

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**Cómo se constituyen los mercados de arte
contemporáneo desde artistas andinos: Venuca
Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez**
Mercados, circulación y venta

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en
Antropología con mención en Estudios Andinos que presenta:

Liz Katherine Quispe Cárdenas

Asesora:

María Eugenia Ulfe Young


Lima, 2024

Informe de similitud

Yo, Ulfe Young, María Eugenia, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada *Cómo se constituyen los mercados de arte contemporáneo desde artistas andinos: Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez. Mercados, circulación y venta*, de la autora Quispe Cardenas, Liz Katherine, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 6%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 30/09/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 30 de septiembre de 2024.

Apellidos y nombres de la asesora:	
Ulfe Young, María Eugenia	
DNI: 07871124	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2749-1036	

Quisiera agradecer a todas las personas que participaron en esta investigación, en especial a Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez por aceptar y compartirme parte de su trayectoria y abrirme las puertas de sus talleres y casas. A María Eugenia Ulfe por su guía constante en todo este tiempo. Finalmente, otro especial agradecimiento a mis padres y amigos por su constante seguimiento y soporte.

RESUMEN

El presente estudio analiza las dinámicas comerciales y circulación de obras de tres artistas andinos en el mercado de arte contemporáneo en Lima desde una perspectiva etnográfica. A través del análisis de las trayectorias de los artistas Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez, sus obras plásticas más trascendentales que le abrieron su paso al mercado y el análisis de las instituciones que han y están transitando, se analiza cómo se ha dado su ingreso y se compara con trayectorias anteriores desde mediados del s.XX, cuando el artista andino se le asoció sólo con el arte tradicional y popular. Parto de enfoques antropológicos que ya hay acerca del arte y el arte popular, mercado de arte en Latinoamérica, y, finalmente, mercado de arte en el Perú. Posteriormente, se presenta cómo dialogan estas trayectorias y sus puntos de vista personales acerca del arte tradicional y contemporáneo, el mercado de arte contemporáneo de Lima, su autopercepción dentro de él, y si estamos ante un escenario de un mercado flexible o nuevos mercados. Al retomar parte de la historia de arte en el Perú y estas trayectorias y punto de vista personales de estos tres artistas, el estudio ofrece una mirada sobre la dinámica del mercado de arte contemporáneo en las últimas décadas y visibilización de los nuevos aportes de los artistas andinos.

Palabras clave: Artista andino, Mercado de arte contemporáneo, Arte, Arte Popular.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
Presentación del tema	6
Justificación de la elección del problema a investigar	15
1. Capítulo 1 – Marco Conceptual	17
1.1. Formulación del problema y preguntas de investigación	17
1.2. Estado del arte	17
1.2.1. El mercado de arte contemporáneo en el Perú	17
1.2.2. Los artistas andinos en el mercado de arte contemporáneo. El caso del premio nacional de cultura a Joaquín López Antay y sus cambios.	27
1.2.3. Dentro y fuera de las convenciones del mercado de arte	34
1.3. Marco Teórico	38
1.3.1. El mercado y la mercancía	39
1.3.2. El arte como mercancía en el Perú	43
1.3.3. Valor del arte en el mercado peruano y la interculturalidad	47
2. Capítulo 2: Metodología	52
2.1. Selección de interlocutores	52
2.1.1. Interlocutores	53
2.1.2. Lugares y fuentes de información	54
2.2. Técnicas de recojo de información	55
2.3. Consideraciones éticas	56
3. Capítulo 3: Trayectoria de artistas – abriéndose el paso	57
3.1. Venuca Evanán	57
3.1.1. Las Tablas de Sarhua	57
3.1.2. La tradición artística en su familia, ADAPS y <i>Piraq Kausa</i>	63
3.1.3. Venuca dentro el Arte Contemporáneo y <i>Rikchari Warmi</i>	71
3.2. Antonio Páucar	82
3.2.1. La tradición de la imaginería, su formación familiar y la Asociación <i>Kamaq Maki</i>	83
3.2.2. Su viaje a Alemania, amistad con Rebecca Horn y <i>Shoes that break the silence</i>	93
3.2.3. Antonio dentro del Arte Contemporáneo Peruano	103
3.2.4. Su permanencia hasta el día de hoy	107
3.3. Josué Sánchez	112
3.3.1. Sus primeros acercamientos con el arte	113
3.3.2. Su paso por la Escuela de Bellas Artes de Huancayo y su influencia de <i>Apu Rimak</i>	114
3.3.3. Josué dentro del Arte Contemporáneo, la Iglesia de Chongos Alto y la Revista <i>Minka</i>	120
3.3.4. Su permanencia hasta el día de hoy	127
4. Capítulo 4: La constitución del mercado contemporáneo desde estos artistas	132

4.1. Entre el arte tradicional y/o contemporáneo	140
4.2. Autopercepción dentro del mercado de arte contemporáneo	146
4.3. Mercado, circulación y venta de obras	155
4.4. ¿Un mercado más flexible o diversos mercados?	165
5. Conclusiones	170
6. Bibliografía	174
6.1. Libros	174
6.2. Publicaciones web	180
7. Listado de Imágenes	184
Anexos	188



INTRODUCCIÓN

Presentación del tema:

“Se habla de arte cuando se trata en realidad de dinero, de mercancías, de intercambios, de poder. Se habla de comunicación y no hay otra cosa que soledades. Se habla de belleza cuando no se trata sino de imagen de marca.”

Lefevre (2013, p.17)

Muchas veces cuando se habla de “arte contemporáneo” y “mercado de arte en Perú” se refieren a tipos particulares de mercados, estilos de arte, tipos de artistas, agentes de mercado y lugares de exposición. Sin embargo, el factor común que abordan ambos términos, el arte, es más amplio que dichos grupos, y más en el contexto actual en un circuito nacional artístico contemporáneo, globalizado e intercultural. Siempre han existido distintas manifestaciones artísticas y mercados, pero sus dinámicas de valor y validación han dependido de su contexto cultural: jerarquías, *status*, raza, etc. Y, el problema principal no han sido las dinámicas de valor explícito del arte, sino las dinámicas de valor simbólico que la misma sociedad le ha otorgado.

