, el arte de hoy es una parte fundamental del laboratorio en el que se gesta nuestro futuro. (Vilar, 2004, p. 50)

Concuerdo plenamente con Vilar (2004) de ahí también mi interés en realizar la presente investigación. Y es en ese sentido que me aventuro a preguntarme si los valores estéticos y de las teorías de las artes como mecanismo de control son empleados por el sistema de las artes en el Perú solamente para controlar y disciplinar a los artistas.

Y bueno pues, la pintura va y viene, son olas, antes de que viniera esa ola de pintura que te digo en Nueva York en los 80, todo lo que había en todas las paredes de todas las galerías era arte conceptual. Eran las ideas escritas en papeles y colgadas con dos chinchas en la pared de la galería. Y yo decía "pero yo he venido a ver pintura, por qué no..." Y de repente un día... ¡Wooooooooooooooooow! Pero acá es pequeño, que es una cosa que yo vengo, por eso al final de [la entrevista que me hacen en] La República yo digo "lo que nos debe preocupar es cómo se está escribiendo la historia del arte en nuestro país" Es terrible. (Ramiro, mar. 13, 2019)

Sobre "Charito", ese cuadro que está en el museo que es un trabajo figurativo, que está en el Museo de Arte de Lima... Buntix, por ejemplo, ha dicho lo que le ha dado la gana. [...] A mí lo que me ocurrió fue que yo vi la foto, porque estuve en Chiclayo... Vi la foto del cumpleaños de la niña y me encantó la foto por lo que me decía la foto. Y lo pinté. Nunca la expuse. Pero después me fui a París y cuando volví resulta que ese cuadro era famoso porque Buntix había hecho toda una historia, que esa Charito era yo, que me quería transformar en esa Charito. O sea... cosas completamente... que para mí están totalmente fuera de la realidad. [...] Eran dos hermanitas, Charito y Esmeralda, pero esta chiquita es Charito. Que existe, además, como te digo es una mujer de 40 años. Claro, habían pegado en la pared el nombre, Charito. Entonces por eso Buntix dice que mi identificación con esa familia fue tanta que hasta... que por eso no

Figura 75 – Detalle de la obra Cumpleaños de Charito



Fuente: Facebook profesional de Charo, en <https://www.facebook.com/284644468225409/photos/a.524352347587952/524361147587072/?type=3&theater>

firmé el cuadro, porque la firma estaba en el Charito escrito en la pared, pero eso es falso, yo nunca firmo un cuadro mientras no es expuesto, ahorita anda y mira si hay alguno firmado, ni uno. Ahí ves cómo puede interpretarse como... [...] Lo que a me parece gracioso es que a mí, Sharon Lerner que es la que ha hecho el libro, jamás me ha preguntado nada en relación a “Charito”. Ni por qué lo hice, ni en qué circunstancias. Nada. Nada. Ella es ciega a lo que dice Buntix. Y yo, la autora, jamás me han consultado. Jamás me han preguntado. Nada. Interesante ¿no? O sea, pasan olímpicamente sobre el artista que lo ha hecho. Totalmente... No interesa. Eso sí me sorprende. [...] Es la información sobre en qué circunstancias fue dada, y eso solamente yo lo puedo dar y ¿no me lo preguntan? ¿Por qué no me lo preguntan? Por temor a que por ahí no sea lo que ellos han inventado. Que yo tenía planificado en el cerebro... De repente les rompo el discurso. Porque si no, dime tú ¿por qué no me preguntan? O sea, al final el cuadro está ahí. Y la única que sabe... Exactamente, la que lo ha pintado, lo ha hecho... Sin mí no existía ese cuadro. Así de simple, no existiría esa obra si Charo Noriega no la hubiera pintado. Que no te pregunten por qué lo hiciste, sobre todo si va a ser tan importante ¿no te sorprende? [...] El cuadro ya ha hecho su recorrido igual. Añadir lo que dice la autora... O, por lo menos, estar enterado de lo que dice, no le haría daño a nadie, creo. Y ese cuadro sin Charo Noriega, carne y hueso, y pensamiento, no existiría. Entonces, ¿cómo pueden saltarme olímpicamente así? Me parece conchudo. Disculpa, pero es conchudo. (Charo, ene. 23, 2019)

Y es que, finalmente, el control que se ejerce sobre los procesos creativos de los pintores tiene repercusión sobre toda la sociedad en su conjunto. Finalmente, el “hacer arte es saber ver. Es la visión. Es tu capacidad de ver. Así de simple, es ver” (Charo, nov. 10, 2017). Los valores estéticos y de las teorías de las artes que se plantean como hegemónicos en una sociedad condicionan y validan los gustos y preferencias estéticas de los miembros de la sociedad y de toda ella en su conjunto. Ello nos plantea, nuevamente, la estrecha vinculación que existe entre la producción y la recepción de las propuestas pictóricas, en tanto imágenes, como hablaré más adelante.

- *Principios y normas de funcionamiento institucional:* El sistema de las artes en Lima es pequeño y no está sólidamente articulado. Quizás una característica que lo define es su carácter elitista y alejado de las preferencias de la mayoría de los limeños. Funciona en dos ámbitos en forma paralela: oficial y no oficial. La relación entre ambos ámbitos es escasa y poco fluida. Es decir, ambos ámbitos saben que existen pero no se miran, salvo en escasas ocasiones. Por lo general, dichas ocasiones se dan por iniciativa del ámbito oficial cuando necesita validarse como representante de lo nacional. Un ejemplo

de ello fue la inclusión de piezas de arte tradicional y la invitación de los artistas shipibo-konibas Olinda Silvano y Silvia Ricopa a la feria ARCOmadrid<sup>172</sup>.

Dentro del ámbito oficial hay algunos *dealers*, museos, entre los que destacan el MALI y el MAC, algunas galerías de arte y espacios culturales privados y públicos (incluyendo a los espacios municipales). Este ámbito es el más elitista y cerrado de los dos. Ingresar a este ámbito del circuito artístico comercial, en general, es difícil y depende fundamentalmente de los capitales social y simbólico que tengan el pintor y el curador que lo acompaña. En muchos casos, en las galerías y los espacios culturales es principalmente el capital social y simbólico del curador el que da el acceso directamente. La figura del curador es fundamental dentro de este ámbito y funciona como legitimador de la cualidad de la propuesta pictórica a exhibir. Los concursos de arte y las ferias son también una fuente de capital simbólico y económico para los artistas. Su acceso a ellos depende fundamentalmente de la aceptación de los valores estéticos que cada auspiciador del concurso promueve y del capital social y simbólico del pintor. “Yo no creo que un artista solo busque vender. También quiere prestigio y quiere un nombre. Y quiere que su obra esté junto a otros que trabajan más o menos dentro de la misma línea que ella...” (Charo, nov. 10, 2017).

Dentro del ámbito no oficial lo que el pintor fundamentalmente obtiene es capital económico facilitando su supervivencia material. El capital simbólico y social que le otorga este ámbito del circuito no es reconocido por el oficial, y se mantiene dentro de este mismo ámbito no oficial solamente. Está asociado al capital económico que le brinda al pintor. En este circuito circulan propuestas artísticas alejadas de los valores estéticos y artísticos que son cercanas a lo que el sistema oficial de las artes en Lima entiende por lo contemporáneo y que, por el contrario, están más próximas al arte tradicional, a las artes populares o a las bellas artes. Ello señala un asunto olvidado por los estudiosos de las artes en el Perú: el gusto.

---

<sup>172</sup>Planas, E. (2019, mar. 3). ARCOmadrid 2019: un balance de lo que la feria española nos dejó. Fotos. El Comercio [On line]. Recuperado de <https://elcomercio.pe/arcomadrid/fotos/arcomadrid-2019-balance-feria-dejo-impreso-noticia-613083-noticia/>

Diario Gestión (2019, feb. 16). De la cultura Nazca a las vanguardias, todo el arte peruano en ARCO 2019. *Mundo Gestión* [On line]. Recuperado de <https://gestion.pe/mundo/cultura-nazca-vanguardias-arte-peruano-arco-2019-258847-noticia/>

BBVA (2019, feb. 28). ARCOmadrid 2019: el arte contemporáneo peruano destaca en España. *Arte, Cultura y Espectáculos BBVA* [On line]. Recuperado de <https://www.bbva.com/es/arcomadrid-2019-el-arte-contemporaneo-peruano-destaca-en-espana/>

ThaArtMarket (2019, feb. 8). Entrevista a Carlos Urroz, director de Arco: Arcomadrid, la feria española de arte contemporáneo con acento latinoamericano. *The Art Market. Hub del Mundo del Arte* [On line]. Recuperado en <https://theartmarket.es/entrevista-a-carlos-urroz-director-de-arco/>

Como ya señalé, el gusto, al decir de Bourdieu (2006), es la expresión de nuestros criterios y disposición hacia las cosas. Desde esta perspectiva el gusto establece un orden en nuestras prácticas culturales. En este sentido, el sistema de las artes en Lima, tanto en el ámbito oficial como en el no oficial, se construye al margen de los gustos y preferencias de los limeños. Si bien el sistema desde el ámbito no oficial está más cercano a ciertos gustos que se articulan en torno al arte tradicional peruano, las artes populares y las bellas artes, tampoco se ha encontrado evidencia de un mayor esfuerzo por acercarse a identificar/ ampliar las preferencias de los limeños.

En Europa lo que tú ves son esculturas en espacios públicos, pero hay museos. Yo te estoy hablando de otra cosa, de grandes áreas enormes con arte no solamente del país sino de todas partes del mundo. Acá ni siquiera tenemos del país. ¿Cómo vas a formar el imaginario de un niño, de una persona, si no tiene qué ver? Si lo único que le estás ofreciendo es mediocridad, copias de copias de copias [...] Para un niño que crece, que como gran obra de arte, te estoy hablando de clase media alta, lo que ha visto en la casa de su mamá, de su abuelito son unos lindos bodegones comprados en Petit Thouars o en La Casa del Cuadro que es parecido... (Charo, nov. 10, 2017)

Es la desconexión entre la "élite intelectual" (los curadores) y el público en general que se supone que representan y [al que supuestamente] quieren acercarse. Si tu objetivo no es acercarte al público, entonces dilo. Yo trabajo porque es mi necesidad y lo que hago es expresarme yo. Si llego a otras personas, maravilloso y si no llego igual. Pero ese discurso de nosotros somos la élite que representa el gusto peruano... No tiene nada que ver con ese Perú que se supone representa y eso me deja perpleja. (Charo, set. 22, 2017)

Exacto. Ahora la cosa es un degenerare de especulación, venta, estatus, lavado de dinero, Lucía de la Puente... Hochschild también. Hochschild, por ejemplo. Tienes una cantidad excedente que puede ser impuesto... O ese dinero se lo das a la SUNAT o compras cultura. Compras cultura. ¿Qué significa? decoras tus oficinas y el dinero que de alguna manera estabas dando a otras personas en verdad simplemente te lo guardas, y se va a multiplicar en el futuro, ¿me entiendes? Compras acciones de alguna manera. Son acciones. (Valentino, abr. 12, 2018)

Es por ello que, siguiendo nuevamente a Bourdieu (2006), me atrevo a afirmar que esta falta de interés por parte del sistema de las artes en Lima puede ser interpretado como un mecanismo de sujeción que este ha empleado y emplea para controlar el crecimiento del circuito comercial de las artes a fin de mantenerse como el interlocutor necesario, sea en el ámbito oficial o en el no oficial, con capacidad de imponer como hegemónicos sus valores estéticos y artísticos. Por un lado, ello les permite a sus miembros obtener mayores beneficios económicos. Por otro, al imponer como hegemónico un gusto para distinguir y distinguirse como parte de un grupo social, les permite identificarse con un determinado capital cultural dentro de la sociedad en Lima que los hace sentir que está

a la par con Londres. El Estado con su ausencia dentro de lo cultural y lo artístico, en particular, valida este accionar del sistema de las artes en Lima.

Este cuadro [*Charito*] se volvió casi un mito de este cholo emergente ¿no? Que en ese momento todavía no se hablaba de cholo en emergencia sino de... De choledades y de huachafadas cholas... Que quieres aparentar lo que no eres. Esa era la visión clásica de la burguesía hacia el resto. [...] A mí lo que me gustó mucho de esa foto, bueno es que conocía a la familia realmente, porque trabajaban con mi hermano. Charito no porque era una bebé, pero era la ternura que había en los padres. Estos padres obreros, pobres, pero que tenían una televisión más grande que la de mi familia. Que se habían vestido, a Charito y la mamá pero con sus vestidos más elegantes y lindos. La torta era de papel y estaba, pues, toda la alienación posible de la que hablaba la izquierda. El pato Donald, Piolín, el ratón Mickey... Entonces me pareció interesantísima esa imagen, ¿no? Porque yo escuchaba... Todos escuchábamos ¿no? Que la izquierda... Que la alienación... Y, bueno, cosa más alienante no había. Y, sin embargo, me produjo una ternura enorme el esfuerzo que esta familia estaba haciendo para que su niña sea una princesita. Eso es lo que me interesó a mí. [...] Frente al obrero, pues, luchador ¿no? Que quiere un mundo justo y lo demás son banalidades... Acá me estaban mostrando lo contrario. Era el amor de esta familia, de repente ignorante, pero que consideraba que lo más lindo del mundo era *Disneylandia*. Lo siento. Y como imagen era muy linda. Porque era esta gente de piel oscura, con ojazos negros, lindísimos... Y todo este plástico... Porque todo era plástico. A mí me dijo mucho. Pero me lo dijo más en ese sentido de sensibilidad. Me cuestionó. A mí me cuestionó. No era una tesis. No era una afirmación. Era un cuestionamiento. (Charo, ene. 23, 2019)

El mercado de las artes en Lima se configura como un enclave, manejado por el sistema de las artes tanto oficial como no oficial, que funciona como una prisión para los pintores restringiendo sus posibilidades de construcción de capitales necesarios para habitar el mundo, en correspondencia con su subjetividad, afectando así sus prácticas creativas.

#### 3.3.4. LOS PINTORES Y LA PRISIÓN

Los tres pintores con los que he trabajado, Charo, Valentino y Ramiro, muestran tres diferentes formas de aplicación de estos mecanismos de vigilancia y castigo, por parte del sistema de las artes en Lima; pero, también, tres diferentes formas de resistencia a ellos. En general, Charo, Valentino y Ramiro desarrollan estrategias de resistencia que les permiten seguir desarrollando sus procesos creativos con márgenes de libertad aceptables para cada uno. Estas estrategias son diferentes y se definen de acuerdo a los capitales que disponen, el momento que se encuentran en el desarrollo de sus carreras artísticas profesionales y las concesiones que cada uno de ellos está dispuesto a realizar, tomando en cuenta sus afectos, emociones, sentimientos, valores, expectativas, y experiencias de vida que tiene cada uno. En la definición de todas ellas

intervienen factores generacionales, de género y de la institución de formación profesional en la cual estudiaron.

- CHARO: *La premiada*



Tomado de  
[https://www.freepng.es/  
png-e0ke86/](https://www.freepng.es/png-e0ke86/)

Es la artista reconocida, pero solo parcialmente. Se le reconoce no por sus propuestas actuales, sino por aquellas que realizó como miembro del colectivo E.P.S. Huayco. Su *hacer* actual permanece casi invisibilizado para el sistema oficial de las artes en Lima. De los tres, es la que menos interés ha manifestado por obtener un reconocimiento simbólico y económico a nivel internacional.

Lo que han escogido de mi obra es precisamente la parte que toca más frontalmente o más directamente aspectos muy básicos del Perú como país, como estado. Eso creo que ha interesado. No es la labor en general de toda mi obra, donde siempre van a haber reminiscencias de lo mencionado... Que se puede alargar y puede abarcar muchas... el mundo entero en realidad. Porque los seres humanos más es lo que tenemos en común que lo que nos diferencia. Pero creo que el hincapié está puesto justamente en la investigación sobre lo nacional, nativa en todo caso. Y es verdad que en esa época se hacía muy poca investigación sobre lo nativo. (Charo, ago. 11, 2018)

Ha mantenido una relación de cercanía con el sistema oficial de las artes en Lima pero defendiendo bastante su independencia para dirigir y desarrollar su quehacer artístico, con el costo de tener que complementar sus ingresos con la enseñanza. A pesar de que se lo han propuesto, ella ha decidido no realizar las mismas propuestas artísticas que realizó como parte de E.P.S. Huayco. Piensa y siente que el contexto actual del país y su momento personal de vida no se corresponden con aquel tipo de propuestas en su caso. Sin embargo, es una de las pocas pintoras mujeres vivas con una larga trayectoria de trabajo artístico.

Para comenzar el género. Se está premiando a dos mujeres. [...] ¿Por qué la elección de Lucy y mía? Pues no somos las únicas pintoras y artistas que hay en Lima, menos en el país. Me imagino que por la generación. Porque arriesgamos más de repente. Hicimos trabajo de Escuela pero también hicimos cosas fuera de la Escuela desde estudiantes. (Charo, ago. 11, 2018)

En este sentido, el sistema de las artes requiere de ella para validarse como una institución democrática e inclusiva comprometida con dos valores pilares dentro de su estrategia de marketing. Uno, lo contemporáneo en tanto compromiso con la causa feminista: Reconoce el aporte de las mujeres artistas en el Perú, colocándose al nivel



de los estándares internacionales del mercado global de las artes. Dos, la tradición en tanto se compromete con el desarrollo de las artes desde una perspectiva latinoamericana: El reconocimiento del MINCUL a Charo ocurre dentro del contexto de la celebración del centenario de la fundación de la ENSABAP. Reconoce, entonces, a la institución emblemática de la tradición artística en el Perú, pero no se trata de cualquier tradición. La formación profesional de Charo en la ENSABAP y su participación en E.P.S. Huayco permite dar muestras que se trata de una tradición que es capaz de asumir lo contemporáneo pero desde la defensa de sus orígenes latinoamericanos.