Este proyecto presenta el estudio de la trayectoria de tres artistas andinos contemporáneos: Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez. A partir de ello, se buscó entender cómo ellos han ido constituyendo los mercados de arte. Ello llevó a reflexionar el impacto del artista andino dentro de la historia del arte en nuestro país, evocando las anteriores generaciones de artistas y sus dinámicas de valor en el circuito moderno y/o contemporáneo en Lima desde el s.XX, lugar donde por el centralismo nacional se ha movido su mercado. Se estudió el trasfondo histórico cultural, donde al artista andino se le ha asociado exclusivamente con lo tradicional o popular, y planteando que hoy en día, con las trayectorias de estos artistas, nuevas generaciones que han ingresado al circuito contemporáneo, ponen en cuestionamiento la vigencia de la exclusividad de los grupos referidos en esos campos, antes mencionados, y amplían y/o flexibilizan el rango social y cultural que las abordan.

En el ámbito académico formal, cuando se han referido sobre el “mercado de arte latinoamericano y, exclusivamente, peruano” (Dávila, 2022; Borea, 2023, 2021, 2017; Germaná & Bowman-McElhone, 2020; Mitrovic, 2019) y/o “Tasación de obras e inversión en arte contemporáneo” (Ferrini, 2014; Graw, 2015; Mitrovic, 2019), estos temas se refirieron al ámbito artístico académico y/o moderno, un mercado dominante por ciertas tendencias o pautas más occidentales, y, sobre todo, al mercado artístico limeño. Al mismo tiempo, esa misma referencia exclusiva a ese sector también viene siendo usado desde otro enfoque, el periodístico, referente a lo económico e inversión nacional (Aгурto, 2022; ContentLab, 2019; Cruz, 2015; Ramos, 2013), ello debido a que en este tipo de mercado se mueven grandes cantidades de inversiones, y las personas que pueden acceder a ese mercado más visibilizado son las que tienen una gran capacidad adquisitiva, un grupo reducido pero influyente en el campo económico peruano. De esta manera, desde el ámbito académico e informativo, los términos “arte” y “mercado de arte” coinciden en referirse sólo hacia una parte del sector, dejando vacíos en el circuito nacional.

Ello trae de vuelta los dualismos, o más bien dicotomías por su trascendencia excluyentes, sobre las que se fue escribiendo la historia de arte en nuestro país: “arte – folklore” (Merino, 1975), “arte – cultura” (Clifford, 2001), “arte – arte popular” (Stastny, 1981; Kusunoki y Majluf, 2019; Borea, 2017), y “arte – no arte” (Lauer, 1982). Estas dicotomías abordadas desde la academia, acerca de cómo se generan estas diferencias desde lo cultural y/o que marcan estas distinciones¹, no obstante, en ambos casos, se refieren a un mismo contraste entre el “arte moderno o académico” y “el arte tradicional o artesanía”, este último referido más al arte autóctono. Dicha división excluyente se instauró por *de facto* con la conquista en el s.XVI, reafirmada en el s.XIX pese a la independencia por la hegemonía social, y de manera pública y académica en el s.XX, en 1976 en la

¹ Por ejemplo, el historiador Francisco Stastny en su libro “Las artes populares del Perú”, señala que él trata de continuar la labor de Alicia Bustamante, acerca de estudiar a conciencia e incentivar la colección de las “artes populares” porque son patrimonio de la nación, y no reforzar “la dispersión, pérdida y adulteración de los antiguos bienes culturales que aún se preservan en los medios rurales” (1981, p.7) debido los cambios de su práctica y la mercantilización de estos. Por otro lado, la antropóloga Giuliana Borea en el libro “Arte y Antropología”, trata de abordar en cómo la categoría “arte popular” se abordó desde lo social, dicha categoría se dio desde el indigenismo, desde el inicio de su colección y exposición en el circuito urbano, y que “alimentaron los imaginarios de identidad, nación y tradición de las élites urbanas” (2017, p. 100).

disconformidad cuando el retablista ayacuchano Joaquín López Antay ganó el “Premio Nacional de Cultura” en la categoría de las Artes Plásticas.

Antes del último suceso, estas dicotomías se asimilaron como convenciones implícitas, relaciones hegemónicas normalizadas en cada uno de sus circuitos, no se esperaba que en algún momento dicha “normalidad” se cuestione o se ignore, por ello, el premio de Arte Plásticas a un “artista tradicional” y su disconformidad fue que evidenció esa hegemonía, desde un tema de clase y *status*.

Cuarenta y siete años después, el Perú aún sigue siendo el lugar de dicha división y fragmentación. Aún se sigue cuestionando el valor de la pieza de arte, se siguen distinguiendo la categorización de “arte” y “artesanía”, y se valoriza el arte desde quién es el artista. Sin embargo, se puede ver una reciente evolución e inclusión local tímida entre ambos, escenario más favorable para las nuevas generaciones, como los artistas del presente proyecto, pero no lo suficiente como para que deje de ser polémico o amable este ingreso.

En la última década, hay un *boom* de técnicas tradicionales peruanas que han entrado en las grandes ferias de arte contemporáneo internacional, como ARCO y la Bienal de Venecia, y su participación y colección en museos como el MoMa, MALBA, Tate y el Reina Sofía; sin embargo, la participación de artistas tradicionales o indígenas² ha sido mínima y recientemente está en crecimiento, fueron otros artistas los que se estuvieron llevando el reconocimiento de estas técnicas. Hay poca visibilidad de las colaboraciones o co-creaciones con estos artistas u otros asistentes técnicos con quienes ha trabajado el artista principal; por otro lado, es resaltante la creciente participación de artistas jóvenes que provienen de familias reconocidas como artistas populares, en galerías y museos con técnicas y temáticas nuevas y/o miradas más contestatarias, activistas y políticas, pero su ingreso no ha sido amable³; y, finalmente, hay artistas tradicionales de generaciones mayores que mantienen aún su técnica y que son

² Esta es la denominación en el mercado contemporáneo que se le da a los y las artistas autodidactas y/o tradicionales de diferentes culturas a nivel internacional.

³ Ello se aborda en el capítulo 3 y 4.

reconocidos por ello, pero no valorados y validados a la par como un artista académico, pues todo se torna, de nuevo, de manera ambigua y controversial.

Tanto los artistas y las prácticas tradicionales están empezando a tener un espacio en el mercado local e internacional, y ellos están aprovechando este ingreso. Sin embargo, acerca de que ello pueda representar una “revalorización” en las artes, recién se verá a largo plazo, pues todavía hay impases en estos nuevos cambios.

Una controversia reciente que surgió el 2023 ha sido la selección del proyecto artístico peruano para la Bienal de Venecia⁴, donde la artista y líder amazónica Olinda Silvano quedó en segundo puesto ante Roberto Huarcaya, artista visual y/o fotógrafo que desarrolla registros experimentales de la Amazonía. A pesar de que ambos abordaron el tema de la Amazonía, o por lo menos eso se podía inferir por los títulos de los proyectos⁵, la diferencia de calificación fue mínima, sólo por un voto de uno de los jurados, luego de lo cual no hubo explicación detallada sobre cómo se decidió la calificación. Debido a ello surgieron comentarios, entre ellos, el contraste del número de curadores por cada proyecto, fueron cinco y uno, siendo la primera cantidad del artista Huarcaya; y, también, se cuestionó la manera cómo cada uno abordó sus proyectos. Por un lado, una mirada sobre la conciencia del medio ambiente desde lo experimental fotográfico⁶ y, por el otro, una representación de los diseños del *kené*, visiones provocadas por las plantas medicinales *rao*, *ayahuasca* y el *piri piri*, graficadas en materiales mixtos⁷. Sin embargo, la pregunta que cabe hacerse es: ¿cómo medir o calificar la creatividad desde la diversidad artística y la interculturalidad?

⁴ Sobre ello escribe la antropóloga Luisa Elvira Belaunde (29 de agosto de 2023).

⁵ El título del proyecto de Olinda Silvano fue “*Koshi Kené*” (El poder del *Kené*) y el de Roberto Huarcaya “*Huellas Cósmicas*”.

⁶ La propuesta plástica que actualmente se está exponiendo en la Bienal Venecia, del 20 de abril al 24 de noviembre del 2024. Tuvo la intervención de fotogramas, y la colaboración de artistas invitados, como la escultura de una canoa elaborada en madera por el artista Antonio Pareja (Ayacucho, 1945), y una composición para piano creada por Mariano Zuzunaga (Lima, 1953) (ARTISHOCK, 18 de abril de 2024).

⁷ Esta propuesta plástica, debido a que no ganó el concurso, se logró exponer del 7 de mayo al 13 de julio del 2024 en el Espacio Juan Pardo Heeren, ICPNA del Centro de Lima. Tuvo la participación de otros artistas como el colectivo *Soi Noma* y Harry Chávez (ICPNA, 2024).

Lo cierto, es que hubo en redes sociales una división de opiniones o calificaciones sobre cada uno de los artistas, donde no solo se visibilizó la fragmentación sobre el arte académico y arte tradicional desde los artistas, sino también desde la conformación de los jurados que eran sólo representantes de instituciones académicas de arte y museos de Perú. Otro factor adicional, fue la crítica sobre la cuestión de género, la cantidad de participación femenina tanto de jurados y participantes era mínima, debido a ello expresaban también en la necesidad de elegir a Silvano para que pueda ser “la primera mujer amazónica” en llegar a una exposición de dicha envergadura.

Lo comentado es producto de un circuito centralista, aún hegemónico y donde las diferencias socioculturales aún no se saben cómo abordar y responder, pues está recién en proceso de cambio. Estas distancias sociales son las que construyeron, y lo siguen haciendo, los muros mentales que luego se tornaron físicos. Sin embargo, a pesar de este escenario desfavorable, muchos de los artistas menos visibles han seguido ejerciendo su carrera y se han abierto camino en él, viendo oportunidades en ese mercado dividido, y flexibilizando y/o creando mercados. Es por ello, que, en esta investigación abordo los mercado, circulación y venta de estos tres artistas andinos, pues no sólo representan un cambio en el mercado, sino también en la historia del arte.

Paradójicamente, a pesar que el mercado de arte contemporáneo peruano esté dominado por propuestas más académicas, ello no ha garantizado su formalidad y transparencia dentro de sus mercados e instituciones. El 2023, la UNESCO⁸ apuntó que, en un estudio con el Ministerio de Cultura desde el RENTOCA⁹, este mercado de arte sólo aborda el 20% de artistas registrados y empadronados en el país¹⁰. Dicha aproximación se puede complejizar al intentar considerar la cantidad de artistas que aún no han sido registrados, tanto académicos como tradicionales. En el caso de los artistas tradicionales, su registro fue por años en MINCETUR¹¹. Debido a ello y otras falencias, los representantes de la UNESCO

⁸ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

⁹ Registro Nacional de Trabajadores y Organizaciones de la Cultura y las Artes.

¹⁰ Charla informativa virtual, por Zoom, el 18/08/2023. En “Características y Beneficios del Estudio sobre las Condiciones Laborales de los y las Trabajadoras del Arte en el Perú”.

¹¹ Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.

afirmaron la “precariedad y falta de transparencia” del sector cultural peruano en la actualidad. Hay una ausencia de gestiones formales y prácticas burocráticas por parte de los agentes del circuito y los mismos artistas¹².

Pese al intento del Estado por enmendar ello, con programas como el RENTOCA que ahora convoca al registro a los y las trabajadores de las artes en el Perú desde una mirada más diversa incluyendo artistas anteriormente minimizados e invisibilizados como: artistas tradicionales, indígenas, afrodescendientes, mujeres, comunidad LGBTQI+ y discapacitados. Lamentablemente, lo que muestran las cifras de inscripciones del año no han aumentado significativamente. Y, ello no es de extrañar dado que, por un lado, dicha inscripción es virtual y con varios requisitos oficiales a completar y lamentablemente no todos los artistas a nivel nacional manejan estas formalidades y/o tienen la accesibilidad a tecnología digital para hacerlo; por otro lado, hay una renuencia por parte del circuito artístico en verse como un mercado y/o una profesión más, la idea del “aura” (Benjamin, 2003, p.15) de la obra de arte connota su valor exclusivo, y, en esta ambigüedad en su formalidad: “Las posibilidades especulativas son tan enormes como incontrolables, sobre todo si no tenemos los mínimos elementos para poder establecer qué tanto del mercado es razonable¹³” (Peraza & Iturbe, 1998, pp. 15, 16).