Me sorprende que haya habido un seguimiento hacia mi trabajo, y me satisface el esfuerzo de gente que lo está viendo, lo reconoce, lo hilvana y dice “aquí está”. Pero en la parte de las [ininteligible] es interesante, porque ya lo he hecho antes en realidad, no como persona meritoria, pero como artista siempre tienes inauguraciones y esas cosas, nada tan importante como esto obviamente. Pero eso es una cosa más coyuntural. De repente en tres años me doy cuenta que esto iba a impactar mucho más en mi carrera, en mi vida, de lo que soy consciente ahora. En este momento yo lo siento como algo coyuntural... Que pasa en este momento, [pero] que igual que todo pasará. [...] Me olvido fácilmente de que soy una persona meritoria de la cultura. No lo tengo presente de manera permanente. Ha sido una sorpresa inesperada. [...] Me pregunto, con tanta gente que está metida en el quehacer cultural en alguna medida... En este caso se explica porque son los cien años de Bellas Artes y se ha escogido gente egresada de Bellas Artes. Pero como en todo, yo soy una preguntona. Somos tres los que hemos recibido esta distinción. Hay tres que somos más o menos de la misma generación que es Lucy Angulo, Quique Polanco y yo. Entonces me pregunto el porqué de esa elección. (Charo, ago. 11, 2018)

El premio del sistema de las artes ha sido un incremento parcial del capital simbólico de la artista como un mecanismo del propio sistema de mostrarle los posibles beneficios que le ofrece. Charo, sin embargo, no ha manifestado mayor interés por el capital económico adicional que pueda obtener dentro del sistema. Buscando una forma de articular con palabras mi percepción y sentir sobre el sentir y pensar de Charo frente al sistema de las artes y el mundo en general, me vino a la mente la canción *A quién le importa lo que yo haga*<sup>173</sup> que Thalía popularizara a comienzos de este siglo (ver Figura 76).

---

<sup>173</sup> Extracto de la letra de la canción *¿A quién le importa?* Letra de Carlos García Berlanga Manrique / Ignacio Canut Guillen. Fue popularizada por Thalía en el año 2002. Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=s0MG5mdwweU>

Figura 76 – Letra de canción *A quién le importa lo que yo haga* cantada por Thalía

<p>La gente me señala 🎵 🎵 🎵          Me apuntan con el dedo          Susurra a mis espaldas          Y a mí me importa un bledo          Que más me da          Si soy distinta a ellos          No soy de nadie          No tengo dueño</p> <p>Yo sé que me critican 🎵 🎵 🎵 🎵          Me consta que me odian          La envidia les corroe          Mi vida les agobia          ¿Porque será?          Yo no tengo la culpa          Mi circunstancia les insulta</p> <p>Mi destino es el que yo decido 🎵 🎵 🎵          El que yo elijo para mí</p>	<p>¿A quién le importa lo que yo haga? 🎵 🎵          ¿A quién le importa lo que yo diga?          Yo soy así, y así seguiré, nunca          cambiaré (Bis) 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵</p> <p>Yo sé que les fastidia 🎵 🎵          Por no seguir la norma          Ya es demasiado tarde          Para cambiar ahora</p> <p>Me mantendré 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵          Firme en mis convicciones          Reportaré mis posiciones</p> <p>Mi destino es el que yo decido 🎵 🎵 🎵          El que yo elijo para mí</p> <p>¿A quién le importa lo que yo haga?...          (Se repite seis veces) 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵</p>
--	--

Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=s0MG5mdwweU>

Así, ella prefiere complementar los ingresos que recibe por la venta de sus propuestas artísticas con los magros ingresos que le proporciona el enseñar en el MALI. Posee, además, un pequeño patrimonio propio que le permite completar los ingresos necesarios para su subsistencia y producción artística Sin embargo, en teoría, siempre podría incursionar en la producción de propuestas como las que realizó como parte de Huayco. Es decir, más acordes a los valores estéticos y artísticos que ostenta el sistema oficial de las artes en Lima. Para el sistema de las artes podría ser la oveja negra que escapó del redil de lo oficial; pero capaz de regresar a él como buena hija pródiga.

Posee un capital cultural, social y simbólico propio que le sirven para definir sus estrategias de resistencia. Charo es solicitada por la ENSABAP y otras instituciones, mayormente vinculadas con la formación profesional en artes visuales, para participar con su opinión y juicio en diferentes actividades. Se siente cercana a su alma máter. Es reconocida por otros artistas y estudiantes de artes visuales y proviene de un sector social de clase media-media. Su estrategia de resistencia no es confrontacional, pero sí tan firme y rebelde como las acciones pacifistas de Gandhi.

- VALENTINO: *El vigilado*



Tomado de <https://www.100sp.ru/good/494685682>

Es el artista más joven de los tres y se encuentra en pleno proceso de construcción de sus capitales: simbólico, económico, cultural y social. Se le han entreabierto algunos espacios dentro del sistema de las artes en Lima, pero todavía no se le otorga más que reconocimientos menores a manera de promesas futuras de amor; pero dejando bien en claro que dicho amor no es ni será incondicional.

Entre el sistema de las artes en Lima y Valentino, metafórica y pragmáticamente, se está jugando una partida de ajedrez que hasta el momento establece tablas entre ambos contrincantes. Su reconocimiento es más producto de la estrategia de construcción de capitales que el artista viene implementando. Por su parte, Valentino ha aplicado la estrategia de ganar y participar de residencias y ferias artísticas en países vecinos en los que el funcionamiento de los respectivos sistemas artísticos aplica estrategias de desarrollo y operación más adecuadas al tipo de propuestas artísticas que realiza. Ello le va redituando un capital simbólico, social y económico que, cada vez reduce más las posibilidades de que los mismos sean ignorados por el sistema de las artes en Lima.

Entonces esta [posible exposición] de acá es una continuación de pequeñas cosas que han sucedido antes por allá. Luego, [en] setiembre voy donde un amigo de Chile que tiene su galería. No creo que se venda mucho, o algo siquiera... Pero, sin embargo, hay otras que sí ya me siguen de Chile y que ese va a ser un punto a mostrar. Voy a mostrar esto y otra activación. Voy a mostrar dos cosas. Pero esas... crear constante... internacionalización... Mientras que acá se pelean por lo poco que hay. Llevarles la delantera... Irme para afuera y crear algo que sea más deseable... Un poco como psicología del mercado. (Valentino, abr. 12, 2018)

Tratando de expresar con palabras mi percepción y sentir sobre esta dinámica de juego de poder en la que, en mi opinión, se encuentra inmerso Valentino, conversando con mi hija Amanda salió aquello de *Correr es mi destino, para burlar la ley*<sup>174</sup> (ver figura 77). Esta frase de la canción de Manu Chao, me parece que grafica muy bien esta estrategia de Vale de buscar utilizar los resquicios que presenta el sistema de las artes en Lima para validar sus propuestas artísticas y construir para sí capitales que le permitan lograr

<sup>174</sup> Extracto de la letra de la canción *Clandestino* de Manu Chao grabada en 1998. Se puede escuchar en [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=129&v=0TamvrMZl4g](https://www.youtube.com/watch?time_continue=129&v=0TamvrMZl4g)

sus objetivos profesionales. Hoy, más que nunca, ante la llegada de Alana Victoria, su hija, Valentino está en búsqueda de nuevas formas de compatibilizar su trabajo profesional como artista y su vida familiar y de pareja.

Figura 77 – Letra de canción *Clandestino* de Manu Chao

<p>Solo voy con mi pena 🎵 🎵          Sola va mi condena          Correr es mi destino          Para burlar la ley          Perdido en el corazón          De la grande Babylon          Me dicen el clandestino          Por no llevar papel</p> <p>Pa' una ciudad del norte 🎵 🎵 🎵          Yo me fui a trabajar          Mi vida la dejé          Entre Ceuta y Gibraltar          Soy una raya en el mar          Fantasma en la ciudad          Mi vida va prohibida          Dice la autoridad</p> <p>Solo voy con mi pena 🎵 🎵          Sola va mi condena          Correr es mi destino          Por no llevar papel          Perdido en el corazón</p>	<p>De la grande Babylon          Me dicen el clandestino          Yo soy el quebra ley</p> <p>Mano Negra, ¡Clandestina! 🎵 🎵          Peruano, ¡Clandestino!          Africano, ¡Clandestino!          Marijuana, ¡Illegal!</p> <p>Solo voy con mi pena 🎵 🎵 🎵 🎵          Sola va mi condena          Correr es mi destino          Para burlar la ley          Perdido en el corazón          De la grande Babylon          Me dicen el clandestino          Por no llevar papel</p> <p>Argelino, ¡Clandestino! 🎵 🎵 🎵          Nigeriano, ¡Clandestino!          Boliviano, ¡Clandestino!          Mano Negra, ¡Illegal!          🎵 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵 🎵</p>
--	--

Fuente: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=129&v=0TamvrMZl4g](https://www.youtube.com/watch?time_continue=129&v=0TamvrMZl4g)

Y es que, a pesar que este sistema, dice promover lo contemporáneo, a los inversionistas limeños que lo integran les cuesta aceptar la precaria materialidad de sus propuestas artísticas, tal como sucedió en el caso del fallecido artista Juan Javier Salazar<sup>175</sup>, y que es una de las características del concepto de lo contemporáneo en las artes que promueven. Finalmente, la lógica económica, con el que el sistema de las artes en Lima y sus miembros funcionan, es más moderna que contemporánea. Sigue apostando a la acumulación más que a la especulación, lo cual muestra algunas de sus contradicciones internas como sistema.

<sup>175</sup> Villacorta, J. (2019). Jorge Villacorta: Puntos Cardinales. Panorama del arte peruano de los últimos 20 años. *Seminario Permanente. CEEdA, centro de estudios de arte* [On line], Santiago de Chile. Escuchar en <http://www.ceda.cl/jorge-villacorta-puntos-cardinales-panorama-del-arte-peruano-de-los-ultimos-20-anos/>

Sin embargo, Valentino ha entendido no solo las normas del juego sino los resquicios que dichas contradicciones le ofrecen. Cuando iniciamos nuestros encuentros de trabajo, Valentino se mostraba más propenso a regresar a terminar sus estudios en artes y obtener su título, como estrategia para aumentar su capital cultural y económico. Sin embargo, descartó esa posibilidad ante el descuido en las fechas de reincorporación a la ENSABAP y los logros que le viene redituando la actual estrategia de las ferias y las estancias de investigación internacionales. Contra-ataca dándole a la materialidad de sus propuestas una calidad de artesanías de lujo que le ha permitido en este año complementar su estrategia inicial dentro del mercado local.

Este contra-ataque articula ambas estrategias, la externa con la interna, para ofrecer una posición más firme que le facilite consolidar su perfil profesional de artista visual. Es reconocido por otros artistas y estudiantes de artes visuales y proviene de un sector social de clase media-media.

- RAMIRO: *El castigado*



Elaboración propia. Tomado de <http://www.filarmonia.org/post/Ramiro-Llona-7c-Exposiciones-en-el-Britanico-y-en-el-MAC.aspx>

No solo es, de los tres, el artista que mayor reconocimiento tanto simbólico como económico ha logrado a nivel nacional e internacional, sino que es el que de manera más frontal y sistemática ha enfrentado al sistema de las artes en Lima. Lo ha hecho de dos maneras, principalmente. Una, reclamando sus derechos de creador sobre sus propuestas artísticas: Ramiro se ha mantenido y mantiene fiel a la pintura como medio artístico que emplea fundamentalmente por la comodidad y disfrute personal que le retribuye. Y defiende su capacidad de enunciación con y sobre sus propuestas artísticas reclamando para sí el derecho de ser su propio curador. Dos, reclamando un trato

justo en la exhibición y venta de sus propuestas artísticas: Ramiro se resiste a aceptar pagar altas comisiones a las galerías de arte sin que haya una equidad en los riesgos

que tanto la galería como el artista asumen. De cada cien soles que se marque como precio de venta de una propuesta, el pintor recibe, en general nominalmente en promedio, cincuenta y cinco soles. Pero descontando los impuestos de ley, cualquier pintor recibe neto alrededor de cuarenta soles solamente. Con ellos debe cubrir los costos de producción, traslado y exhibición, en gran parte, de la propuesta artística y su propia manutención y la de su familia. Ni qué decir que los costos de los materiales pictóricos son elevados dado que en su mayoría son importados. Actualmente Ramiro no trabaja con ninguna galería como representante en el país.

Ello lo ha llevado a reclamar públicamente por aquellas prácticas del sistema de las artes en Lima que considera vulneran su condición de pintor. Él se considera un trabajador serio y comprometido con su trabajo en el campo de las artes que, como cualquier otro profesional, tiene el derecho de vivir dignamente del producto de su labor. En un país en el que se perdona el pecado pero no el escándalo, esto no ha sido olvidado.


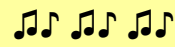

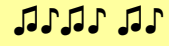

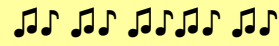





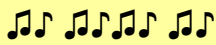
¿Por qué a mí me va bien? ¿Por qué a mí me ponen más páginas en la prensa? ¿Por qué yo hago mi exposición y se vende toda? ¿Por qué?... ¿qué es lo que me diferencia del resto de gente? Porque hoy día el chico [que vino a entrevistarme] me preguntó si yo creía en la genialidad. Yo nunca he pensado en esos términos, en esas cosas... ¿cómo se llama cuando las cosas...? ¡Superlativos! ¿No? Yo siempre me contestaba: por el trabajo. Yo siempre he trabajado más que nadie. No sé cómo explicártelo... Desde la escuela era súper recontra chambeador. (Ramiro, jun. 5, 2019)

Debido a las posibilidades de venta independiente que tiene Ramiro como artista, el mecanismo de castigo que emplea el sistema ha sido el de obviar su existencia. No solo no es invitado a exponer en las ferias, sino que sus propuestas artísticas no son exhibidas ni promovidas por los museos y otros miembros del sistema de las artes en Lima. Como artista le niegan la posibilidad de que sus propuestas dialoguen con el público y de que estas dialoguen con el sistema.

La pena ha sido disminuir su capital simbólico dado que el artista tiene mayores posibilidades de defender sus capitales económico, cultural y social. Esta no es cualquier pena, Ramiro prácticamente vive un exilio en su propio país, dentro del sistema de las artes en Lima. Solo tiene acceso al ámbito oficial del sistema cuando los directivos o responsables de la galería o museo no forman parte del círculo íntimo más cerrado de profesionales en las artes que pertenecen al sistema. Tal es el caso de su próxima exposición en la Sala Luis Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores.

Tratando de poder expresar con palabras lo que, desde mi percepción y mi sentir, le sucede a Ramiro con el sistema de las artes y lo que, en un ejercicio de imaginación, le diría este al sistema, mi vena criolla de limeña mazamorrera me trajo a la mente los versos del vals peruano *Ódiame*<sup>176</sup> popularizado por Carmencita Lara (ver figura 70).

Figura 70 – Letra de vals peruano *Ódiame* popularizado por Carmencita Lara

 <p>Hablado: ¡Así maestro Lara!</p>  <p>Ódiame por piedad yo te lo pido,   Ódiame sin medida ni clemencia,  Odio quiero más que indiferencia,  Porque el rencor hiere menos que el olvido  (bis)</p>  <p>Si tú me odias quedaré yo convencido,   De que me amaste amor con insistencia,  Pero ten presente de acuerdo a la  experiencia,  Que tan solo se odia lo querido (bis)</p> 	 <p>Hablado: ¡pica chino, pica!</p>  <p>Que vale más, yo niño, tu orgullosa,   O vale más tu débil hermosura,  piensa bien que en el fondo de la fosa,  llevaremos la misma vestidura.</p>  <p>Si tú me odias quedaré yo convencido,   De que me amaste amor con insistencia,  Pero ten presente de acuerdo a la  experiencia,  Que tan sólo se odia lo querido (bis)</p> 
--	---

Tomado de <https://www.youtube.com/watch?v=bvAMgIUd6uY>

Ramiro fue un artista amado y festejado por el sistema, que trabajó persistentemente por más de cuarenta años y que, de repente, el sistema deja de amar y adopta una actitud de indiferencia hacia él, sin mayores explicaciones. De allí que el *Odio quiero más que indiferencia, Porque el rencor hiere menos que el olvido* sería lo que me imagino cabría decirle al sistema de las artes en Lima. Porque pueden surgir nuevos estilos, nuevas corrientes dentro de las artes, de hecho la historia del arte así lo demuestra; pero ello no cancela la calidad de artísticas de las propuestas anteriores o de aquellas que no asumen lo nuevo y se manetienen como diferentes. Mucho menos dentro de una contemporaneidad inclusiva, porque las mods pasan, los estilos cambian, pero *en el fondo de la fosa, llevaremos la misma vestidura*.

Ramiro vende directamente sus propuestas pictóricas. Además, mantiene relaciones con miembros de sistemas de las artes en otros países lo que le permite acceder a otras

<sup>176</sup> *Ódiame*, vals peruano. Letra: Rafael Otero López (Piura) compuso el tema sobre la base del poema "Último ruego" del poeta, también peruano, Federico Barreto (Tacna). Fue popularizado por Carmencita Lara, aunque también hay una versión de Los Embajadores Criollos. Se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=bvAMgIUd6uY>

oportunidades de exhibición y venta de dichas propuestas artísticas en el extranjero. Su capital social y simbólico hace que sea requerido por los medios de comunicación para opinar sobre el mercado y el sistema de las artes y otros temas culturales y políticos. Es reconocido por otros artistas y estudiantes de artes visuales y proviene de un sector social de clase media alta, lo que le proporciona un capital social amplio y variado.

### 3.3.5. LA IMAGEN QUE NO NOS MIRA Y LA PRISIÓN

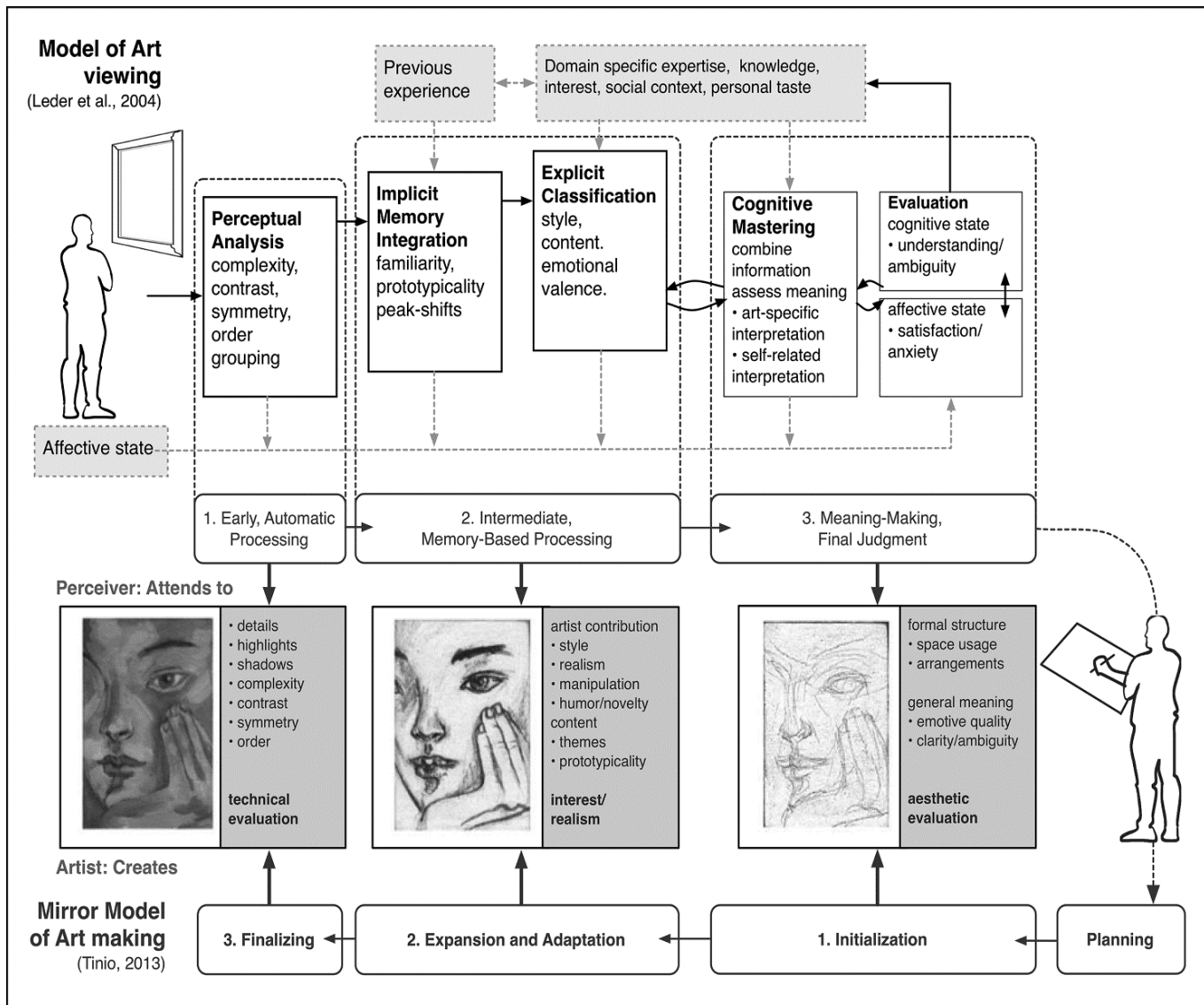
Como señalé al inicio de esta cartografía, el control y vigilancia que realiza el sistema sobre los procesos creativos de los artistas visuales tiene, también, un impacto y efecto sobre los procesos de construcción identitarios, tanto individuales como colectivos, dentro de la sociedad. Si bien, ello escapa a los ámbitos de esta investigación, considero necesario plantear brevemente algunos aspectos en relación a esta otra dimensión del control y vigilancia que ejerce el sistema de las artes en Lima. Ello con el fin de aproximarme de manera más holística al problema.

Y digo al problema porque como señalé antes, entre los procesos de recepción y los procesos de creación en las artes existe una relación muy estrecha que ya Pelowski, Leder & Tinio (2017) han esquematizado en su *Modelo Espejo Actualizado de Creación en las Artes* (ver Fig. 79). El uno es el espejo del otro evidenciando la íntima vinculación entre el ver y el representar. Para Wartofsky (1973), los modos de representar se convierten en formas de ver. Mientras que Mitchel (2003) pone en relieve que el mostrar la mirada implica evidenciar a la visualidad, en tanto capacidad de negociar sentido desde lo visual, no solo “como la «construcción social de la visión» sino como la construcción visual de lo social” (p. 39). Como planteara en el primer capítulo de este estudio, esto es particularmente pertinente dentro del contexto actual de la cultura visual imperante en el *capitalismo cultural fragmentado*, que hace de lo contemporáneo una forma de apertura al mundo desde la experiencia sensible, con una dimensión inherentemente comunicacional.

En este caso, el concepto de contemporaneidad que en este momento defiende el sistema de las artes en Lima se configura congruentemente con los intereses de la alianza tácita que, a manera de triunvirato -estado, inversionistas y agencias publicitarias- sostiene el poder dentro del mismo sistema. En el caso del Perú el Estado ha decidido aplicar una estrategia de marketing país para la promoción de las exportaciones y el turismo que dentro del mercado de las artes se traduce en una estrategia de cosificación de la cultura y exotización del Perú que la produce, en tanto aprovechar para lograr el reconocimiento de la marca país que promueven. Pero no solo ello, la estrategia de marketing país implementada, pensemos en los spots publicitarios



Figura 79 – Diagrama del Modelo Espejo Actualizado de Creación en las Artes



Tomado de Pelowski, Matthew; Leder, Helmut & Tinio, Pablo P. L., 2017, p. 98.

Nota - Modelo espejo actualizado de creación artística y percepción artística: Arriba, modelo de visualización de arte (adaptado de Leder et al., 2004); Abajo, modelo de creación artística (adaptado de Tinio, 2013); Factores clave centrales y postulados atendidos en cada etapa. Tenga en cuenta que se argumenta que las etapas operan en orden inverso entre la creación artística y las actividades de visualización del arte<sup>177</sup>. (Pelowski, Matthew; Leder, Helmut & Tinio, Pablo P. L., 2017, p. 98)

<sup>177</sup> Updated mirror model of art making and art perception: Top, model of art viewing (adapted from Leder et al., 2004); Bottom, model of art making (adapted from Tinio, 2013); Middle, posited key factors attended to in each stage. Note that stages are argued to operate in reversed order between the art making and art viewing activities (Texto original).

de Marca Perú, por ejemplo; ha sido utilizada dentro del país para lograr un consenso dentro de los peruanos y las empresas peruanas para crear una nueva identidad y un nuevo concepto de peruanidad y ciudadanías<sup>178</sup>. La gran pregunta aquí es ¿cuál es ese concepto de peruanidad que promueven? Y no solo ello, ¿cómo se representa visualmente esa peruanidad? No olvidemos que

Las imágenes son lugares de lucha ideológica. La ideología se refiere a las ideas, ideales, creencias y valores. Es un característico modo de pensar, un estilo de pensamiento, un esquema interpretativo que usa la gente para hacer inteligible el mundo para ellos mismos (Decker, 2004). La cultura visual está saturada con ideologías que revelan las esperanzas, miedos, expectativas, certezas, dudas y ambigüedades de nuestra vida. A través de la imagen enganchamos con los supuestos sociales ampliamente compartidos acerca de cómo es el mundo<sup>179</sup> (Duncum, 2010, p. 7).

Es en este sentido que, desde lo visual, las personas entablamos con las imágenes, entre ellas las pinturas de los artistas, una comunicación de doble vía para construir sentido. Por un lado, la mirada del artista que coloca pistas, símbolos, signos, huellas, de sus ideas, pensamientos, sentimientos, para sorprender al observador e invitarlo a descubrirlas. Las imágenes nos miran al ofrecernos una construcción visual de lo social. Por otro lado, la mirada del observador que trae que sus experiencias, valores, sentimientos, pensamientos para zambullirse en la imagen y descubrir, encontrar y construir vínculos y asociaciones sorprendentes. “Es un encuentro intersubjetivo de “miradas” que “dota” de realidad y de verdad a lo que está ante los ojos” (Marquina Vega, 2011, p. 36).

De allí que sostengo la necesidad de cuestionarnos el tipo de miradas que ofrecen los valores de lo contemporáneo que promueve el sistema de las artes en Lima. ¿En qué imágenes de la peruanidad y de nosotros mismos como sociedad nos permiten vernos? ¿Cuáles son las imágenes que no nos miran? De hecho dicho sistema no promueve las imágenes propuestas por Ramiro (Ver anexo 1 - carta abierta de Ramiro al MAC), le impone condiciones a aquellas que Valentino plantea y casi mantiene como invisible las actuales propuestas de Charo. Hay para los limeños menores probabilidades de mirarlas y de ser mirados por ellas, ¿Cómo impacta ello en nuestros procesos de construcción identitaria individual y colectiva? Eso es materia de otra investigación.

---

<sup>178</sup> Para mayor información sugiero ver Cánepa, G. y Lossio, F. (eds.)(2019). *La nación celebrada. Marca país y ciudadanías en disputa*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico.

<sup>179</sup> “Images are sites of ideological struggle. Ideology refers to ideas, ideals, beliefs, and values. It is a characteristic way of thinking, a style of thought, an interpretive scheme employed by people to make the world intelligible to themselves (Decker, 2004). Visual culture is saturated with ideologies that reveal the hopes, fears, expectations, certainties, uncertainties, and ambiguities of our lives. By means of images we engage with widely shared social assumptions about the way of the world” (Texto original).

## CONCLUSIONES

Como indiqué al inicio, mi objeto de estudio articula la dimensión personal y subjetiva del artista con las condiciones socio-históricas de la contemporaneidad establecidas por la institucionalidad del sistema de las artes en Lima como una forma de acercarme a la complejidad del fenómeno creativo en las artes visuales. Ubicarme para ello desde la cotidianeidad del trabajo del artista visual fue una necesidad que, hoy, se me plantea como requisito indispensable. Dentro del capitalismo cultural fragmentado, ante la ausencia de meta-relatos sobre las relaciones de poder dentro de la sociedad, que las expliquen, es en el día a día, en los micro-espacios de lo cotidiano, donde la realidad se materializa de manera concreta poniendo en evidencia los mecanismos sutiles de funcionamiento que dichas relaciones adoptan hoy. Pero no solo ello, sino que, también, es desde allí, en lo diario, que se puede identificar las posibilidades de resistencia y el valor mismo de las luchas que los diferentes actores despliegan dentro de la sociedad.

Esto es, en mi opinión, un primer aprendizaje que esta investigación me deja: la revalorización de lo cotidiano como una esfera de análisis que permite acercarnos a los fenómenos sociales desde las posibilidades de acción del individuo dentro de la sociedad actual. Es decir, el visualizar lo cotidiano como el espacio político por excelencia hoy que visibiliza los hilos invisibilizados o naturalizados por el poder dominante. Si bien esto lo enseñaron las feministas hace ya algún tiempo; desde las ciencias sociales, incluyendo a la antropología, muchas veces los estudios que se realizan priorizan la visión macro por las dificultades que el estudio de lo social plantea desde lo micro.

Y es aquí donde, en mi opinión, ubico un segundo aprendizaje que esta investigación me deja: la necesidad insoslayable de desarrollar nuevos marcos de análisis, tanto teóricos como metodológicos para no solo pensar lo social sino aportar nuevas visiones que posibiliten nuevas estrategias de solución a los problemas de la sociedad actual. Ello implica necesariamente construir objetos de estudio cuyo abordaje no pertenezca a una disciplina en particular. Mucho se ha dicho y se dice de las bondades de la interdisciplinariedad, pero poco se avanza en la práctica. Las disciplinas no están dispuestas a ceder los espacios de trabajo ya validados como de construcción de conocimiento científico, que tanto esfuerzo, dinero y tiempo les costó lograr, especialmente en el caso de las ciencias sociales en general y de la antropología dentro de ellas. Es tarea nuestra, como cientistas sociales, el imaginar y crear nuevas formas

de funcionamiento conjunto con otros que nos permita compartir objetos de estudio, marcos de análisis teórico-metodológicos y fondos de investigación desde una perspectiva interdisciplinar. Solo así la academia logrará articularse con la vida social, sus problemáticas y aspiraciones. En el caso de esta investigación parto de comprender al artista como un ser bio-psico-socio-ético y expresivo que me demandó revisar los trabajos no solo de la antropología y las demás ciencias sociales, sino también estudios de filosofía, psicología, estética, teoría de las artes, historia del arte, comunicación social, estudios culturales, educación e historia. Es desde esa perspectiva que lo trabajado complementa los estudios sobre arte y antropología precedentes desde la perspectiva de la representación pictórica y su circulación dentro de lo simbólico en la sociedad.

Planteo estos dos aspectos del trabajo realizado como aprendizajes porque si bien, formaban parte ya de mi aproximación teórico-metodológica a mi objeto de estudio desde un inicio; hoy, ellos se me presentan ya no como una posible elección sino como una necesidad ineludible de posicionamiento para el abordaje de la complejidad de los diferentes ámbitos de lo social y del funcionamiento del poder dentro del capitalismo cultural fragmentado. Es en el contraste entre lo individual y lo colectivo donde todo se complejiza mostrando, hoy más que nunca, no solo la distancia que existe entre ambas dimensiones de lo social; sino, también, la necesidad de reconciliarlas para poder aportar a la solución de sus problemas. En el caso de esta investigación, estos aprendizajes hicieron posible el posicionarme frente al quehacer artístico como una labor y ocupación humana múltiple y compleja con particularidades distintivas, sin necesidad de apelar a una aparente genialidad del artista como su base configuradora. Pero, al mismo tiempo, lo hicieron sin dejarme perder de vista al artista, al individuo y su capacidad de acción y reacción frente a lo institucional.

Es así que la articulación de las características de los procesos creativos en las artes visuales, desde la pintura, y sus condicionantes institucionales dentro de lo contemporáneo, la planteo tomando como punto de inicio el habitar del artista. Desde la antropología las propuestas de Tim Ingold, principalmente, me sirven de apoyo. El habitar del artista es la forma de interrelacionarse con el mundo que este tiene y el *hacer* es la estrategia que utiliza para ello.

Tanto Charo como Ramiro habitan lo cotidiano desde un *hacer*, la pintura, que les causa placer y les permite pensar el mundo y su propia existencia. Este *hacer*, sin embargo, se relaciona más un contexto generacional de formas de habitar el mundo, que ligados a un estilo pictórico en particular dentro de la historia del arte. Más Ramiro que Charo

pertenece a una generación cuya adolescencia y juventud temprana está marcada por los ideales y sucesos de la década de los años 60. Fue testigo y asumió parte de las luchas sociales que se dieron a nivel mundial en esos tiempos: movimientos hippie y mayo '68 entre los jóvenes, movimientos feministas y de género, movimientos raciales Malcom X, Martin Luther King, Angela Davies, guerra fría. Pero dicha década también presentó luchas emblemáticas a diferentes niveles dentro del ámbito Latinoamericano: revolución cubana, teología de la liberación, movimientos guerrilleros incipientes, dictaduras en muchos de los países, teorías dependentistas. Finalmente, en el ámbito nacional también hubo hechos que impactaron en su pensar, sentir y aspirar juveniles: movimientos guerrilleros, movimientos campesino, APRA rebelde, fundación de los primeros partidos políticos de la llamada nueva izquierda no simpatizante con el modelo soviético, gobierno militar de Velasco Alvarado, reforma agraria, reforma educativa. No conozco otra década en la historia que haya planteado tantos retos, incitado tanta curiosidad e inspirado tanta pasión por empujar los límites de lo posible como dicha década.

Valentino, en cambio, es hijo de una época marcada por la Perestroika y la caída del Muro de Berlín, el cambio climático, la Cumbre de la OCM en Seattle, el incremento exponencial en el uso de la tecnología digital por el común de los habitantes en las zonas urbanas principalmente, la llamada década perdida en América latina 1980 – 1990, la redemocratización de América latina con la participación de partidos políticos evangélicos y el conflicto armado interno desarrollado en el Perú de 1980 al 2000, el pragmatismo de los gobiernos de Alberto Fujimori, la implementación de la política neoliberal en el país y la corrupción desarrollada durante los periodos de gobierno de los últimos presidentes peruanos. Se trata de una época que puso por delante nuestros temores, angustias, desespensas y resiliencia.

Si bien, ciertamente fueron tiempos distintos y hasta opuestos los que marcaron el habitar juvenil de estos tres artistas. Desde la relación entre sus entornos socioculturales y sus procesos infanto – juveniles de subjetivación, tanto Charo, como Valentino y como Ramiro aprendieron a vivenciar la precariedad con diferentes huellas sobre sus percepciones, capacidad de renuncia y aspiraciones.

Dentro del *capitalismo cultural fragmentado*, lo contemporáneo como apertura al mundo desde la experiencia sensible establece un vínculo umbilical entre lo estético y la vida misma por medio de la percepción y el conocimiento a través de los sentidos, como expresión de la relación entre experiencia humana y contexto social. Y es desde allí que construyen su relación con las artes a través de prácticas artísticas que evidencian sus

diferentes racionalidades estéticas, o modos de relacionarse con el mundo de los materiales, para ponerlo en palabras de Ingold. En este aspecto, las escapadas de Charo a *su cerro*, como dice ella, el uso de piezas en desuso o las paredes de edificios abandonados de Valentino y los formatos cada vez más grandes de Ramiro son, a mi entender, ejemplos de estas diferencias de relación con lo sensible que, a su vez, me habla de subjetividades forjadas al calor de distintos entornos.

En realidad todos los seres humanos desarrollamos una forma particular de relacionarnos con el mundo que nos rodea y los seres y objetos que se encuentran dentro de él. Desde la perspectiva de un adulto, usualmente esta forma de relacionarnos con el mundo está estrechamente relacionada con la profesión u ocupación que elegimos desempeñar. Los médicos, los ingenieros, los antropólogos, los comunicadores, los artistas... Todos en realidad escogemos un *hacer* que tiene que ver con la forma en que particularmente nos hace sentir cómodos dentro del mundo permitiéndonos habitarlos y no solamente estar dentro de él. Solo así nuestra vida dentro del mundo se convierte en existencia. Entonces, ¿qué es lo distintivo de ello en los procesos creativos en las artes visuales desde el habitar de lo cotidiano?