Empalmado con esto último, es necesario abordar este mercado desde una mirada teórica, y relacionarla con lo local. Referentes como Walter Benjamin y Karl Marx abordaron el arte desde dos perspectivas diferentes, pero complementarias.

Por un lado, Walter Benjamin (2003, p.15) planteó una percepción social distinta del arte desde un antes y un después del siglo XIX, desde el *boom* de la reproducción, con el factor inmanente que se acaba de mencionar líneas arriba: el “aura”. Y, donde su percepción pasó de ser de un “valor de culto” a un “valor

¹² Esta informalidad es decidida y perpetuada conscientemente por todos los actores del mercado, también por el artista. El artista quiere protegerse a sí mismo, y muchas veces los contratos representan una falta de libertad en el oficio. La informalidad le da la posibilidad de replantear los acuerdos o salirse de ellos en cualquier momento. Comentario mencionado en una entrevista con el artista Ricardo Wiesse en 2023.

¹³ Opinión sobre el mercado de arte.

para la exhibición”. Esta mirada, si bien sintetiza un cambio de percepción social importante en las artes, no logrará explicar todo el escenario local peruano, donde el arte, aparte de ser objeto de culto o exhibición, también fue y sigue siendo utilitario, doméstico, doctrinal, político, objeto de inversión, etc. Por otro lado, Benjamin también mencionó la importancia de la “unicidad” de la obra de arte frente a la reproducción masiva (2003, p.42), sin embargo, desde la historia nacional, antes y después de ser colonizado, la producción artística local ha sido masiva y, al mismo tiempo, exclusiva, su posesión y uso no ha sido socialmente homogéneo, antes marcaba género y jerarquías, y con el tiempo, lo tradicional es reconocido como un producto popular y masivo para la exportación al extranjero, el arte tradicional como un *souvenir*. A pesar de ello, no se puede decir que Benjamin no abordó parte del entendimiento del arte nacional, sí lo aborda, pues nuestra cultura ya dejó de ser netamente indígena, también ha sido occidentalizada y es intercultural. Y, al mismo tiempo, el mercado de arte contemporáneo no es exclusivamente local, este busca moverse en el mercado internacional, tienen como objetivo ingresar a ese “valor de exhibición” global y reconocerse desde su “unicidad” frente a los demás.

Por otro lado, años anteriores a él, Karl Marx (2003) publicó su libro más conocido: “El capital”. En él se mencionó sobre el “fetichismo de la mercancía”, en el caso del producto artístico, qué es lo que su fetichismo puede ocultar (academicismo, tradición, interculturalidad, desigualdad, informalidad, estereotipos, etc.) y, por ello, todo lo que ingresa al mercado se debe develar si se quiere entender su sistema (mercados, circulación y venta). Se hablaba anteriormente, sobre la reproducción masiva precolonial que marcaba jerarquías de género y *status*, sobre su valor simbólico, y, de la misma manera, no se debe de olvidar, que el arte sigue y seguirá teniendo un valor simbólico cultural, incluso dentro de la dicotomía de lo tradicional y lo contemporáneo, en cada una existirán valores simbólicos y relaciones de poder en torno a sus circuitos.

Ambos estudios ejemplificados de Marx y Benjamin muestran que lo local, si bien tiene una particularidad muy marcada local, esta no está exenta de la influencia social y cultural global. Y, muchas veces, el o la artista no es conscientes de estos efectos sociales de su producción, pues la prioridad principal del artista es

hacer sustentable y sostenible su “profesión” y, por ello, muchas veces su foco de atención está más en el qué y cómo producir, que en cuestionarse cómo se está afectando y constituyendo el o los mercados desde su producción.

Con todo eso, la obra de arte, cualquier tipo de arte, al socializarse y al mostrarse en el mercado pasa a valorarse como “producto artístico”, tiene como objetivo ser deseado y consumido, como una mercancía especial. Pero antes de ello, en su gestión y producción, es producto de un trabajo individual o colectivo; desde un aprendizaje familiar, autodidacta o académico; producido desde una tecnología tradicional, maquinaria o un trabajo manufacturero mayor; entre otros procesos. El artista atraviesa distintas fases, principalmente autogestionadas, y con el tiempo, en la medida en cómo se fue socializando su obra, se irá posicionando en el mercado. Sin embargo, desde un factor local e histórico, también es necesario considerar los factores sociales que han construido estos mercados. Como la división de los mercados e instituciones del “arte” y el “arte popular”, y la dificultad del ingreso de artistas andinos en el mercado de arte contemporáneo peruano.

Para ello es necesario hablar de factores como la interculturalidad y las convenciones de los circuitos de arte que afectaron en el valor del arte, valga la redundancia.

Si bien la interculturalidad, se ha referido más al ámbito artístico tradicional e indígena, esta también se ha dado en otros grupos sociales, y se viene dando con las continuas migraciones y gentrificaciones en los últimos años. Incluso, el surgimiento de las instituciones académicas partió de corrientes y cánones occidentales, pero se tuvieron que adecuar y readaptar a los contextos locales, fue todo un centro de influencias e hibridaciones ideológicas, espirituales y culturales, como un “palimpsesto”. De la misma manera, se crearon los mercados, desde referentes o tendencias, y han ido cambiando. También, las artes tradicionales o populares (Borea, 2017; Ulfe, 2011; Yllia, 2006; Germaná & Yllia, 2008), también fueron prácticas que atravesaron un sincretismo cultural y religioso, y siguieron cambiando. Así pues, hasta el día de hoy, esa interculturalidad no ha dejado de darse en las manifestaciones plásticas

peruanas, por momentos se tornan en debates confusos y contradictorios, como el caso de Roberto Huarcaya y Olinda Silvano, sin embargo, estos momentos son necesarios para seguir entendiéndonos cada vez más.

Otro factor relevante, son las convenciones sociales en el arte, ello referente a las validaciones o sus ausencias a distintos tipos de prácticas, como ya se mencionó, ello se debe en parte a la autonomía de la práctica artística desde el s.XX, anteriormente dependían de instituciones políticas y religiosas. Desde su independencia como profesión hubo una libertad en su práctica y su consumo, abrió toda una posibilidad en el medio, sin embargo, dicha autonomía depende ahora de otra validación social para su permanencia como práctica. Es por ello que las instituciones más conocidas y más antiguas de las artes en el Perú tengan convenciones implícitas para buscar dicha validación, cómo deben ser el tipo de obras, de qué manera deben de ser difundidas, quiénes pueden ingresar a cada uno de los mercados, etc. No hay una formalidad tácita, ni una ley escrita, sin embargo, hay un acuerdo inherente en sus sistemas de funcionamiento. Al mismo tiempo, no todos los actores deciden hacer caso a dichas convenciones, tema relevante en este proyecto, pues ellos deciden usar dicha autonomía artística para ampliar y/o crear nuevos mercados, la ambigüedad del valor de arte será usada a favor en un contexto más flexible, a diferencia de las anteriores generaciones.

Ahora bien, esta nueva dinámica dentro del mercado de arte contemporáneo peruano aún no está profundizado en el ámbito académico local, en el caso específico de los “artistas andinos contemporáneos”. Debido a ello, partí de archivos antropológicos y periodísticos acerca de este mercado y las instituciones vinculadas a él, y archivos históricos sobre cómo se fue dando la dicotomía de “arte” y “arte popular” y sus desencuentros, como el escenario que han atravesado y que aún atraviesan los tres artistas del presente proyecto: Venuca Evanán (Lima, 37 años), Antonio Páucar (Huancayo, 51 años) y Josué Sánchez (Huancayo, 79 años). Y, poder develar cómo fueron consolidándose en el circuito. Al mismo tiempo, esta investigación ha sido necesaria para generar archivo acerca de hallazgos importantes como la Asociación *Kamaq Maki*, la Escuela de Bellas Artes de Huancayo, la revista *Minka*, y ahondar más sobre la

Asociación de Artistas Populares de Sarhua. Espero que esta investigación amplifique el entendimiento del “mercado de arte” y del aporte y los cambios del “artista andino” una vez desplegadas las trayectorias y el diálogo de sus perspectivas individuales acerca del tema.

Justificación de la elección del problema a investigar:

El Perú es un país diverso, sin embargo, muchas veces esta diversidad representó y aún representa un problema a nivel cultural, y resultan en relaciones hegemónicas, como la dicotomía “arte” y “arte popular” y su relación desigual basada en la clase, el color de piel y la procedencia. Este proyecto se centra en comprender las formas distintas de constitución de mercados de arte que coadyuvará a mirar cómo la diversidad cultural se pone en acción o cómo es “disciplinada”. Desde el giro ontológico, la antropología ha ayudado a entender la sociedad no solo desde su objetividad, sino desde su inmanencia y trascendencia social, y ha venido cuestionando las dicotomías sobre la que se constituía la misma disciplina por la misma sociedad. Por ello, uno de los objetos de estudio es la trayectoria de artistas andinos vigentes en relación con las anteriores generaciones, y ver este cambio. Marc Augé (1995, p. 165) mencionaba: “adaptarse a los cambios significa en primer lugar tomar nota del fin definitivo de *la gran división*, ha llegado la hora de una antropología para el conjunto del planeta”.

Para entender el valor del arte, se aborda el factor de “la interculturalidad” de nuestro país, concepto que surge desde 1970 pero que socialmente se viene dando desde antes. Esta se entenderá como un reconocimiento horizontal entre culturas y sus híbridos, todas diferentes y válidas, no superponiéndose unas sobre otras, ni aceptando a las otras culturas desde una conmisericordia o paternalismo. A su vez, es esta relación entre culturas que se refuerzan y se constituyen cada una, dependen de esta interacción para validarse. Carlos Iván Degregori expresó sobre ello:

... la interculturalidad define menos un campo comparativo en el que se contrastan entidades cerradas ya constituidas, que un campo interactivo donde estas entidades se constituyen y acceden a la conciencia de sí mismas y a su propia identidad, pues: *Las culturas se constituyen y diferencian en tanto comunican entre ellas.* (2017, p.60)

El arte peruano ha atravesado por sincretismos ideológico y cultural, y sigue cambiando día a día. Es por ello, que el sector artístico contemporáneo actual también está atravesando evidentes cambios de autorreconocimiento, los artistas emergentes desde los diversos mercados vienen ingresando con posturas disidentes ante el pasado y su presente. Así pues, este proyecto pretende profundizar en la trayectoria de tres artistas andinos, hijos de generaciones reconocidas como artistas tradicionales y/o populares, o han trabajado desde pequeños de manera autodidacta, sin embargo, su producción artística con los años ha cambiado, diversos factores los han llevado a ser reconocidos como “artistas contemporáneos”.

La antropología si bien tiene el objetivo principal de ser una ciencia para la ciencia, también aporta a otros grupos, en este caso al mismo circuito artístico. Los vacíos en los estudios antropológicos también representan los vacíos u omisiones reales dentro de las artes. Lo que se necesita es dar vitrina a la diversidad de artistas y las nuevas dinámicas del mercado o la aparición de nuevos, reconocer el arte desde sus contradicciones. Sobre esto último, Arguedas mencionó en uno de sus discursos:

...Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla cristiano y en indio, en español y en quechua...

No hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores... (En Degregori, 2017, p.45)

Ello reconoce el complejo y contradictorio escenario del Perú que ha afectado en el valor del arte local, pero a medida que la sociedad ha venido cambiando, estos valores también lo han hecho, y estos cambios deben de ser estudiados y visibilizados para reconocer todos sus “grados de calor y color”.

1. Capítulo 1: Marco Conceptual

1.1. Formulación del problema y preguntas de investigación

Pregunta general:

¿Cómo ha sido el ingreso y la participación de estos tres artistas andinos en el mercado de arte?