Uno de los aspectos que sale con fuerza de los testimonios de Charo, Valentino y Ramiro es que este *hacer* es la vida misma de los artistas. Involucra su razón, su corazón, su músculo y su mente<sup>180</sup>, veinticuatro horas al día, siete días a la semana y todas las semanas al año. Los procesos creativos en las artes visuales son parte indelible de la vida misma del artista y que, a diferencia de los procesos creativos en otros campos de la acción humana, se desarrollan con *alma, corazón y vida*<sup>181</sup> como dice el vals peruano que popularizaron Los Embajadores Criollos (ver anexo 2 – letra del vals). Es decir, que su propia vida, llámense, valores, experiencias, emociones, pensamientos, etc. son parte de los insumos que el artista utiliza para crear. En estos procesos los artistas visuales implican un conocer desde la acción cotidiana del artista pintor, en este caso, lo que involucra materiales, técnicas, ideas, afectos, emociones y otros. Son procesos de negociación que entabla el artista con su entorno, a partir de su subjetividad y su habitar en el mundo que involucran su propia existencia; vale decir su propio sentido de ser, su libertad de decidir su propio destino o autogobernabilidad su

---

<sup>180</sup> Por mente aquí entiendo al conjunto de capacidades cognitivas que involucran procesos diversos “de carácter metacognitivo y socioemocional que permiten reconocer las intenciones, creencias y emociones de los otros, así como las propias, favoreciendo una efectiva interacción humana” (Zegarra-Valdivia y Chino, 2017, p. 189).

<sup>181</sup> Título del vals peruano *Alma, Corazón y Vida* popularizado por Los Embajadores Criollos. Compositor: Adrian Flores Albán. Se puede escuchar en [https://www.youtube.com/watch?v=96aZ-jJ\\_z3o](https://www.youtube.com/watch?v=96aZ-jJ_z3o)

compromiso con el mundo que habita y su emotividad. Son trayectorias performativas que el artista realiza, a través del ensayo – error, guiadas por su capacidad de afectar y dejarse afectar por el otro, sea este un ser animado o inanimado, una situación, una idea, una experiencia. Son espacios de encuentro para la subjetividad del artista y las condiciones de su habitar donde el afecto es el catalizador que posibilita así, la articulación entre lo individual y lo social y donde no solo se transforman los insumos empleados sino también el artista creador. En Charo, la recurrencia de ciertos temas, signos o símbolos me hablan de esa necesidad que tiene ella de profundizar en el conocimiento de ciertas dimensiones del mundo y de su vida misma. Valentino, en cambio desarrolla procesos de negociación donde la mezcla de materiales y técnicas, aún dentro de lo pictórico propiamente dicho, me habla de ese lado lúdico y curioso que lo acompaña desde niño. Mientras que en el caso de Ramiro, esa urgencia y tiempo que le da a la misma para informar su gesto, como el mismo lo describe, me habla de esa disciplina y reflexión que tanto lo ayudó a lograr las metas que se propuso. En los tres casos, con diferentes matices, el afecto está presente. Y es la capacidad de afectar y de dejarse afectar desde la subjetividad de cada uno lo que marca la diferencia. Y no solo la diferenciación con los procesos del otro sino con sus propios procesos. En este sentido. Estos se constituyen por rutinas, en la medida que se repiten los materiales y hasta las acciones, pero que son necesariamente transgredidas de acuerdo a las circunstancias fenomenológicas del momento con las que su subjetividad, desde lo afectivo, emotivo y sentimental, engancha.

Este aspecto me lleva a plantear que aquello que comúnmente se nombra con el uso de la expresión *la genialidad del artista* no es otra cosa que la propia experiencia de la existencia del artista; es decir, es la expresión de su propia individualidad. Esto me parece coherente y pertinente si, nuevamente siguiendo a Ingold, se replantean los procesos de socialización del ser humano como procesos de subjetivación del individuo. De allí que dicho autor propone a lo creativo como condiciones que se desarrollan colectivamente a lo largo de la historia y que se materializan sucesivamente a través de la acción individual nutrida por dicho devenir histórico creativo, la circunstancias específicas del momento y las particularidades del creador. Esta conceptualización de lo creativo me parece interesante porque ayuda a tomar distancia con lo nuevo. Desde esta perspectiva, lo creativo va asociado más a lo diferente que a la innovación. Me da la impresión que, dentro del capitalismo cultural fragmentado, ayuda a romper con el pseudo mandato evolucionista de que lo último es necesariamente lo mejor.

Desde la institucionalidad del sistema de las artes en Lima, el mercado de las artes funciona como un enclave, manejado por el sistema de las artes tanto oficial como no

oficial, en base a una alianza tripartita de Estado, inversionistas privados y agencias de publicidad. El sistema de las artes en Lima se configura, as como un sistema disciplinario que los grupos culturales y económicos hegemónicos utilizan para disciplinar a los pintores y mantener las estrategias de mercado, que vienen implementando en favor de su propio beneficio y concretar, de esta manera, su histórico anhelo de estar *a la par con Londres*. Esta ansiada paridad y beneficio lo establecen en términos de su capital económico y capital cultural. Las estrategias de mercado que implementa para lograrlo funcionan como mecanismos de control disciplinario a dos niveles: los pintores que crean y las propuestas creativas pictóricas. Estos mecanismos de control son de dos tipos. Uno, desde los valores estéticos y las teorías de las artes. Dos, desde los principios y normas de funcionamiento institucional.

Lo contemporáneo dentro del sistema de las artes en Lima es entendido como el único estilo artístico válido dentro de las artes visuales hoy y los valores y materializaciones que promueve van desde lo conceptual no objetual hasta aquellas propuestas artísticas comprometidas con los valores universales socialmente aceptados: derechos humanos, género, medio ambiente, etc. En este sentido, el sistema de las artes en Lima se constituye en una prisión para los pintores que afecta a sus prácticas creativas y sus posibilidades de construcción de los capitales necesarios para habitar el mundo, en correspondencia con su subjetividad.

Los tres casos estudiados muestran tres modos diferentes de articulación de los procesos creativos de los pintores con el sistema de las artes en Lima: por medio del reconocimiento o premio, por medio de la vigilancia y por medio del castigo. El taller del pintor es el lugar de la resistencia al sistema de las artes en Lima. Se encuentra dónde está el trabajo del artista. Funciona como el espacio de afecto, reflexión, emoción, sentimiento y acción de lo cotidiano que le permite al artista habitar el mundo al propiciar el despliegue de su acción creadora.

Los procesos creativos de los pintores, en Lima hoy, se traducen en prácticas de resistencia que estos realizan utilizando diferentes estrategias en función a los capitales que disponen, el momento que se encuentran en el desarrollo de sus carreras artísticas profesionales y las concesiones que cada uno de ellos está dispuesto a realizar, tomando en cuenta las expectativas de formas de habitar el mundo que tiene cada uno. En este sentido, dichas concesiones como parte de sus estrategias de resistencia, están influenciadas intersubjetivamente por factores generacionales, de género y de la institución de formación profesional en la cual estudiaron.



Una práctica de resistencia que encuentro en común en Charo, Valentino y Ramiro es el uso de las redes sociales. Si bien los tres las usan para hacer sentir la presencia de sus propuestas artísticas, el manejo de las mismas es diferente en cada caso. Por una parte, Charo y Ramiro las emplean no solo para mostrar los avances de sus propuestas artísticas, sino para manifestar su opinión sobre aspectos cotidianos de la política, cultura y sociedad a nivel nacional e internacional. Ramiro además las utiliza para mostrar su estilo de vida familiar. Ramiro se muestra como un pintor, comprometido políticamente con su tiempo, que habita el mundo en devenir de una forma que lo satisface. Dicho habitar integra plenamente su quehacer artístico con su vida familiar. Es muy activo tanto en Facebook como en Instagram. Charo, en cambio, las emplea para, además, mostrar su lado menos serio. Charo se presenta como una mujer pintora, comprometida políticamente con su tiempo, que habita el mundo en devenir con humor, curiosidad e irreverencia de una manera que se siente satisfecha. No tiene Instagram. Por otra parte, Valentino utiliza las redes sociales para mostrar los avances de sus propuestas artísticas. Solamente aparece información sobre su vida personal cuando Karla, su pareja, lo etiqueta. Es más activo en Instagram que en Facebook.

En general, Charo y Ramiro son pintores con más de cuarenta años de trayectoria de trabajo artístico a nivel nacional e internacional. Ello les ha deparado la posesión de capitales económico, simbólico y social suficientes para ser aceptados dentro del sistema oficial; teniendo Ramiro una mayor dotación de los mismos. El posicionamiento de ambos en el sistema de las artes en Lima está consolidado. La disposición de Charo y Ramiro para crear está ahora más cercana al disfrute de sus propios procesos creativos, a la oportunidad de muestras que les impliquen un desafío particular y, en el caso del último, al disfrute de su paternidad y vida de pareja. Valentino es un pintor con poco más de diez años de trayectoria de trabajo artístico. Su posicionamiento en el sistema de las artes en Lima está en construcción a nivel nacional e internacional, lo que le ha deparado la posesión de ciertos capitales económico, simbólico y social, pero sin consolidar todavía. Su disposición para crear está ahora más cercana al fortalecimiento de su posicionamiento profesional. A raíz del nacimiento de su primera hija se ha planteado priorizar sus esfuerzos en esa dirección y en el disfrute de su joven familia. Tanto Charo como Valentino y Ramiro son personas que se mantienen en permanente interacción con el contexto que los rodea y con el conocimiento y desarrollan una estrategia de incremento permanente de sus capitales culturales.

Adicionalmente, Charo y Ramiro comparten una visión de las artes que es cercana a lo extraordinario y una predilección por la pintura de caballete como quehacer artístico como forma de habitar el mundo. Charo, sin embargo, tiene un sentir más abierto a la

exploración simbólica de la representación desde lo peruano. Valentino posee una visión de las artes menos cercana a lo extraordinario. Sin negar aquello, reconoce también una visión de las artes más próxima a lo utilitario. Su forma de habitar al mundo está configurada por el uso de diferentes técnicas, materiales y soportes vinculados a la pintura. Creo que la diferencia en la visión de las artes y la conceptualización de la pintura como quehacer artístico en parte se explica por un factor generacional. Tanto Charo como Ramiro estudiaron en un contexto artístico, previo al desarrollo tecnológico y la configuración del ecosistema comunicativo actual, donde el expresionismo era el estilo pictórico de avanzada y existía una cierta veneración a la historia del arte occidental como sinónimo de lo excelso. Su formación profesional desarrolló y reforzó esta visión de las artes. En el caso de Charo, en la ENSABAP, había un predominio de lo clásico y las bellas artes. Sin embargo, la misma composición social de los estudiantes y docentes de la Escuela introducía más lo nacional y la coyuntura política, cultural y socio-económica dentro del contexto de enseñanza y de aprendizaje. En el caso de Ramiro, en la PUCP, había un predominio de lo moderno y del arte como una expresión sublime. Hay que recordar que tanto Winternitz, decano de la facultad de artes en esos momentos, como Szyszlo, profesor y maestro muy influyente en su formación, compartían esta cercanía con lo espiritual y religioso en las artes. Valentino, en cambio, estudió en un contexto artístico, luego del desarrollo tecnológico y la configuración del ecosistema comunicativo actual, donde lo contemporáneo como la no valoración del estilo en la pintura y la exploración de los márgenes formales de la representación era lo predominante en las artes. El concepto de artes visuales, como una categoría englobadora de las manifestaciones artísticas a partir de la visualidad, no solo ya existía sino que estaba en ascenso. Su formación profesional en la ENSABAP ocurre en un momento en que el currículo de estudios estaba siendo modificado para dar una mayor cabida a lo moderno y a lo experimental focalizado en lo perceptual; y en el que lo clásico y las bellas artes se consideraban poco vigentes dentro de las artes. Valentino se inicia con el *graffiti* dentro de un grupo de jóvenes, en su mayoría vinculados a la ENSABAP.

Por último, Valentino y Ramiro comparten un deseo de reconocimiento simbólico y económico mayor que el que manifiesta Charo. Creo que esta situación en parte se explica por la diferencias de género entre ellos. En el caso de Valentino y Ramiro la presión auto-ejercida va de la mano con lo que se esperaba y se espera como sinónimo de éxito de los varones, especialmente en los sectores de clase media, en Lima. Esta auto-presión le sirvió a Ramiro y le está sirviendo a Valentino para guiar sus estrategias de construcción de sus capitales dentro del sistema de las artes en Lima. En el caso de Charo, por el contrario, la sola posibilidad de seguir pintando ya era y es sinónimo de

éxito. Ella tuvo que vencer la resistencia familiar para estudiar una profesión, más allá de una formación técnica como la de secretaria, y la presión familiar para contraer matrimonio a temprana edad para dedicarse a su casa. Tuvo y supo aprovechar el poco apoyo familiar para culminar sus estudios de artes. De allí que para ella lo primordial en su desarrollo como profesional era y es seguir ejerciendo su quehacer pictórico con la libertad que su subjetividad le demanda.

Finalmente, aunque no es parte de esta investigación, el gusto es un elemento marginado dentro del sistema de las artes en Lima. Ni este ni el Estado muestran preocupación por su configuración. Dentro del capitalismo cultural fragmentado ello deja a la sociedad mermada en el manejo necesario de su visualidad para desarrollar los procesos de construcción y reconstrucción de su identidad individual y colectiva.



## REFERENCIAS

- Abu-Lughod, L. (1986). *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley: University of California Press.
- Adams, S. (2014). Practice as research: A fine art contextual study. *Arts & Humanities in Higher Education*, Vol. 13(3), pp. 218 – 226 Recuperado de <http://journals.sagepub.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/doi/pdf/10.1177/1474022213514549006?600>
- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D. & Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*. N° 57, vol. XXVI, año 2018, e-ISSN: 1988-3478, pp. 9 - 18 Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/158/15856696001/html/index.html>
- Andaur, R. (2013, oct. 8). Natalia Majluf: “Las ferias tienen un papel importante en la visión curatorial y en el trabajo del coleccionista”. *Artishock, Revista de arte contemporáneo* [On Line]. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2013/10/08/natalia-majluf/>
- Angosto, L. (2013). Maneras de vivir: Cultura, biología y la labor antropológica según Tim Ingold. *Revista de Antropología Iberoamericana (AIBR)*, Vol. 8, N° 3, setiembre – diciembre 2013, E-ISSN 1578 - 9705, pp. 285 – 302 Recuperado de <https://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/0803/080302.pdf>
- Appadurai, A. (2001). Aquí y ahora. En: *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Ediciones Trilce/ Fondo de cultura económica, pp.17 - 38.
- Araiza, E. (2017). Sobre el pasaje al arte de los antropólogos. Premisas para reflexionar sobre artificación y autoconciencia. *Dimensión Antropológica*, Año 24, Vol. 71, septiembre/diciembre 2017, pp. 25 – 58 Recuperado de <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/wp-content/uploads/02Dimension71.pdf>
- Arendt, H. (1995). *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- Arizaga, C. (2005). La construcción del gusto legítimo en el mercado de la casa. *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*, N° 5, verano 2005, diciembre - febrero, pp. 1 - 12 Recuperado de [http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2005/12/bifurcaciones\\_005\\_Arizaga.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wp-content/uploads/2005/12/bifurcaciones_005_Arizaga.pdf)
- Assalone, E. (2012). Del sujeto constituido al sujeto constituyente. La trascendencia de lo dado en el Hume de Deleuze. *Revista Perspectivas Metodológicas* 12. Vol. 12, N° 12, pp. 8-16 Recuperado de <https://doi.org/10.18294/pm.2012.447>
- Ayala, G. (2019 nov. 2). Entrevista personal realizada por la autora.
- Badiou, A. (2013 jul 7). Las condiciones del Arte Contemporáneo. *Esfera Pública* [on line] Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>

- Bantinaki, K. (2006). Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image. *The British Journal of Aesthetics*, Volume 46, Issue 2, 1 April 2006, Pages 213 – 216, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ajj028>
- Barrios, H. (2015). Subjetividades en el ágora digital: cuestiones para la educación y la bioética. *Revista Latinoamericana de Bioética*, vol. 15 N° 2, edición 29, jul-dic 2015, ISSN 1657-4702, pp. 84-95 Recuperado de <http://eds.b.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/eds/pdfviewer/pdfviewe>
- Belting, H. (2015). Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica. *ERRATA#*, *Revista de artes visuales* [On line], N° 14, julio diciembre 2015,ISSN 2145-66399, pp. 40 – 67 Recuperado de [https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_14](https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14)
- Berraquero-Díaz, L., Maya-Rodriguez, F., Vidal-Tormo, J., & Escalera Reyes, F. J. (2013). *Lo cotidiano es político: prácticas, discursos y retos del activismo social frente a la crisis actual. El caso de Sevilla*. En IV Congreso de Economía Feminista. Carmona. Recuperado de <http://riemann.upo.es/personal-wp/congreso-economiafeminista/>
- Biehl, J., Good, B. & Kleinman, A. (2007). Introduction: Rethinking Subjectivity. EN: Biehl, J., Good, B. & Kleinman, A. (eds.) (2007). *Subjectivity: Ethnographic Investigations*. Los Angeles: University of California Press. Pp. 1 – 23 Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibpucp-ebooks/detail.action?docID=837260&query=Biehl%2C%20Joao%2C%20Byron%20Good%20and%20Arthur%20Kleinman.%20Subjectivity%3A%20ethnographic%20investigations>
- Biehl, J. & Locke, P. (2017). *Unfinished. The Anthropology of Becoming*. Durham & London: Duke University Press.
- Biehl, J., & Locke, P. (2010). Deleuze and the Anthropology of Becoming. *Current Anthropology*. Vol. 51, N° 3, junio 2010, pp. 317-351 Recuperado de [http://joabiehl.net/wp-content/uploads/2009/07/Biehl\\_and\\_Locke\\_2010.pdf](http://joabiehl.net/wp-content/uploads/2009/07/Biehl_and_Locke_2010.pdf)
- Blanco, A. y Sánchez, M. (2018). El capitalismo tardío como economía política del goce. Aportes de la teoría social lacaniana para su análisis crítico. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 9(1), enero – junio 2018, pp. 26 - 45. DOI: <https://doi.org/10.21501/22161201.2607>
- Blazquez, N. (2012). Epistemología feminista: Temas centrales. EN: Blazquez, N. Flores, F. y Ríos, M. (coord.) (2012). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. Ciudad de México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias: Facultad de Psicología, pp. 21 - 38
- Boas, F. (1922). Introduction. En: *Primitive Art*. First edition. New York: Dover Publications, pp. 9 – 16 Recuperado de <https://ia801600.us.archive.org/27/items/in.ernet.dli.2015.126477/2015.126477.Primitive-Art-Ed-1st.pdf>
- Bolt, B. (2007). Material Thinking and the Agency of Matter. *Studies in Material Thinking*. Vol. 1, No. 1, April 2007, AUT University, ISSN 1177-6234, pp. 1 – 4 Recuperado de <https://www.materialthinking.org/sites/default/files/papers/Barbara.pdf>
- Bolt, B. (2004). *Art beyond representation. The performative power of the image*. Londres: I. B. Tauris & Co Ltd. Recuperado de [https://www.academia.edu/939327/Art\\_beyond\\_representation\\_the\\_performative\\_power\\_of\\_the\\_image](https://www.academia.edu/939327/Art_beyond_representation_the_performative_power_of_the_image)