Preguntas secundarias:

¿Cuáles son las trayectorias artísticas de estos artistas?

¿Cuáles son los escenarios comerciales en los que se desenvuelven estos artistas?

¿Cuáles son sus estrategias de producción, circulación y venta de sus productos artísticos?

1.2. Estado del arte

1.2.1 El mercado de arte contemporáneo en el Perú

El mercado de arte a nivel global, el mercado peruano también, es entendido desde el tipo de arte moderno y/o contemporáneo, de tendencia académico, que llega a las galerías, ferias internacionales, subastas y las que ingresan a colecciones privadas en museos bajo ese mismo concepto (Ferrini, 2014; Mitrovic, 2019; Restrepo, 2019; Dávila, 2022; Borea, 2023, 2021, 2017; Germaná & Bowman-McElhone, 2020).

Este tipo de arte es el que se asemeja a lo que mencionaba Benjamin (2003, p.15) al hablar de ese paradigma entre el “valor de culto” y el “valor para la exhibición” del arte. No bastará con que la obra sea contemplada y/o doctrinal, como el arte religioso y político, sino que, el arte ahora avivará otra escena social, el valor desde la exhibición, abriendo una red exclusiva de mercado. Sobre ello, ahonda Mijaíl Mitrovic (2019, p.16) cuando comenta el video sobre “el mercado de arte” cuando Román Pereiro menciona: “Los Mercados están locos, ..., desgraciadamente el mercado del arte se parece cada vez más a otros mercados”¹⁴. Sobre ello, Mitrovic comenta que Pereiro se refiere a que el artista ya no vende su obra, sino las galerías u otros intermediarios. Desde entonces hay una “tiranía de agentes”, como él lo llama, que son: marchantes o galeristas, críticos, curadores, coleccionistas, etc.

En nuestro país, este tipo de arte es uno de los que está vinculado con la academia y el mercado hegemónico de arte contemporáneo.

En el mundo, digamos occidental -o más bien capitalista-, el arte ha adoptado su papel social. Desde finales del siglo pasado el término *modernidad* ha hecho avanzar el carro del progreso. El sistema del libre intercambio, aportado históricamente por la burguesía, es el sistema al que el arte- y más el arte de vanguardia- se adhiere, y junto a él medra (...) se refiere a la trayectoria del arte occidental - entendiéndolo éste como el que se ha impuesto en el resto del mundo-, con sus propias concepciones ideológico-estéticas, de formas de valoración, distribución y venta. (Peraza & Iturbe, 1998, p.19)

Actualmente, este tipo de arte es el más costoso y el que ha logrado ingresar a los mercados internacionales. Son pocos los artistas, agentes y compradores que circulan en ese medio local, sin embargo, no por ello deja de ser anhelado

¹⁴ Sacado del video en *YouTube* de Apo'strophe arte (9 de enero de 2014).

por los demás artistas o deja de ser un referente comercial para los demás mercados.

Este mercado se pudo visibilizar con el inicio del formalismo académico artístico, desde un impulso hispanista¹⁵ de inicios del s.XX, con la fundación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP) en 1918. En ese momento, bajo el gobierno del presidente José Pardo y Barreda, el gusto de las élites y su discurso de validación se vio reflejado en la dicotomía de “arte – cultura”, donde el primero surge como el ideal del arte moderno y vanguardista, frente a uno “no occidental” de contextos “tribales” (Clifford, 2001, p.258). Esto llevado también a otros territorios que fueron colonizadas, no sólo Perú.

El primer director del ENSABAP fue el pintor Daniel Hernández Morillo¹⁶ que dio un enfoque académico europeizante. Más adelante, otro de los personajes principales en el desarrollo de la trama de la historia del arte académico fue José Sabogal¹⁷, pintor, profesor y segundo director de la ENSABAP. Su enfoque era reivindicativo con el otro tipo de arte que no era académico, sino que era el arte tradicional. Incluso él trabajó en El Instituto de Arte Peruano y fue director artístico de la revista *Amauta*, donde visibilizó estas artes y las denominó por primera vez como “arte popular” (Sabogal,1979, p.42). En 1946 el antropólogo Luis E. Valcárcel funda el Museo Nacional de la Cultura Peruana, lugar donde se promoverá este tipo de arte, y donde se sentarán las bases para sus estudios antropológicos y etnológicos. Contradictoriamente, este acto sentará las bases de las dicotomías “arte – arte popular” y/o “arte académico – arte tradicional”, sobre la que afectarán las dinámicas de valor del arte y su mercado. Si bien la intención de Sabogal fue poner en vitrina las artes invisibilizadas, también, se oficializó la diferencia de dos distintos tipos de arte, sus instituciones y formas de circulación. Como señalan Kusunoki y Majluf:

¹⁵ El hispanismo traía una nueva mirada de redescubrimiento social, se valoraba a la nación por ser hijo predilecto de la madre patria española, y por ser heredero de la corona, había una idealización de lo occidental. Las bellas artes, era sólo un fragmento de este anhelo por aprender y reproducir lo que era un “arte mayor y culto”.

¹⁶ Huancavelica, 1856-1932. Migró a Lima a sus 4 años. En 1874, gana una beca para estudiar arte en Europa, donde logra extender su viaje por 10 años llegando a ser presidente de la Sociedad de Pintores Españoles residentes en París.

¹⁷ Cajamarca, 1888-1956. Migró a Lima a temprana edad. Recorrió España, Francia, Italia y África, entre 1908 y 1913 antes de empezar a estudiar arte en Argentina.

En justicia, Sabogal abogarí­a por la construcci3n de un solo espacio capaz de reunir el *arte culto* y el *arte popular*, subordinándolos a un abarcador relato de lo *nacional*, aunque al final quedarán formalmente constituidos a trav3s de la creaci3n de dos instancias separadas en la capital: el Museo Nacional de la Cultura Peruana, de car3cter estatal, fundado por el propio pintor y abierto en 1946 con el fin de albergar el ahora llamado *arte popular*, y el Museo de Arte, creado por un patronato privado-estatal en 1954 para establecer un acervo dedicado a las bellas artes. La formaci3n de colecciones de esas dos instituciones reafirm3 y fij3 la tajante divisi3n que empezaría a desarticularse desde otros espacios solo en las d3cadas siguientes. (2019, p. 140)

De esa manera, la adquisici3n y circulaci3n de ambos tipos de arte fue distinto. Las “artes cultas” empezaron a ser de consumo exclusivo, mientras que las “artes populares” fueron masivas, y sus mercados se dise­naron bajo esa premisa.

Esta postura resulta interesante si se aplica al concepto de lo que se entiende por bellas artes y arte popular/artesano, lo cual refleja, tambi3n, la interpretaci3n e identificaci3n del p3blico receptor: as3 como hay una distinci3n entre las artes mayores y las menores, hay un gran p3blico y un peque­o p3blico. (Del Águila, 2017, p. 4).¹⁸

Es as3 como el mercado del arte a nivel nacional se divide, no podr3n confluír en un mismo caudal.

¹⁸ La autora lo aborda desde la comparaci3n del coleccionismo del arte moderno y el arte popular peruano y lo planteado por Bourdieu (2010, pp. 23-49), donde 3l marca la importancia de las instituciones y museos como “centros de jerarqu3a y poder” en lo concerniente a las artes.

Por un lado, el arte tradicional o popular aparte de ser de consumo popular, fue de colección y estudio en museos de historia y antropología. Una de las propulsoras de la revaloración del arte andino fue Alicia Bustamante¹⁹, según Ulfe (2011, p. 46), desde 1946, gracias a la invitación de José Sabogal, ella se encargó de buscar y rescatar gran parte de este arte tradicional, hubo un intento de “activismo sentimental”²⁰, pues fomentó a poner en vitrina este tipo de arte en Lima, uno de los lugares fue “La peña Pancho Fierro”. Su intención, al igual que Sabogal, era el de rescatar y reivindicar estos trabajos invisibilizados. Ambos lograron complejizar el mundo artístico nacional con el encuentro de diferentes tipos de arte en Lima. Su encuentro o desencuentro, en un mismo lugar, también llevó a repensar los valores y sentidos de arte. De esta manera, desde la ciudad se pensaba en cómo hacer que dicho arte pueda manejarse dentro y fuera.

Unos años más adelante, luego de la muerte de Bustamante, el Estado intervendrá en su promoción.

Sobre ello estudiará Lauer:

El proyecto industrial que se empieza a gestar en 1968 y que busca articularse con los cambios en la estructura agraria (producidos por la reforma de 1969 y sus evoluciones) y complementarlos con el diseño capitalista más depurada, constituyó la más vasta y profunda aproximación de la modernidad capitalista del resto del país (...) La DGA²¹ (una Dirección del Ministerio de Industria, Turismo e Integración) fue creada como órgano normativo de las actividades de lo que fue concebido virtualmente como una rama de producción industrial. Sus objetivos iniciales fueron *normar, dirigir, coordinar, promover y controlar la*

¹⁹ Lima, 1908-1968. Artista, educadora y coleccionista de arte popular. Gestionó junto a su hermana Cecilia Bustamante la Peña Pancho Fierro.

²⁰ Ulfe cita a Zeballos de Vasi.

²¹ Dirección General de Artesanía

aplicación de la política de artesanía; plantear y promover el desarrollo de las actividades artesanales; contribuir al perfeccionamiento y a la conservación de las expresiones del arte tradicional peruano en los productos artesanales; y llevar los registros de la actividad artesanal y de las artesanías que se produzca en el país. (1982, pp.70, 71)

Desde entonces, este tipo de mercado tuvo mayor aproximación y regulación por parte del Estado, cuando se promovió el capitalismo se recurrió a las manifestaciones culturales y tradicionales como producto masivo de venta local para turismo y exportación, como *commodity* o la “marca Perú”. Sin embargo, con el tiempo este tipo de mercado de las artes tradicionales o populares se ha ido independizado poco a poco del manejo exclusivo del Estado.

Además, dentro de sus estructuras se han manejado de manera jerárquica, no todos los artistas son considerados maestros artesanos o *Amautas* ni todos llegan a exponer en todos los lugares por igual, existen submercados, unos más exclusivos que otros en el rubro de las artes tradicionales. Así mismo, los tipos de acuerdos comerciales serán por intermediarios mientras mayor rango tengan, ello se puede ver en el libro de María Eugenia Ulfe (2011), *Cajones de la memoria*, entre su análisis histórico y actual sobre los retablistas ayacuchanos, y en el libro de Francisco Stastny (1981), *Las artes populares del Perú*, acerca de las transformaciones, asociaciones y circuitos de la artesanía en el mercado nacional.

Por otro lado, en las artes modernas y/o contemporáneas, como ya mencionaba Kusunoki y Majluf, el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Museo de Arte contemporáneo (MAC) fueron creados por un patronato privado-estatal dedicado exclusivamente a las “bellas artes”. Según Borea (2023), estas fueron fundadas y administradas por instituciones privadas desde 1955, como el “Patronato de las Artes” y el “Instituto de Arte Contemporáneo” (IAC), acerca de ellas:

Estas instituciones están integradas por agentes de familias limeñas con poder financiero, político y cultural, así como intelectuales, y se encargaron de promover el arte peruano fomentando la división en la gestión de la cultura: las élites gestionando el *arte* y el Estado peruano gestionando *el arte popular* y el patrimonio. (2023, p.146)

Desde el surgimiento de estas instituciones y museos, y el inicio de sus colecciones en Lima, estas trascendieron socialmente en el circuito artístico. Pocos años más adelante, en 1975, cuando el artista Joaquín López Antay tuvo que enfrentar públicamente al desacuerdo por parte de artistas académicos cuando ganó el premio de Arte. Este desencuentro público, fue parte de la reafirmación del posicionamiento opuesto de ambos mercados. Y, en esta ocasión no por parte de las instituciones, porque fueron estas las que le otorgaron el premio, sino por parte del mismo circuito artístico limeño (cap. 1.2.2.).