- Borea, G. (2017). «Arte Popular» y la Imposibilidad de Sujetos Contemporáneos; o la Estructura del Pensamiento Moderno y la Racialización del Arte. En: Borea, G. (ed.) (2017) *Arte y antropología: estudios encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo editorial PUCP, pp. 97 – 119
- Boundas, C. (2010). Subjectivity. En: Parr, A. (ed.) (2010). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 274 - 276  
Recuperado de [https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf)
- Bourdieu, P. (2006). Cap. 1 – Títulos y cuarteles de nobleza cultural. En: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, pp. 9 - 94
- Bourdieu, P. (2001). Cap. IV – Las formas del capital: capital económico, capital cultural y capital social. En: *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, pp. 131 - 163. Recuperado de <https://erikafontanez.files.wordpress.com/2015/08/pierre-bourdieu-poder-derecho-y-clases-sociales.pdf>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bowman, G. (2004). Anthropology as Art, Art as Anthropology. Conference Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology at Tate Modern, London, 26-28 September 2003. *Anthropology Today*, Vol. 20, Issue, 2, April 2004, p. 25  
Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/230301249\\_Anthropology\\_as\\_art\\_art\\_as\\_anthropology\\_Tate\\_Modern\\_London](https://www.researchgate.net/publication/230301249_Anthropology_as_art_art_as_anthropology_Tate_Modern_London)
- Bozzolo, R. (1999). Los vínculos y la producción histórica de subjetividades. *La perspectiva vincular en psicoanálisis, Revista de la Asociación Argentina de Psicología y Psicoterapia de Grupo*, Tomo XXII, N° 2, octubre 1999. Buenos Aires: AAPPG, pp. 67 – 86  
Recuperado de <http://www.aappg.org/wp-content/uploads/1999-N%C2%BA2.pdf#page=64>
- Calvo, F. (2008). La averiguación artística del futuro. EN: BBVA (ed.) (2008). *Fronteras del Conocimiento*. ISBN: 978-84-935133-6-8, Madrid: BBVA. Recuperado de <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2009/01/BBVA-OpenMind-Fronteras-del-conocimiento.pdf>
- Camnitzer, L. (2017). *El arte como forma de conocimiento*. Conferencia dictada en el Salón de Actos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, Departamento de Arte y Arquitectura, en enero 20 de 2017 en el contexto del Seminario ¿Educa el arte contemporáneo? organizado por el Museo Picasso Málaga, en el marco de la Muestra Joaquín Torres-García: un moderno en la Arcadia, en colaboración con la Universidad de Málaga y el Instituto de Arte Contemporáneo. Recuperado de <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12525/CONFERENCIA%20CAMNITZER.pdf?sequence=4>
- Castro, A.M. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas, *Configurações, Revista de sociologia*, [Online], vol. 22, dezembro 2018, pp. 11 – 30  
Recuperado de <http://journals.openedition.org/configuracoes/6268>
- Colebrook, C. (2010). Introduction. En: Parr, A. (ed.) (2010). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 1 - 6  
Recuperado de [https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf)
- Colman, F. (2010a). Affect. En: Parr, A. (ed.) (2010). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 11 - 14  
Recuperado de

[https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf)

- Colman, F. (2010b). Art. En: Parr, A. (ed.) (2010). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 15 - 17 Recuperado de [https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf)
- Combariza, M. (2018). Memoria de una línea. Bitácora del proceso de una obra inacabada. *Revista ERRATA #*, N°19, ene-jun 2018, ISSN 2145–6399, Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Idartes, Recuperado de <http://revistaerrata.gov.co/contenido/memoria-de-una-linea-bitacora-del-proceso-de-una-obra-inacabada>
- Chada, I. (2015). Vanguardias e indigenismo: el arte en el Perú de principios del siglo X. *Pacarina del Sur* [On line], año 6, N° 23, abril-junio 2015, ISSN: 2007-2309. Recuperado de <http://pacarinadelsur.com/home/pielago-de-imagenes/1145-vanguardias-e-indigenismo-el-arte-en-el-peru-de-principios-del-siglo-xx>
- Dancourt, C. (1998). La polémica del arte abstracto en el Perú: el proceso de asimilación de la modernidad. *América: Cahiers du CRICCAL*, N°21, 1998. Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique Latine. pp. 163-171 Recuperado de [http://www.persee.fr/docAsPDF/ameri\\_0982-9237\\_1998\\_num\\_21\\_1\\_1377.pdf](http://www.persee.fr/docAsPDF/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1377.pdf)
- Damasio, A. (2016). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Ciudad de México: Editorial Paidós Booket
- Damasio, A. (2015a). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Ciudad de México: Editorial Paidós Booket.
- Damasio, A. (2015b). *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Ciudad de México: Editorial Paidós Booket.
- Damasio, A. (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Danto, A. (1997). Capítulo: I - Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo. En: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde con la historia*. Buenos Aires: Paidós, pp. 25-42
- Dasilva, F. (2010). El pensamiento de Merleau Ponty: la importancia de la percepción. *Revista Miríada. Investigación en ciencias sociales*. Vol. 3, N° 6, E - ISSN 2250 – 4621, pp. 93 – 118 Recuperado de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/66>
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Recuperado de <https://www.minipimer.tv/txt/30sept/De%20Certeau.%20Michel%20La%20Inven%20de%20Lo%20Cotidiano.%201%20Artes%20de%20Hacer.pdf>
- Deleuze, G. (1987) ¿Qué es el acto de creación? Conferencia dictada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987. En: *Blog Estafeta*. Gabriel Pulecio Mariño. Periodista, editor, escritor. Recuperado de <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.pe/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). I. Introducción: Rizoma. En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, pp. 9 - 32 Recuperado de [https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/paginas\\_desdedeleuze\\_gilles\\_y\\_guattari\\_-\\_mil\\_mesetas\\_capitalismo\\_y\\_esquizofrenia.pdf](https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/paginas_desdedeleuze_gilles_y_guattari_-_mil_mesetas_capitalismo_y_esquizofrenia.pdf)

- Del Sarto, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. Cuadernos de literatura. N° 32, julio-diciembre 2012, ISSN 0122-8102, pp. págs. 41 - 68 Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/viewFile/4060/3040>
- Del Valle, A. (2017 oct. 14 y 21). Entrevista personal realizada por la autora.
- Del Valle, J. (2011). La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética. Areté, Revista de Filosofía. Vol. XXIII, N° 2, año 2011, pp. 303 - 328 Recuperado de <http://scielo.org.pe/pdf/arete/v23n2/a04v23n2>
- De Luelmo-Jareño, J.M. (2018) Desvelar lo visible. Merleau-Ponty y el aprendizaje por la pintura. *Arte, Individuo y Sociedad* Vol. 30, N° 1, pp. 29-41 Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/55396/52909>
- De Moura, I. & Steil, C. (2018). Diálogos con Tim Ingold. Diferentes aportes en el ámbito de la antropología fenomenológica. *Semiótica ambiental. Tópicos del Seminario*, N° 39, enero-junio 2018, pp. 101-124 Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n39/2594-0619-tods-39-101.pdf>
- De Oliveira, R. (2016). Espaço e interdisciplinaridade: o conceito de espaço na obra de Milton Santos e suas interfaces com a comunicação e a semiótica. *Intexto*. N° 37, set. / dez. 2016, Porto Alegre: UFRGS, e-ISSN 1807-8583, pp. 6 - 21 Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/68752/39627>
- Díaz, R. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, N° 13, Iztapalapa: Departamento de Antropología de la UAM Iztapalapa, pp. 5 - 10 Recuperado <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/522/520>
- Diez, J. (2012). Introducción. En: Diez, J. y Escudero, B. (2012). *Cartografía Social. Investigación e intervención desde las ciencias sociales, métodos y experiencias de aplicación*. Rivadavia: Universitaria de la Patagonia, pp. 9 - 25 Recuperado de <https://www.margen.org/Libro1.pdf>
- Duncum, P. (2010). Seven Principles for Visual Culture Education. *Art Education*, Vol. 63, N° 1, Jan 2010, pp. 6 - 10 Recuperado de <https://najiha08.files.wordpress.com/2017/04/seven-principles-for-visual-cultural-education.pdf>
- Durkheim, E (1997) I. ¿Qué es un hecho social? En: *Las reglas del método sociológico*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica, pp. 38 - 52
- Estankona, A. (2013). Arte como institución interior. Arte y relato institucional. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol.5, N° 1, pp. 83-91 Recuperado de <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/Art-estankona.pdf>
- Estrada, A. (2017). Heidegger y su concepto de mundo. *Ratio Juris*. Vol. 1, N° 3, Facultad de Derecho, Universidad Autónoma Latinoamericana, pp. 123 - 134 Recuperado de <http://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/ratiojuris/article/view/281>
- Freedman, K. (2010). Rethinking Creativity: A Definition to Support Contemporary Practice. *Art Education*, Vol. 63, N° 2, March, 2010, Alexandria: National Art Education Association, pp. 8 - 15 Recuperado de [https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/20694819?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/20694819?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- Feldman, J. (2017). Arte contemporáneo: temporalidad, territorialización y circulación. *Boletín de Arte-UMA*, N° 38, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, ISSN: 0211 - 8483, pp. 87 - 96, recuperado de [www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/download/3222/2976](http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/download/3222/2976)



- Ferrari, M. (2017). La resistencia como práctica que posibilita la subjetivación. Un acercamiento al concierto-ritual de música de resistencia. *Anagramas*. Vol. 15, N° 30, enero-junio 2017, ISSN 1692-2522, pp. 143-164. Medellín. Recuperado de <http://web.b.ebscohost.com.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=d7a9fdb1-ccd0-483d-a26f-1499635c17bf%40pdc-v-sessmgr05>
- Ferrari-Nunes, R. (2015). *Creativity*. Ponencia presentada en el Taller Encountering Concepts in Art and Anthropology, realizado del 10 al 12 de junio del 2015 en el Laboratorio de Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Estuvo organizado por el Grupo de Investigación en colaboración con el Grupo de Interés Anthropology of Art de VANEASA (Visual Anthropology section of the European Association of Social Anthropologists). Recuperado de <https://grapaub.org/en/creativity/>
- Ferrari-Nunes, R. (2016). SPREE: Shetland's Epistemological Tradition of Music Making. [Thesis for the degree of PhD in Social Anthropology, College of Arts and Social Sciences, at the University of Aberdeen] Aberdeen: University of Aberdeen. Recuperado de [http://digitool.abdn.ac.uk/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1525630300229~980](http://digitool.abdn.ac.uk/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1525630300229~980)
- Flores Galindo, A. (1982). Independencia y clases sociales. *Revista Debates en Sociología*, N° 7, e-ISSN: 2304-4284, Lima, PUCP, pp. 99 - 114 Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/download/6870/7007>
- Fomina, J. (2018). How to Represent the Present? Constructing the Notion of 'the Contemporary' in the Lithuanian Art Exhibitions of the Last Decade of the Twentieth Century. *Studies on art and architecture*. Vol. 27, issue 1-3. Tallinn: Estonian society of art historians and curators, pp. 250 - 264 Recuperado de [https://www.academia.edu/37633549/How\\_to\\_Represent\\_the\\_Present](https://www.academia.edu/37633549/How_to_Represent_the_Present)
- Foster, H. (2001). 6. El artista como etnógrafo. En: *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, pp.175-207 Recuperado de <http://www.perrorabioso.com/textos/Foster-Hal-Ei-Artista-Como-Etnografo.pdf>
- Frisancho, J. (2019, marzo 20). "Extravíos de la forma": Arte & utopía en el Perú contemporáneo. Escrito al Margen. En: La Mula [On line] Recuperado de <https://escritoalmargen.lamula.pe/2019/03/20/extravios-de-la-forma-arte-utopia-en-el-peru-contemporaneo/jorgefrisancho/>
- Fuster, J. (2018). *Neurociencia. Los cimientos cerebrales de nuestra libertad*. Ciudad de México: Paidós.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A. Recuperado de <http://www.doooss.org/libros/Gadamer.pdf>
- Galeffi, D. (2017). A arte como território de resistência: uma perspectiva polilógica. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, Año 5, N° VIII, julio 2017, ISSN 2341-0485, Sevilla: Asociación Reconocer, pp. 22 - 25 Recuperado en <https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/06/EI%20arte%20como%20territorio%20de%20resistencia.%20Iberoam%C3%A9rica%20Social%20-%20Revista%20red%20de%20estudios%20sociales%20VIII.pdf>
- Galindo, L. (1998). Etnografía: el oficio de la mirada y el sentido. En *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Naucalpan de Juárez: Pearson Addison Wesley, pp. 347 - 383.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Ciudad de México: Katz Editores. Recuperado de

[http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/La-sociedad-sin-relato-Nestor-Garcia-Canclini.pdf)

- García Canclini, N. (2009). Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía. *E-misférica 7.1 Unsettling Visuality*. [On line] New York: The Hemispheric Institute of Performance and Politics. Recuperado de <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini>
- Giraldo-Dávila, A. F. y Maya-Franco, C. M. (2016). Modelos de ecología de la comunicación: análisis del ecosistema comunicativo. *Palabra Clave*, 19(3), 746-768 Recuperado de <http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/5774/pdf>
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu
- Gombrich, E. H. (1995). *Historia del arte*. Hong Kong: Editorial Diana S.A. de C.V. / CONACULTA. Recuperado de <https://www.facebook.com/Departamental/posts/745888885480199>
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral.
- Groys, B. (2016a). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Ed. Recuperado de <https://catedracaceres.files.wordpress.com/2017/03/boris-groys-volverse-publico-2014.pdf>
- Groys, B. (2016b). *Arte en Flujo, Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra. Recuperado de <https://catedracaceres.files.wordpress.com/2018/03/boris-groys-arte-en-flujo-2016.pdf>
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Harley, J. (2005). Textos y contextos en la interpretación de los primeros mapas. En: Laxton, P. (Comp.) (2005). *Harley, J. B. La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 59 - 140. Recuperado de <https://geografiahistoricafuac.files.wordpress.com/2017/09/harley-caps-1-a-3.pdf>
- Harvey, D. (2002). The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture. *Socialist Register*, 2002, Vol. 38, pp. 93 – 110 Recuperado de <https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5778/2674>
- Haseman, B. (2006) A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research", N° 118, febrero 2006, pp. 98 -106 Recuperado de [http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999\\_1.pdf](http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf)
- Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, vol. 04, N° 02, julho - dezembro 2014, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - PPGSA Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, pp. 373 – 390, Recuperado de [http://www.sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2015/05/v4n02\\_04.pdf](http://www.sociologiaeantropologia.com.br/wp-content/uploads/2015/05/v4n02_04.pdf)
- Heinich, N. (1998 / 2013). *Transgresiones, reacciones, integraciones. El triple juego del arte contemporáneo*. Traductora Zenaida Marín (Profesora en el Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Los

Ángeles, Venezuela). Texto traducido para la unidad curricular "Arte en el siglo XXI", materia optativa de la EAE ULA. Recuperado de [https://www.academia.edu/36444576/Natalie\\_Heinich\\_El\\_triple\\_juego\\_del\\_arte\\_contempor%C3%A1neo.pdf](https://www.academia.edu/36444576/Natalie_Heinich_El_triple_juego_del_arte_contempor%C3%A1neo.pdf)

- Hendricks, J., & Koro-Ljungberg, M. (2015). Inquiring Through and With Deleuze: Disrupting Theory and Qualitative Methods in Family Studies. *Journal of Family Theory & Review*, 7(3), 265-283. Recuperado de <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=109218459&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Howes, D. (2011). Response to Tim Ingold. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, Vol. 19, Issue 3, pp. 318 – 322. Recuperado de <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=65578326&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Huamán Peñaloza, D. (2010). *Ontogénesis del pensar artístico actual y sus constructos estéticos*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid. Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filosofia-Dhuaman&dsID=Documento.pdf>
- Ingold, T. (2018). One world anthropology. Toward a new humanism. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. Vol. 8, N° 1 - 2, pp. 158 – 171. Recuperado de <https://journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/698315>
- Ingold, T. (2016). Una mirada antropológica de la biología. *Apuntes de investigación del CECYP*, N° 27, ISSN 1851 – 9814, pp. 10 – 39. Recuperado de <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/595/476>
- Ingold, T. (2014). The creativity of undergoing. *Pragmatics & Cognition*. Vol. 22, N° 1, (2014), e-ISSN 1569–9943, pp.124 – 139, <https://doi.org/10.1075/pc.22.1.07ing>
- Ingold, T. (2011a). *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*. Londres: Routledge
- Ingold, T. (2011b). Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, Vol. 19, Issue 3, pp. 313 - 317. Recuperado de <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=65578348&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge
- Jarque, F. (2019, febrero, 20). ARCOMadrid 2019: elementos para un debate sobre Perú en la feria. *Redacción EC* [On line]. Recuperado de <https://elcomercio.pe/arcomadrid/videos/impreso-arcomadrid-2019-elementos-debate-peru-feria-noticia-581668-noticia/>
- Johnson-Mardones, D. (2017). Enfoques biográficos en investigación cualitativa. *Investigación Cualitativa*. Vol. 2, N° 1, pp. 1 - 5. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01031>
- Komitee, S. (s. a.). *A student's guide to performance studies*. Writing Project Harvard University. Recuperado de [http://writingproject.fas.harvard.edu/files/hwp/files/peformance\\_studies.pdf?m=1370454276](http://writingproject.fas.harvard.edu/files/hwp/files/peformance_studies.pdf?m=1370454276)
- Kottak, C. (2011). *Antropología Cultural*. Ciudad de México: Mc Graw-Hill/Interamericana Editores, S.A. de C.V. Recuperado de <https://antropologiauatx.files.wordpress.com/2015/07/kottak-conrad-antropologia-cultural.pdf>

- Kluitenberg, E. (2015, Sept.14). Politics of Affect. En: *Did you feel it? Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain* [On line]. Recuperado de <https://onlineopen.org/politics-of-affect>
- Latur, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor – red*. Buenos Aires: Manantial.
- Lauer, M. (1976). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima; Mosca Azul.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo, Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama Ed.
- Liu, J., Lughofer, E. & Zeng, X. (2017). Toward Model Building for Visual Aesthetic Perception. *Hindawi, Computational Intelligence and Neuroscience*, Vol. 2017, Article ID 1292801, 13 pages, <https://doi.org/10.1155/2017/1292801>
- López, M. (2009). Boo(o)m: Morir de éxito (o preparar futuros distintos). Breve apunte sobre la última década en Lima. *Ramona, Revista de artes visuales*. N° 89, abril 2009, pp. 21 – 25 Recuperado de <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona89.pdf>
- Lutz, C. (2017). What matters. *Cultural Anthropology*, Vol. 32, Issue 2, mayo 2017, online ISSN 1548-1360, American Anthropological Association. pp. 181 – 191, <https://doi.org/10.14506/ca32.2.02>
- Lutz, C. (1988). *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maíz, C. (2001). Nuevas cartografías simbólicas. Espacio, identidad y crisis en la ensayística de Manuel Ugarte. *Revista de Literaturas Modernas*, N° 31, año 2001, ISSN 0556-6134, pp. 127 - 150 Recuperado de [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5057/maizliteraturasmodernas31.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5057/maizliteraturasmodernas31.pdf)
- Manning, E. & Massumi, B. (2014). *Thought in the act. Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, vol. 11, N° 22, julio-diciembre 2001, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, pp. 111-127 Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf>
- Marquina Vega, O. (2011). *Los aportes al currículo desde las artes visuales, entendidas como una manifestación de la cultura visual actual*. [Tesis de maestría] Escuela de Posgrado PUCP, maestría en educación, Lima: PUCP. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/1435>
- Martín – Barbero, J. (2003). Saberes hoy: diseminaciones, competencias y transversalidades. *Revista Iberoamericana de Educación*. N° 32, mayo – agosto 2003, OEI ISSN 1022 – 6508, pp. 17 - 34 Recuperado de <https://rieoei.org/historico/documentos/rie32a01.pdf>
- Martínez, S. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde art and agency de Alfred Gell. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 7, N° 2, mayo - agosto 2012, Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red, e-ISSN: 1578-9705, pp. 171 – 196 Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/623/62323322003.pdf>
- Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique, The Politics of Systems and Environments, Part II*, N° 31, Autumn 1995, pp. 83 – 109 Recuperado de <https://www.humcenter.pitt.edu/sites/default/files/massumi.pdf>
- Matelli, F. (2015). Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas. *Artnodes. Revista de arte*,

- ciencias y tecnología*. N° 16, 2016 (Ejemplar dedicado a: Art Matters II), ISSN-e 1695-5951, pp. 65-75 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5580618>
- Mirzoeff, N. (2003). Introducción: ¿Qué es la cultura visual? En: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, pp. 17 – 61
- Mitchell, W. (2003). Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual. *Revista Estudios Visuales*, N° 1, nov. 2003, pp. 17 – 40. Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>
- Mitrovic, M. (2016). El “desborde popular” del arte en el Perú. *Revista Ecuador Debate*. N° 99, diciembre 2016, ISSN 2528 – 7761, pp. 59 - 78 Recuperado de [https://www.academia.edu/31012860/El\\_desborde\\_popular\\_del\\_arte\\_en\\_el\\_Per%C3%BA](https://www.academia.edu/31012860/El_desborde_popular_del_arte_en_el_Per%C3%BA)
- Myers, F. (1986). *Pintupi Country, Pintupi Self: Sentiment, Place, and Politics among Western Desert Aborigines*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Navaro-Yashin, Y. (2009). Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15(1), pp. 125 - 135. Recuperado de [http://asiapacific.anu.edu.au/sites/default/files/cap\\_events/attachments/2014/Nov/Reading%203.pdf](http://asiapacific.anu.edu.au/sites/default/files/cap_events/attachments/2014/Nov/Reading%203.pdf)
- OEI (s.f.) Establecimientos e instituciones culturales: Artes Plásticas. En: *Sistema Nacional de Culturas informe Perú* [On line]. Recuperado de <https://www.oei.es/historico/cultura2/peru/08a.htm#4>
- O’Sullivan, S. (2001). The aesthetics of affect, thinking art beyond representation. *Journal Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*. Vol. 6, 2001, N° 3, pp. 125 - 135, Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1080/09697250120087987?scroll=top&needAccess=true>
- Palazio, E. (2017). Michel Foucault y el Saber Poder. *Revista Humanismo y Cambio Social*, N° 3, año 2, abril – julio 2014, pp. 95 – 100 Recuprado <https://www.lamjol.info/index.php/HCS/article/view/4906/4600>
- Peist, N. (2015). Las obras de arte, las personas y los materiales Un análisis fenomenológico y sistémico del arte actual. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* [On Line] N° 15, junio 2015, ISSN 1695-5951, UOC, pp. 15 – 21 Recuperado de <https://artnodes.uoc.edu/articles/10.7238/a.v0i15.2672/galley/2678/download/>
- Peixoto, R. (2011). Espaços imaginários: o historiador dos espaços como cartógrafo. En: *Cartografias imaginárias: estudos sobre a construção da história do espaço nacional brasileiro e a relação história e espaço*. Natal: EDUFERN; Campina Grande: EDUEPB, Recuperado de [https://www.academia.edu/6406564/Espa%C3%A7os\\_imagin%C3%A1rios\\_o\\_historiador\\_dos\\_esp%C3%A7os\\_como\\_cart%C3%B3grafo](https://www.academia.edu/6406564/Espa%C3%A7os_imagin%C3%A1rios_o_historiador_dos_esp%C3%A7os_como_cart%C3%B3grafo)
- Pelowski, Matthew; Leder, Helmut & Tinio, Pablo P. L. (2017). 6 - Creativity in the Visual Arts. En: Kaufman, James C.; Glăveanu, Vlad P. & Baer, John (eds.) (2017). *The Cambridge Handbook of Creativity across Domains, Part II - Creativity in the Traditional Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 80-109. Recuperado de <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-handbook-of-creativity-across-domains/creativity-in-the-visual-arts/B9587C025812C385245BF7C6CAC51A80>
- Pérez, L., Perret, G., Zallocchi, V. y Fratta, B. (2013). *Cuadernillo de trabajo N° 1, Repensando el «campo» en antropología*. Taller Permanente de Metodología e

Investigación. Facultad de Filosofía y Letras - UBA. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - UBA. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/236624072\\_Repensando\\_el\\_campo\\_en\\_Antropologia\\_Cuadernillo\\_de\\_trabajo\\_n\\_1/download](https://www.researchgate.net/publication/236624072_Repensando_el_campo_en_Antropologia_Cuadernillo_de_trabajo_n_1/download)

- Perú en ARCO. (2018, nov.14). En: *Artishock* [On line] Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/11/14/peru-en-arco/>
- Pié, A. (2009). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. *Educación social: Revista de intervención socioeducativa*, N° 42, año 2009, pp. 107 – 108 Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/viewFile/165632/369767>
- Pink, S. & Howes, D. (2010). The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, Vol. 18, Issue 3, August 2010, pp. 331 – 340 Recuperado de [https://monoskop.org/images/5/54/Pink\\_Sarah\\_2010\\_The\\_Future\\_of\\_Sensory\\_Antropology\\_The\\_Anthropology\\_of\\_the\\_Senses.pdf](https://monoskop.org/images/5/54/Pink_Sarah_2010_The_Future_of_Sensory_Antropology_The_Anthropology_of_the_Senses.pdf)
- Pinochet, C. (2013). Arte y antropología, en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol. 5, N° 1, año 2013, pp. 74-81 Recuperado de <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/especial-arte-antropologia.pdf>
- Pritchard, H & Prophet, J. (2015). Diffractive Art Practices: Computation and the Messy Entanglements between Mainstream Contemporary Art, and New Media Art. *Artnodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* [On Line] N° 15, junio 2015, ISSN 1695-5951, UOC, pp. 5 – 14 Recuperado de <https://artnodes.uoc.edu/articles/10.7238/a.v0i15.2672/galley/2678/download/>
- Pulecio, J. (2011). Judith Butler: una filosofía para habitar el mundo. *Universitas Philosophica* 57, año 28, julio-diciembre 2011, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 61 – 85 Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10869>
- Pulido, J. (2015). “La ontología solo es posible como fenomenología”. En torno a la fenomenología de Martin Heidegger. *Franciscanum*, N° 163, Vol. LVII, ISSN 0120 – 1468, pp. 87 – 123 Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v57n163/v57n163a04.pdf>
- Rabinow, P. (2011). *The Accompaniment: Assembling the Contemporary*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ramírez, A. (2010). Ontología y antropología de la interanimalidad. Merleau-Ponty desde la perspectiva de Tim Ingold. *AIBR. Revista De Antropología Iberoamericana*, vol. 5, N° 1, enero – abril 2010, Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. ISSN: 1695-9752, pp. 32 – 57 Recuperado de <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=6&sid=bf0e7c61-c72b-41b2-a882-6a5275338561%40sessionmgr103>
- Rancière, J. (2018). Images Re-Read. *Angelaki, Journal of Theoretical Humanities*. Vol. 23, N° 4, August 2018, pp. 11 - 18, (Elise Woodard, Jorge Rodriguez Solorzano, Stijn De Cauwer & Laura Katherine Smith, trad.) Recuperado de <https://www-tandfonline-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/doi/pdf/10.1080/0969725X.2018.1497265?needAccess=true>
- Rancière, J. (2011). The Distribution of the Sensible. En: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum International Publishing Group, pp. 7 - 45. Recuperado de [https://www.stroom.nl/media/Ranciere\\_The%20Distribution%20of%20The%20Sensible\\_Politics%20of%20Aesthetics.pdf](https://www.stroom.nl/media/Ranciere_The%20Distribution%20of%20The%20Sensible_Politics%20of%20Aesthetics.pdf)

- Revelles, B. (2019). Hacia una pedagogía afectiva del movimiento. *Tercio Creciente, Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*. N° 16, julio 2019, ISSN 2340 9096, Jaén: grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-862 Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural y de la Asociación Acción Social por el Arte, págs. 7-30 Recuperado de nuevo <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n16.1.p.82>
- Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica.
- Rizo, M. (2004). Del libro de Arfuch, Leonor, El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, 272 pp. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales (RMCPs)*, Vol. 46, N° 190, ISSN 2448 – 492X, pp. 231 – 235 Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/42443/38557>
- Rodríguez-Gaona, M. (2012). La escritura en el imaginario plástico peruano. *Les Ateliers du SAL*. N° 0, pp. 129 – 142 Recuperado de <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2012/03/gaona.pdf>
- Romeu, V. (en prensa). La comunicación con y desde los cuerpos emocionados. En Marta Rizo (coord.) *Cuerpo, comunicación y emociones. Reflexiones teóricas y experiencias empíricas*. Capítulo I. El Portal de la Comunicación. UAB-INCOM.
- Romeu, V. (2017). La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte? *Andamios*, Vol. 14, N° 34, mayo – agosto 2017, pp. 13 – 33 Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v14n34/1870-0063-anda-14-34-00013.pdf>
- Romeu, V. (2012). Capítulo IV. Diálogo y sujeto. Apuntes para una discusión sobre la teleología de la comunicación humana. En: Rizo, M. (coord.) (2012). *Filosofía y comunicación. Diálogos, encuentros y posibilidades*. ISBN: 978-607-7516-55-2, Ciudad de México: CECyTE, pp. 85 - 102
- Roque, G. (2017). El arte abstracto: una manera de reflexionar sobre la idea de arte latinoamericano. En: Hernández, V. (2017). *Continuo/Discontinuo los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ciudad de México: UNAM/IIIE, pp. 99 - 123 Recuperado de <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/afef01964b6a1d87b0ddb90085bc3e80.pdf>
- Rosaldo, R., Lavie, S. & Narayan, K. (1993). Introduction: Creativity in Anthropology. En: Lavie, S., Narayan, K. & Rosaldo, R (eds.) (1993). *Creativity / Anthropology*. London: Cornell University Press.
- Sánchez, M. (2017). Entre la espectacularidad y el deseo: la estetización. ¿Una metamorfosis? En: Pech, C. y Romeu, V. (2017). *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético. Práctica y recepción del arte. Reflexión y análisis. Cuadernos de comunicación y cultura*, N°7, Ciudad de México: Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales UACM, pp. 43 - 54
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies. An introduction*. New York: Routledge. Recuperado de <http://uhimik.ru/33319/33319.pdf>
- Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*. Barcelona: Paidós.
- Seel, M. (2010). *Estética del Aparecer*. Buenos Aires / Madrid: Katz editores
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Semetsky, I. (2010). Experience. En: Parr, A. (ed.) (2010). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 91 - 93 Recuperado de [https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf)
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós
- Stanley, K. (2017). Affect and Emotion: James, Dewey, Tomkins, Damasio, Masumi, Spinoza. En: Wehrs, D., Blake, T. (Eds.) (2017). *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*. ISBN 978-3-319-63303-9, Palgrave Macmillan, pp. 97 – 112 Recuperado de [https://www.springer.com/cda/content/document/cda\\_downloadaddocument/9783319633022-c2.pdf?SGWID=0-0-45-1627786-p181018085](https://www.springer.com/cda/content/document/cda_downloadaddocument/9783319633022-c2.pdf?SGWID=0-0-45-1627786-p181018085)
- Stewart, K. (2017). In the world that affect proposed. *Cultural Anthropology* 32, no. 2 (2017): 192 – 198. <https://doi.org/10.14506/ca32.2.03>
- Stewart, K. (2010). Afterword, Worlding Refrains. En: Gregg, M. & Seigworth, G. (eds.) (2010). *The affect theory reader* Durham: Duke University Press, pp. 339 – 353 Recuperado de <https://mastersofsexshortcourse.files.wordpress.com/2016/04/melissa-gregg-gregory-j-seigworth-the-affect-theory-reader-duke-university-press-2010.pdf>
- Stagoll, C. (2010). Event. En: Parr, A. (ed.) (2010). *The Deleuze Dictionary. Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 89 - 91 Recuperado de [https://www.partiallyexaminedlife.com/?get\\_group\\_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf](https://www.partiallyexaminedlife.com/?get_group_doc=36/1362324038-TheDeleuzeDictionary.pdf)
- Tatarkiewics, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Ed. TECNOS Recuperado de <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/tatarkiewicz-historia-de-seis-ideas.pdf>
- Taylor, D. (2011). Introducción. En: Taylor, D. y Fuentes, F. (ed.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de [http://www.celarg.org/int/archivos/taylor\\_estudios\\_avanzados\\_de\\_performance.pdf](http://www.celarg.org/int/archivos/taylor_estudios_avanzados_de_performance.pdf)
- Teixeira, J. (2013). Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro. *Revista Simbiótica*, v. único, N° 3, junio 2013, Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Núcleo de Estudos e Pesquisas Indiciárias. Departamento de Ciências Sociais, pp. 1 – 15 Recuperado de [https://researchgate.net/publication/320895952\\_Capitalismo\\_artistico\\_quando\\_a\\_arte\\_e\\_a\\_cultura\\_ocupam\\_o\\_centro](https://researchgate.net/publication/320895952_Capitalismo_artistico_quando_a_arte_e_a_cultura_ocupam_o_centro)
- Throp, M. (2016). Correlating theory and practice in fine art research: understanding practice as research; seminars for first year PhD students. *Journal of Visual Art Practice*, vol. 15, N° 1, ISSN: 1758-9185, London: Taylor & Francis, pp. 4 – 9 Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/14702029.2016.1141567>
- Tinio, P. (2013). From Artistic Creation to Aesthetic Reception: The Mirror Model of Art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 7, N° 3, pp. 265 – 275 Recuperado de <https://psycnet.apa.org/fulltext/2013-04169-001.pdf>
- Turner, V. (1988). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications Recuperado de <http://oceanofpdf.com/pdf-the-anthropology-of-performance-download/#more-75660>
- Turner, V. (1974). *Dramas, fields, and metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca y London: Cornell University Press. Recuperado de <http://oceanofpdf.com/please-wait-for-few-moments/>



- Vaz de Oliveira, A. (2011). Margens e interstícios do espaço. Borders and interstices of space. Peixoto, Renato Amado. Cartografias imaginárias: estudos sobre a construção da história do espaço nacional brasileiro e a relação história e espaço. Natal: EDUFRN; Campina Grande: EDUEPB, 2011. *Revista História da Historiografia*, N° 7, nov. / dez. 2011, ISSN 1983-9928, Ouro Preto: Edufop, pp. 345-349 Recuperado de <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/395/228>
- Vich, V. (2013). La autoridad del capitalismo: Dos imágenes de la globalización en la plástica peruana actual. En: Portocarrero, G. (ed.) (2013). *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias, pp. 353 - 362
- Victorio, E. (2013). La "Agrupación Espacio" y la prensa (1947-1950). *Pacarina del Sur* [On line], año 5, N° 17, octubre-diciembre 2013, ISSN: 2007-2309. Recuperado de <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/823-la-agrupacion-espacio-y-la-prensa-1947-1950?>
- Vilar, G. (2004). Las razones del arte. *Taula, quaderns de pensament*. N° 38, pp. 39 – 58 Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Taula/article/download/75977/96591>
- Villacorta, J. y Del Valle, A. (2006). Incertidumbre y certezas en el arte peruano reciente: Imaginarios de Lima en transformación. En: Alvarado, L. et al. (eds.) (2006). *Post ilusiones nuevas visiones. Arte crítico en Lima (1980 – 2006)*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese: Muñiz, Ramírez, Pérez-Taimán & Luna-Victoria Abogados, pp. 16 - 44
- Vivas, A. y Martos, A. (2010). La cartografía conceptual y su utilidad para el estudio de la lectura como práctica histórico-cultural: El Quijote como ejemplo. *Investigación Bibliotecológica*, Vol. 24, Núm. 51, mayo-agosto, 2010, Ciudad de México: UNAM - Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, ISSN: 0187-358X. pp. 95 – 124 Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/ib/v24n51/v24n51a5.pdf>
- Wartofsky, M. (1973). Ciencia y filosofía. En: *Introducción a la filosofía de la ciencia*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 17-39
- Wołodźko, A. (2015). Materiality of Affect: How Art can Reveal the more Subtle Realities of an Encounter. En: Braidotti, R. & Dolphijn, R. (ed.) (2015). *This Deleuzian Century. Art, Activism, Life*. Series Faux Titre, Vol. 400, E-ISBN: 9789401211987, pp. 169 – 184 Recuperado de <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edb&AN=116564361&lang=es&site=eds-live&scope=site>
- Wright, P. (1994). Experiencia, intersubjetividad y existencia. Hacia una teoría - práctica de la etnografía. *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*. Año 1994, Vol. 21, N° 1, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (UBA): Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA), pp. 347 - 380 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5104595>
- Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. En: *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona. Barcelona: Gedisa, pp. 23 – 55
- Zamora, I. (2005). La importancia de la vida cotidiana en los estudios antropológicos. *Líder, revista labor interdisciplinaria de desarrollo regional*, N° 14, año 10, ISSN 0717-0165, Osorno: Centro de Estudios del Desarrollo Local y Regional de la Universidad de Los Lagos, pp. 123-143. recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2054217>

- Zegarra-Valdivia, J. y Chino, B. Mentalización y teoría de la mente. *Revista de Neuro-Psiquiatría*. Vol. 80, N° 3, julio – setiembre 2017, pp. 189 – 199 Recuperado de <http://www.scielo.org.pe/pdf/rnp/v80n3/a06v80n3.pdf>
- Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* [On line], Vol. 9, N° 27, ISSN 0717 – 6554 Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/943>
- Zemelman, H. (2009). *El uso crítico de la teoría. En torno a las funciones analíticas de la totalidad*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional.
- Zepke, S. (2009). Anita Fricek: la pintura contemporánea como mecanismo de crítica institucional. *Nómadas (Col)*. N° 30, abril 2009, ISSN: 0121-7550, Bogotá: Universidad Central, pp. 34 – 48. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105112060004.pdf>
- Zepke, S. (2006). The concept of art when art is not a concept. *Angelaki*, 11(1), 157–167. <https://doi.org/10.1080/09697250600798052>
- Zhang, L. & Clark, C. (ed.) (2019). *Affect, Emotion, and Rhetorical Persuasion in Mass Communication*. ISBN 9780815374398, New York: Routledge



## APÉNDICE 1 - Participantes Art Lima 2018 – 2019

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	DISTRITO	AÑO
<b>GALERÍAS</b>				
1	80m2 Livia Benavides	Livia Benavides Du Bois	Barranco	2018
2	Carlos Caamaño Proyecto Fotográfico	Carlos Caamaño	Barranco	2019 2018
3	Crisis	Juan Luis Balarezo, Alexandra Morales y Alejandra Monteverde	Barranco	2019 2018
4	Forum	Graciela Zegarra de Mulanovich	Miraflores	2019
5	Galería Del Paseo	Denise Dourojeanni	Miraflores	2019 2018
6	Galería Impakto	Renzo Pittaluga Malca	Miraflores	2019 2018
7	Galería Nac	Nicole Andreu Cooper	Santiago de Chile	2018
8	Gallery Gallery	Macarena Rojas y Gerardo Chávez-Maza	Reino Unido	2018
9	Ginsberg Galería	Claudia Pareja y Silvana Pestana	San Isidro	2019 2018
10	Ik Projects	Ilan Karpio	Miraflores	2019
11	Klaus Steinmetz	Klaus Steinmetz	San Isidro	2019
12	La Galería	Nora Ingunza de Quimper y Cristina Quimper de Trazegnies	San Isidro	2019 2018
13	Revolver	Giancarlo Scaglia	San Isidro	2019 2018
14	Y Gallery   Taller Natalia Iguíñiz	Cecilia Jurado y Carlos García-Montero	Miraflores	2018
<b>INSTITUCIONES CULTURALES</b>				
15	Alianza Francesa		Miraflores	2019
16	Casa Canevaro Bellas Artes	Carlos Valdéz Espinoza	Cercado de Lima	2018
17	Centro Cultural Bellas Artes	Lizet Díaz Machuca	Cercado de Lima	2019 2018
18	Centro Cultural Beneficencia De Lima		Lima	2019
19	Centro Cultural Británico		Miraflores	2019
20	Centro Cultural De España En Perú	David Ruiz López-Prisuelos	Lima	2019 2018
21	Centro Cultural Inca Garcilaso	Alejandro Neyra	Cercado de Lima	2019 2018
22	Centro Cultural Pucp	Ana Osorio Velit	San Isidro	2019 2018
23	Escuela Nacional Superior Autónoma De Bellas Artes Del Perú	Carlos Valdéz Espinoza	Cercado de Lima	2018
24	Escuela De Artes Visuales Corriente Alterna		Miraflores	2019

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	DISTRITO	AÑO
25	Facultad De Arte Y Diseño Pucp		San Isidro	2019
26	Fundación Euroidiomas	Elena Lazo	Miraflores	2018
27	Galería Municipal De Arte Pancho Fierro		Cercado de Lima	2019
28	Huaca Huallamarca		San Isidro	2019
29	Icpna Lima	Alberto Servat	Lima	2019 2018
30	Icpna Miraflores	Alberto Servat	Miraflores	2019 2018
31	MAC – Museo de Arte Contemporáneo de Lima	Nicolás Gómez Echeverri	Barranco	2019
32	MAD Museo De Minerales Andrés Del Castillo	Guido Del Castillo	Lima	2019 2018
33	MALI – Museo de Arte de Lima	Cecilia Pardo	Lima	2019 2018
34	Mate - Museo Mario Testino	Rafaela Maggiolo	Barranco	2019 2018
35	Ministerio De Cultura – Auditorio Los Incas		San Borja	2019
36	Mucen Museo Central	María del Pilar Riofrio	Lima	2019 2018
37	Museo De Arte Italiano	Marisol Ginocchio	Cercado de Lima	2019
38	Museo De Arte De San Marcos	Germán Carnero Roque	Lima	2019
39	Museo De Sitio Bodega Y Quadra		Lima	2019
40	Museo Metropolitano De Lima – Salas Audiovisuales		Lima	2019
41	Museo Nacional De La Cultura Peruana		Lima	2019
42	Museo Pedro De Osma	Pedro Pablo Alayza	Barranco	2019
43	Sala Prehispánica Jaime Del Castillo		Lima	2019
44	Sala Luis Miró Quesada		Miraflores	2019
45	Sala Raúl Porras Barrenechea	Harry Belevan-McBride	Miraflores	2019
<b>ESPACIOS AUTOGESTIONADOS</b>				
46	Artbox		Surco	2019
47	Artdictos	Renzo Iriarte	Barranco	2019
48	Artjockey		Surco	2019
49	Artplaza	Sissi O. Hamann Turkowsky	La Molina	2018
50	Bloc Art	Brenda Ortiz Clarke	Barranco	2018
51	Cecilia González	Cecilia González	Barranco	2018
52	Colectivo Blend	María Teresa Iturri, Lin Belaúnde y Javier Flórez	Barranco	2019 2018
53	El Garajr		Miraflores	2019

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	DISTRITO	AÑO
54	Espacio 22	Úrsula Mur	Barranco	2018
55	Espacio Grau	José Luis Herrera Gianino		2018
56	Espacio La Sala	André Pereyra Reiss	Miraflores	2019 2018
57	Fail Art Gallery	Gino Pezzia y Joan Jiménez	Miraflores	2019
58	Graphic Art	Magdalena Arria y María Gabriela Arria	Miraflores	2018
59	Galería 360	Jesús Pedraglio Belmont	San Isidro	2019
60	Galería Del Momento		Cercado de Lima	2019
61	Kusimayo	Joaquín de la Piedra, Laura Fantozzi y Ximena Figueroa		2018
62	Lima Arte Contemporáneo	Mohamet Martín Arias Peña	Barranco	2019 2018
63	Mamama Espacio		Barranco	2019
64	Mariela Lairet	Mariela Lairet	Barranco	2019
65	Marissi Campos Galería De Arte	Marissi Campos	San Isidro	2019 2018
66	O Art Project	Jessica Schneider y Alessandra Rebagliati	Chorrillos	2019 2018
67	Proyecto Amil	Joel Yoss y Juan Carlos Verme	San Isidro	2019 2018
68	Proyecto Nasal	Mauricio Aguirre	Barranco	2019 2018
69	Tokio Galería	Emilio Vargas	Callao	2018
70	Vértice	Rosario Orjeda	San Isidro	2019 2018
71	X-Change Art Project	Ana Cecilia Farah	Miraflores	2019
<b>ESPACIOS COMERCIALES</b>				
72	Jockey Plaza		Surco	2019
73	Kuna		San Isidro	2019
74	Tessor		San Isidro	2019
75	Yoy Lima Box Park		Surco	2019
<b>BARES</b>				
76	Bottega Dasso		San Isidro	2019
77	Maras		San Isidro	2019
78	Resto Bar 365		San Isidro	2019
<b>HOTELES</b>				
79	Los Incas Lima Hotel		Surco	2019
80	Manto Hotel		San Isidro	2019
81	Mercure Ariosto		Miraflores	2019

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	DISTRITO	AÑO
82	Novotel		San Isidro	2019

Elaboración propia

Fuente: <https://feriadeartedelima.com/participantes-gw-2019/> y <https://feriadeartedelima.com/participantes-gw/>



## APÉNDICE 2 - Participantes PARC Lima 2018 – 2019

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	ARTISTA EXHIBIDO	LUGAR DE ORIGEN	AÑO
<b>GALERÍAS DE LIMA</b>					
1	EVOLUCIÓN	Gil Shavit	Lancelot Alonso, Carlos Quintana, Elizabet Cerviño, Luis Enrique López-Chávez y Serones	Callao, Perú	2019
		Daniel G. Alfonso	Lancelot Alonso, Elizabet Cerviño, Ángel Delgado, Yuniel Delgado, Darwin Estacio, Diana Fonseca, Frank Mujica, Adislen Reyes y Daniel R. Collazo		2018
2	FORUM	Graciela Zegarra de Mulanovich	Jorge Maita, María Gracia De Losada, Leslie Spak, Silvia Westphalen, Eduardo Tokeshi, Giorgi Di Giovanni y Denise Mulanovich	Miraflores, Lima, Perú	2019
			Moico Yaker, Roy Keitel, Gam Klutier, Eduardo Tokeshi, Denise Mulanovich y Rocío Rodrigo		2018
3	GALERÍA DEL PASEO	Denise Dourojeanni	Ricardo Pascale, Marco Maggi, Miguel Aguirre, Patricia Villanueva, Billy Hare Mariella Agois, Claudia Coca y Alice Wagner	Miraflores, Lima, Perú	2018
4	GALERÍA IMPAKTO	Renzo Pittaluga Malca	Wifredo Lam, Ryan Brown, Sandu Darie, Manolo Valdez, Wan Liya, Liu Bolin, CB Hoyo, The Connor Brothers, Juan José Barboza y Alberto Borea	Miraflores, Lima, Perú	2019
5	GINSBERG GALERÍA	Claudia Pareja y Silvana Pestana	Adrián Balseca, Wynn timer Mynerva y Antonio Páucar	San Isidro, Lima, Perú	2019
6	LA GALERÍA	Nora Ingunza de Quimper y Cristina Quimper de Trazegnies	Amelia Weiss, Ana Orejuela, Benito Rosas, Ciro Palacios, Eduardo Llanos, Jean Paul Zelada, Iliana Scheggia, Leoncio Villanueva, María Fe Flórez - Estrada, Mateo Cabrera, Mónica González Tobón y Ramiro Pareja Herrera	San Isidro, Lima, Perú	2019
			Miguel Alfaro, Eduardo Llanos, Eduardo Moll, Ciro Palacios, Ramiro Pareja Herrera, Benito Rosas, Iliana Scheggia, Eduardo Villanes, Leoncio Villanueva, Jean Paul Zelada y Percy Zorrilla		2018
7	REVOLVER	Giancarlo Scaglia	Giancarlo Scaglia	San Isidro, Lima, Perú	2019
8	YVONNE SANGUINETI	Yvonne Sanguinetti	Michiko Aoki, Jairo Robinson, Vivian Wolloh y Rhony Alhalel	Barranco, Lima, Perú	2019
			Rhony Alhalel, Michiko Aoki, Fernando Taboada y Charo Zapater		2018
<b>ESPACIOS AUTOGESTIONADOS EN LIMA</b>					

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	ARTISTA EXHIBIDO	LUGAR DE ORIGEN	AÑO
9	FIXED GALLERY	Emilio Vargas Vera	Melissa Larrañaga, Gonzalo García Callegari, Paola Baertl, José Arturo Lugon y Eli Bedon		2019
10	GALERÍA 360	Jesús Pedraglio Belmont	Jesús Pedraglio Belmont	San Isidro, Lima, Perú	2018
11	O ART PROJECT	Jessica Schneider y Alessandra Rebagliati	Alessandra Rebagliati, Jacques Custer, Rosa Tomatis, Claudia Báez, Jessica Schneider y Carolina Kecskemethy	Chorrillos, Lima, Perú	2019
			Alessandra Rebagliati, Gianna Pollarolo, Carolina Bazo y Jessica Schneider		2018
12	TOKIO GALERÍA	Emilio Vargas	Abdul Vas, Raura Oblitas, Aaron López, Álvaro Simons y Luis Enrique Zela-Koort	Callao, Perú	2018
<b>GALERÍAS EXTRANJERAS</b>					
13	ACACIA	Tania Piñeiro	Frank Mujica y Lisandra Ramírez	La Habana, Cuba	2018
14	ALEJANDRA VON HARTZ GALLERY	Alejandra von Hartz	Ricardo Alcaide, Fabián Burgos, Sebastián Gordin, Artur Lescher, Luis Romero y Viviana Zargón	Miami, Estados Unidos	2018
15	ARRÓNIZ ARTE CONTEMPORÁNEO	Gustavo Arróniz	Miguel Andrade Valdez	Ciudad de México, México	2019
16	ART NOUVEAU GALLERY	Elizabeth Hazim Castillo	Arturo Quintero, Héctor Ramírez, Jesús Soto, Carlos Cruz-Diez, Alberto Cavaliere, Rafael Barrios, Jonidel Mendoza, Delsy Rubio, Luisa Duarte, Julio Pacheco, Juan José Mejía y Lorena Morales	Miami, Estados Unidos	2018
17	BENSIGNOR GALLERY	Gladys Adatto Bensignor	Carolina Antoniadis, Silvia Brewda, Carolina Levinton y Andrés Wertheim	Buenos Aires, Argentina	2019
18	BOCCARA ART	Liubov Belousova	Conor McCreedy, Luis W. Guajardo, Gianfranco Meggiato y Laurence Jenkell	Nueva York, Estados Unidos	2019
19	DEL INFINITO	Estela Totah y Julián Mizrahi	Rogelio Polesello, Karina Peisajovich y Ventoso	Buenos Aires, Argentina	2018
20	DIEGO OBLIGADO GALERÍA DE ARTE	Diego Obligado	María Suardi, Mimi Laquidara, Laura Guzmán y Eladia Acevedo	Rosario, Argentina	2018
21	EDUARDO LIRA ART GALLERY	Eduardo Lira	Ernesto Javier Fernández, Rafael Lanfranco, Jesús Soto, Fernando de Szyszlo, Gabriel Ortega, Antonio Asis y Vanessa Mac-Auliffe	Miami, Estados Unidos	2018
22	ESPACIO MINIMO	José Martínez Calvo y Luis Valverde Espejo	Paz Errazuriz, Teresa Lanceta, Alicia Mihai Gazcue y Liliana Porter	Madrid, España	2018



	NOMBRE	DIRECTOR(A)	ARTISTA EXHIBIDO	LUGAR DE ORIGEN	AÑO
23	EL MUSEO / FERNANDO PRADILLA	Luis Fernando Pradilla y Elena Fernández Manrique	Juan Francisco Casas, Jorge Cabieses, Sebastián Dávila, Gonzalo Fuenmayor, Alejandro García, Fernando García Vásquez, Emilio Gañan, Edwin Monsalve, Oscar Abraham Pabón y Gabriel Silva	Madrid, España	2019
24	GALERÍA BETA	Daniela Camero Rosso y Lucas Kokogian	Luisi Llosa, Guillermo Marconi y Alejandro Pintado	Bogotá, Colombia	2018
25	GALERÍA MUTT	Nicolás Mardini y Nicolás Rodríguez	Sebastián Vargas, José Caerols, Christian "Mono" Lira y Rolando Cisternas	Santiago, Chile	2018
26	GALLERY NOSCO LTD	Cyril Moumen	Paula Cortázar, Tulio Pinto, José Luis y José Carlos Martinat, y Alberto Casari	Marsella, Francia	2019
			Tulio Pinto, Alberto Casari, Radu Oreian y Ibrahim Ahmed		2018
27	GALERÍA PONCE + ROBLES	Raquel Ponce y José Robles	Patricia Camet, Manuel Fernández, Maílo, Carlos Nunes y Karina Skvirsky	Madrid, España	2019
			Alejandro Botubol (1979 Cádiz, España), Raúl Díaz Reyes (1977 Madrid, España), Maílo (1985 Madrid España), Ding Musa (1979 Sao Paulo, Brasil), Carlos Nunes (1979 Sao Paulo, Brasil) y Karina Skvirsky		2018
28	GALERÍA SEXTANTE	María Eugenia Niño y Luis Ángel Parra	Fernando De Szyszlo, Santiago Parra, Luis Fernando Peláez y Hugo Zapata	Bogotá, Colombia	2018
29	GBG ARTS	Gabriela Benaim y Mario Matos	Melissa Dupont, Ben Abounassif, Javier Vivas, Paul Parrella, María Angélica Viso, Gianna Pollarolo, Luis Millé y Daniel Benaim	Caracas, Venezuela	2019
30	HERLITZKA + FARIA	Paz Lucero	Esvin Alarcón Lam, Fernando 'Coco' Bedoya, Elda Cerrato, Rafael Hastings, Luis Hernández Mellizo, Jaime Higa, Herbert Rodríguez y Eduardo Santiere	Buenos Aires, Argentina	2019
31	HENRIQUE FARIA BUENOS AIRES / NEW YORK	Paz Lucero y Eugenia Sucre	Regina Aprijaskis, Fernando 'Coco' Bedoya, Rubela Dávila, Jaime Higa, Rafael Hastings, Herbert Rodríguez, Herman Schwarz y Horacio Zabala	Buenos Aires, Argentina	2018
32	IMAGINARIO	Laura Garimberti	Ana Cortes, Gloria Matarazzo, Laura Villarreal, Eugenia Torre MET, Isabel Brinck, Charo Zapater y Stefano Klima	Buenos Aires, Argentina	2019
			Silvio Fischbein, Malala Tiscornia, Stefano Klima, Manuel De Francesco y María Eugenia Torre		2018

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	ARTISTA EXHIBIDO	LUGAR DE ORIGEN	AÑO
33	IMAGINART GALLERY	Benito Padilla Chicano	Jesús Rafael Soto, Octavio Herrera, Cristina Ghetti, Saverio Cecere y Julio Le Parc	Barcelona, España	2019
			Julio le Parc (Argentina, 1928), Rafael Soto (Venezuela, 1923 / Francia, 2005) y Orlando Acosta (Venezuela, 1954)		2018
34	JACKIE SHOR	Jacqueline Shor	Fernanda Naman, Nathalie Cohen, Yuri Serodio, Paula Clerman, Daniel Sanseviero e Isabel Alonso	São Paulo, Brasil.	2019
			Oswaldo González, Liu Bolin, Isabel Alonso, Nathalie Cohen, Daniel Sanseviero y Racieli Ruiz Ponce		2018
35	KLEUR GALLERY	Mauricio Ceballos R.	Carla Effa, Oswaldo Vigas y Juvenal Ravelo	Santiago, Chile	2019
36	LA SALA	Alejandra Chellew Bulnes	PERÚ: Carlos Llosa / CHILE: Matilde Pérez, Gonzalo Sánchez, Félix Lazo, Constanza Coo, Marcela Muñiz, Gonzalo Romero, Dante Mellado y Soledad Chadwick	Santiago, Chile	2018
37	LYV GALLERY	Guillermo Rojas Villafañe	Julio Le Parc, Luis Wells y Claudio Gómez	Córdoba, Argentina	2019
38	PABELLÓN 4 ARTE CONTEMPORÁNEO	Néstor Zonana Cohen	Dolores Casares, Dino Bruzzone, Mariana Villafañe, Paula Otegui, Eduardo Rodríguez y Perla Benveniste	Buenos Aires, Argentina	2019
			Paula Rivas, Mariana Villafañe, Christian Wloch, Jimena Fuertes, Juan Rey, Paula Otegui, Diego Alberti		2018
39	POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA	José Aloy	Fernando Bryce, Mateo López, León Ferrari, Liliana Porter, Nicolás Paris, Marco Maggi, Carlos Cruz-Diez y Guillermo Kuitca	Barcelona, España	2019
40	PRIMAGALERIA	Pablo Repetto y Juan Pablo Repetto	Jesús Soto, Julio Le Parc, Mario Morales, Víctor Vasarely y Alberto Biasi	Santiago, Chile	2019
41	SALAR GALERÍA DE ARTE	Mariano Ugalde	Keiko González y Gastón Ugalde	La Paz, Bolivia	2019
			Delta 9, Chiqui García, Keiko González y Gastón Ugalde		2018
42	SAMMER GALLERY LLC	Ignacio Pedronzo	Rómulo Aguerre, Carmelo Arden Quin, Pablo Atchugarry, Mariano Carrera, Gustavo Genta, Rafael Martínez y Anne Cecile Surga	Miami, Estados Unidos	2019
			Rómulo Aguerre, Pablo Atchugarry, Rafael Martínez y Jorge Pereira		2018
43	SMART GALLERY BA	Mariela Mayorga	Natalia Cacchiarelli, Agustina Núñez, Hernán Salamanco y Andrés Sobrino	Buenos Aires, Argentina	2019
44	TOLEDO ARTE Y GALERIA	José Toledo	Pepe Toledo	Cali, Colombia	2018

	NOMBRE	DIRECTOR(A)	ARTISTA EXHIBIDO	LUGAR DE ORIGEN	AÑO
45	VERMELHO	Eliana Finkelstain, Eduardo Brandão & Jan Fjeld	Chiara Banfi	São Paulo, Brasil	2019
			Iván Argote, Marilá Dardot, Tania Candiani, Dora Longo Bahía y Rosângela Rennó		2018
46	WALDEN	Ricardo Ocampo	Bernardo Krasniansky	Buenos Aires, Argentina	2018
47	Y GALLERY   TALLER NATALIA IGUIÑIZ	Cecilia Jurado y Carlos García-Montero	Alberto Borea, Ryan Brown, C.j. Chueca, G.t. Pellizzi y Mie Olise Kjærgaard	Nueva York, Estados Unidos	2018
48	ZIPPER	Lucas Cimino	Janaina Mello Landini, Flavia Junqueira y Celina Portella	São Paulo, Brasil	2019

Elaboración propia

Fuente: <http://www.parc.com.pe/Seccion-General/Expositores-2019>

<http://www.parc.com.pe/Seccion-General/Expositores-2018>



### APÉNDICE 3 - Galerías de Artes en Lima

	NOMBRE	DISTRITO EN EL QUE SE UBICA
<b>GALERÍAS</b>		
1	80m2 Livia Benavides	Barranco
2	Carlos Caamaño Proyecto Fotográfico	Barranco
3	Crisis	Barranco
4	Galería Evolución	Cercado Callao
5	Galería Del Paseo – Miraflores	Miraflores
6	Galería Impakto	Miraflores
7	Galería Índigo	San Isidro
8	Ginsberg Galería	Miraflores
9	La Galería	San Isidro
10	Revolver Galería	San Isidro
11	Wu Galería	Barranco
12	Yvonne Sanguinetti Galería De Arte	Barranco
<b>INSTITUCIONES CULTURALES</b>		
13	Alianza Francesa - Sede La Molina	La Molina
14	Casa O'Higgins	Cercado de Lima
15	Centro Cultural Ccoriwasi	Miraflores
16	El Ojo Ajeno - Centro De La Imagen	Miraflores
17	Escuela De Artes Visuales Corriente Alternativa	Miraflores
18	Fundación Euroidiomas	Miraflores
19	Galería Cafae-Se	San Isidro
20	Galería CCPUCP	San Isidro
21	Galería De Artes Visuales De La URP	Miraflores
22	Galería Del Centro Cultural El Olivar	San Isidro
23	Galería Icpna – Miraflores	Miraflores
24	Galería Icpna - Sede La Molina	La Molina
25	Galería John Harriman - C.C. Británico	Miraflores
26	Galería L'imaginaire - Alianza Francesa	Miraflores
27	Galería Instituto Leo Design	San Isidro
28	Galería Municipal Pancho Fierro	Cercado de Lima
29	Galería Ryoichi Jinnai - C.C. Peruano Japonés	Jesús María
30	Mansión Eiffel Galería De Arte	Cercado de Lima
31	Mate Lab - Museo Mario Testino	Barranco
32	La Galería - Universidad De Lima	Santiago de Surco
33	Sala De Arte Luis Miró Quesada	Miraflores
34	Sala De Usos Múltiples - Ac Sum	Cercado de Lima
35	Sala German Krüger – Icpna	Miraflores
36	Sala Juan Pardo Heeren – Icpna	Cercado de Lima
37	Sala Siete Setenta - Cc Ricardo Palma	Miraflores

	NOMBRE	DISTRITO EN EL QUE SE UBICA
<b>ESPACIOS AUTOGESTIONADOS</b>		
38	Amazonka	Miraflores
39	Artdictos	Barranco
40	Cede Galería	Barranco
41	Centro Colich	Barranco
42	Centro Cultural Juan Parra Del Riego	Barranco
43	Dédalo Arte	Barranco
44	El Gato Tulipán	Barranco
45	Espacio La Sala	Miraflores
46	Espacio Los Únicos	Miraflores
47	Galería José Antonio	Barranco
48	Jade Rivera World	Barranco
49	La Kasa Roja	Miraflores
50	Lucila Walqui Galería	Lince
51	Proyecto Amil	San Isidro
52	Puna - Tienda Galería	Barranco
53	Salón	Barranco
54	Sam Larcomar	Miraflores

Elaboración propia

Fuente: <https://www.enlima.pe/museos-galerias>

[https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima\\_Lima\\_Region.html](https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima_Lima_Region.html)



## APÉNDICE 4 – Museos en Lima

	NOMBRE	DISTRITO EN EL QUE SE UBICA
<b>MUSEOS DE ARTE</b>		
1	Casa De La Cultura De San Isidro	San Isidro
2	Casa Museo Marina Nuñez Del Prado	San Isidro
3	Mac - Museo De Arte Contemporáneo	Barranco
4	Mali - Museo De Arte De Lima	Cercado de Lima
5	Mate - Museo Mario Testino	Barranco
6	Mucen - Museo Central	Cercado de Lima
7	Museo De Arte De San Marcos	Cercado de Lima
8	Museo De Arte Fernando Saldías Díaz	Lince
9	Museo De Arte Italiano	Cercado de Lima
10	Museo Del Grabado ICPNA	La Molina
11	Museo Metropolitano De Lima	Cercado de Lima
12	Museo Pedro De Osma	Barranco
<b>MUSEOS DE HISTORIA</b>		
13	Casa Museo José C. Mariátegui	Lima
14	Casa Museo Raúl Porras Barrenechea	Miraflores
15	Casa Museo Ricardo Palma	Miraflores
16	LUM - Lugar De La Memoria	Miraflores
17	Museo Arqueológico Larco	Pueblo Libre
18	Museo Cementerio Presbítero Maestro	El Agustino
19	Museo Convento Santo Domingo	Cercado de Lima
20	Museo De Historia Natural UNMSM	Jesús María
21	Museo De Historia Natural – URP	Surco
22	Museo De La Nación	San Borja
23	Museo De La Inmigración Japonesa Al Perú - Carlos Chiyoteru Hiraoka	Jesús María
24	Museo De Los Descalzos	Rímac
25	Museo De Minerales Andrés Del Castillo	Cercado de Lima
26	Museo De Sitio Bodega Y Quadra	Cercado de Lima
27	Museo Etnográfico Amazónico	Cercado de Lima
28	Museo Mariscal Andrés Avelino Cáceres	Miraflores
29	Museo Nacional Afroperuano	Cercado de Lima
30	Museo Nacional De Arqueología, Antropología E Historia	Pueblo Libre
31	Museo Nacional De La Cultura Peruana	Cercado de Lima
32	Museo Numismático Del Perú	Cercado de Lima

	NOMBRE	DISTRITO EN EL QUE SE UBICA
33	Museo Textil Precolombino Amano	Miraflores
34	Pinacoteca Municipal Ignacio Merino	Cercado de Lima

Elaboración propia

Fuente: <https://www.enlima.pe/museos-galerias>

<https://www.tripadvisor.com.pe/Attractions-g294316-Activities-c49-t1-Lima-Lima-Region.html>



## ANEXO 1 – Carta abierta de Ramiro Llona al MAC

[#mientrastantoenelmundodelarte](#)

Como desde un principio he hecho público mi reclamo al MAC en estas páginas continuo con publicar la carta que hoy 4 de octubre 2019 le he dirigido al Director del MAC.

Sr.  
Nicolás Gómez  
Director  
MAC Barranco

Estimado Nicolás

Como es de conocimiento público mi posición respecto al uso - o no uso - que se le está dando a la obra que doné al IAC - MAC y mi desacuerdo con esta realidad me permito recordarle que en el contrato de donación se estableció que era responsabilidad de la institución la exhibición de la obra en el espacio del museo.

Entendiendo las limitaciones físicas del espacio y las líneas curatoriales actuales me permito aclarar que la propia existencia del MAC se debe al esfuerzo y apoyo de un grupo de personas comprometidas, de manera desinteresada, con la cultura.

Cuando nos tocó los artistas hicimos este interés concreto. Tanto en la obra que se donó para la subasta en la que se reunió el dinero necesario para empezar la construcción del local, como con las donaciones que muchos artistas hicimos para la colección permanente.

Un museo sin colección permanente es otra cosa, un instituto, una galería, pero no un museo.

En lo que a mí respecta tuve una posición muy clara y la hice pública en varios artículos que se publicaron en diversos medios escritos donde me enfrenté a las autoridades municipales del momento que querían frustrar la realización del proyecto.

Cuando se conversó acerca de la donación de una obra para la colección permanente la comitiva del MAC se acercó a mi taller y escogió una obra de dimensiones importantes que estaba colgada en la pared del taller y era parte de la casa y de la experiencia familiar. Obra de mi colección.

Ante el interés de la directiva del MAC que me visitó, en un acto de desprendimiento acepté donar esa obra.

Se redactó un contrato de donación y se establecieron los parámetros para el uso futuro de la obra.

Han pasado meses desde que Ud. asumió la dirección del MAC y he estado esperando con entusiasmo los cambios que se ven siempre con una nueva dirección, sobre todo teniendo en cuenta la información que lo antecedió por la labor realizada en Colombia.

---

La pintura nunca más la vi en las paredes del museo. Sabemos que las condiciones de los depósitos no son buenas.

Incluso hubo una exposición en el MAC - copio texto que explica la exposición al final de esta carta - donde el tríptico podría tranquilamente haber sido considerado. Esto es una impresión subjetiva ya que la decisión la toma la curadora y se decidió no incluir la obra.



Teniendo en cuenta lo expuesto me veo obligado hacer uso de mi derecho y reclamar la obra de vuelta, por lo menos hasta que se den las condiciones físicas y de curaduría que permitan su exposición como parte de la colección permanente del MAC.

Deseándole mucho éxito en su gestión.

Atentamente

Ramiro Llona

Pd. Me reservo el derecho de hacer pública esta carta.

4 Oct 2019

Texto de la presentación de la muestra HABITANTES a la que hago referencia en mi carta al Director del MAC

Habitantes. Colección de arte moderno y contemporáneo del MAC Lima (1955-2019)".

Exposición reúne un grupo de obras que resguarda el museo y que nos acercan a los personajes que habitan en este espacio. El objetivo de esta muestra es recuperar la presencia de estas entidades corpóreas, muchas veces antropomorfizadas, con cuerpos exagerados, distorsionados o convertidos en bestias o animales salvajes. Todo esto con la intención de invitar al visitante a pensar en torno a las diversas maneras en que han sido abordadas las representaciones del cuerpo humano y las transformaciones del mismo conectadas con experiencias oníricas, diluyendo los límites entre lo imaginario y la realidad, en las prácticas artísticas latinoamericanas.

La muestra estará organizada en ejes que destaquen la deformación de la representación del cuerpo en contextos de conflicto y violencia; las imágenes de cuerpos monstruosos como exploración en el inconsciente del sujeto; y las composiciones que incluyen presencias o entidades que conectan con la muerte y la ritualidad de la transición en el fin de la vida.

"Habitantes" incluye piezas de artistas peruanos como Humberto Aquino, Hernán Braun-Vega, Patricia López Merino, Miguel Aguirre, Venancio Shinki, Eduardo Villanes, Kukuli Velarde y Fernando de Szyszlo, y los internacionales Fernando Botero, Wilfredo Lam, Alejandro Obregón, René Portocarrero, Carlos Poveda, Mariana Schmidt, entre otros.

#mientrastantoenelmundodelarte

Carta abierta al MAC

Desde este espacio emplazo al Museo de Arte Contemporáneo de Barranco MAC a corregir su guion museográfico de modo que contemple un espacio donde se exhiba, de manera permanente y alternando obra, parte de la colección.

Los artistas que hemos donado obra lo hemos hecho con esa intención. No para que la obra esté arrimada en un depósito improvisado enmudeciendo nuestro aporte y negándole a la colectividad la posibilidad de dialogar con el trabajo de los creadores.

La donación de obra a un museo es expresión de un acto de responsabilidad cívica.

Es injustificable que el cambio de personas en la directiva y el patronato desvirtúen las ideas que dieron origen a la institución.

Si no hay continuidad en los principios que estructuran un proyecto cultural no hay entonces ninguna posibilidad de intercambio. Queda tan solo la incertidumbre.

No se equivoquen al pensar que una empresa privada, como es el MAC-IAC, no se debe a la comunidad y está protegida de la mirada pública.

El museo pertenece a la ciudad y su gente.

Es mi posición y la hago pública invitando en este muro a un respetuoso y alturado intercambio de ideas que de modo libre y democrático nos permita estructurar una posición y una exigencia frente a una institución que pertenece a todos.

No olvidemos que se hizo un remate hace años con obra que muchos artistas donaron y con esos fondos se empezó la construcción del MAC.

No olvidemos que dimos todos una lucha frontal contra las autoridades municipales que querían frustrar el proyecto.

Finalmente no olvidemos que buena parte de la comunidad barranquina se opuso a la creación del museo y fueron necesarias largas horas de diálogo, a veces muy crispado, para explicar el proyecto.

El MAC como espacio físico surgió como una necesidad colectiva y es el resultado y logro de personas que apostaron por la cultura.

Y esa es también su responsabilidad.

Lima 22 de octubre 2019

Pintura: "Lo que va a venir", (tríptico). 2006. 300 x 720 cm.  
Colección del Museo de Arte Contemporáneo, MAC Barranco.



Fuente: Post en FaceBook personal de Ramiro Llona del 22 de octubre del 2019. Recuperado de <https://www.facebook.com/ramiro.llona.2/posts/10220605354633668>

## ANEXO 2 – Letra de vals peruano *Alma, Corazon y Vida* popularizada por los Embajadores Criollos

Recuerdo aquella vez  
Que yo te conocí  
Recuerdo aquella tarde,  
Pero no me acuerdo ni como te vi

Pero sí te diré  
Que yo me enamoré  
De esos tus lindos ojos  
Y tus labios rojos  
Que no olvidaré (bis)

Oye esta canción que lleva  
Alma, corazón y vida  
Estas tres cositas nada más te doy

Porque no tengo fortuna,  
Estas tres cosas te ofrezco  
Alma, corazón y vida  
Y nada más

Alma para conquistarte  
(Alma para conquistarte)  
Corazón para quererte  
Y vida para vivirla junto a ti (bis)

Oye esta canción que lleva  
Alma, corazón y vida  
Estas tres cositas nada más te doy

Porque no tengo fortuna,  
Estas tres cosas te ofrezco  
Alma, corazón y vida  
Y nada más

Alma para conquistarte  
(Alma para conquistarte)  
Corazón para quererte  
Y vida para vivirla junto a ti (bis)

Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=96aZ-jJ\\_z3o](https://www.youtube.com/watch?v=96aZ-jJ_z3o)

Compositor: Adrian Flores Albán