Con el tiempo, dentro de ese circuito artístico también hubo cambios, no todos tendrán las mismas oportunidades. En las últimas tres décadas, Mitrovic comenta (2019, pp. 49-97), hay factores que influyen en la tasación de obras de arte y de la permanencia o no de los artistas dentro de las galerías, más allá de lo académico, por ejemplo, se considerará los concursos ganados, si vende bien y/o si participa en otros proyectos (residencias, revistas, publicaciones, etc.). A partir de ello, el circuito local buscará mayores conexiones con el mercado de Estados Unidos y Europeo, donde están las ferias y las colecciones más importantes de Arte contemporáneo.

En cuanto a las formas de circulación de ambos mercados, en el caso de las artes tradicionales su circulación gira en torno a mercados o ferias artesanales, como *Ruraq Maki*²². Este tipo de mercado tiene el “objetivo de promover y salvaguardar el arte y la artesanía tradicional del país, en tanto ámbito del

²² Estrategia implementada por el Ministerio de Cultura del Perú.

patrimonio cultural inmaterial”²³, promovido por el Ministerio de Cultura. También, los concursos que salieron para este tipo de arte eran financiados y promovidos de manera distinta. “En 1993 se crea PromPerú así como los premios a los Grandes Maestros de la Artesanía Peruana, otorgado por el Instituto de Desarrollo del sector Informal (IDESI) y el Ministerio de Industria, Turismo e Integración...” (Borea, 2017, p.108). Más adelante, desde el 2021 se gestiona el primer concurso para mujeres “Premio nacional de la mujer artesana”, por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú (MINCETUR). Es de esta manera, como comentaba anteriormente Borea, que las instituciones estatales se fueron involucrando con “el arte popular” y el “patrimonio”.

Adicionalmente, ha existido excepciones de artistas tradicionales que han ingresado al mercado de arte contemporáneo y que tuvieron una mejor aceptación, en relación al caso de Joaquín López Antay. Entre estas excepciones están en el 2008, menciona Giuliana Borea:

La galería 80m2²⁴ fue una excepción en sus inicios. Ahí se celebró la individual *Llanchama* Solo Pieles de Rember Yahuarcani²⁵. La galería Enlace también ha expuesto a Yahuarcani, pero ha realizado la exposición no en el espacio galerístico sino en la oficina del Corte Inglés. Espacios de galería-tienda tienden a presentar propuestas más plurales. (2017, p.112)²⁶

Estas excepciones, fueron temporales, pero en la actualidad ha estado ocurriendo con mayor frecuencia, como en el caso de los artistas que son entrevistados en el presente proyecto. Un ejemplo, es dentro de la trayectoria de la artista Venuca Evanán (cap. 3.1), en el 2018, pese a que la serie *Piraa Kausa*

²³ Palabras mencionadas en su página web <https://ruraqmaki.pe/que-es>

²⁴ Desde entonces, este tipo de arte no se expuso con frecuencia. Luego de la pandemia, sí han expuesto artistas similares, como Chonon Bensho, Venuca Evanán, Josué Sánchez, Sixto Seguil, entre otros.

²⁵ Pebas, Loreto, 1985. Artista descendiente de la nación Uitoto, en sus obras representa la cosmología amazónica del clan Aymenú, al que pertenece.

²⁶ Citación del pie de página de dicho libro.

hecha por la ADAPS, asociación de artistas conformado por ella y su papá, fuera denunciada como “apología al delito de terrorismo” (Anaya, 2018) por los medios de comunicación, esta serie entró en la colección privada de Arte Contemporáneo del MALI (Ulfe, 2020, pp. 95,100). Además, luego de ello, ella junto a su papá Primitivo Evanán fueron invitados y participaron en la feria internacional Art Lima 2018. El reconocimiento e invitaciones de instituciones significó un mayor reconocimiento a su arte tradicional, y una inclusión al circuito contemporáneo.

Así pues, el mercado de arte contemporáneo se ha movido por parte de las promociones y colecciones de instituciones como el MALI y el MAC, y su circuito comercial, por las galerías privadas y bienales internacionales. Sobre estas últimas, en sus inicios, según Mijaíl Mitrovic:

La fundación de la primera galería de arte en Lima fue en 1947 (Galería de Lima) puede ser vista como el inicio de un proceso de ampliación institucional (...) Ya a mediados de los setenta algunos comentaristas observaban la aparición de compradores que entendían al arte como un bien de inversión, aunque se trataba de un mercado poco articulado al comercio internacional. Durante la misma década el mercado local entraría en un proceso de expansión a través de la articulación de un circuito de galerías comerciales (Trapezio, Ivonne Briceño, Fórum, Camino Brent, 9, etc.). (2019, p.25)

Es de esta manera como estos espacios comerciales fueron direccionando este tipo de arte, inclinado más al ámbito académico, las obras que vendían eran pinturas, esculturas y grabados, más adelante se sumaron las disciplinas de instalación, video y fotografía. Su distribución dentro de la ciudad de Lima fue en los distritos más exclusivos y comerciales. En el 2002 la Galería Lucía de la Puente se muda de Miraflores a Barranco, ello fue “un hito en la deslocalización

física del mercado de arte y sus formas de funcionamiento” (Borea, 2023, p.90). Desde entonces la mayoría de galerías se encuentran en el distrito de Barranco.

Así mismo, Mitrovic también comentaba el surgimiento de compradores que “entendían al arte como un bien de inversión”, con el tiempo ellos vendrían a ser los coleccionistas. “Colecciones como la que Eduardo Hochschild viene construyendo desde 2009, que evidencia los cambios de la noción de *arte contemporáneo* produjo desde Bienales (1997-2002) empezarán a difundirla entre artistas, públicos y coleccionistas” (Mitrovic, 2019, p.26).

Con lo anterior, también podemos agregar la importancia de las bienales y otras ferias internacionales. En 1991, el Patronato de Lima y el Gobierno Peruano lograron el reconocimiento de Lima como Patrimonio Mundial de la UNESCO, debido a ello en 1996 es cuando Alberto Andrade, en ese momento alcalde de Lima, decide asumir el desafío de recuperar y promover dicho reconocimiento. Es así como entre 1997 y 2002, él gestiona la Bienal Nacional de Lima y la Bienal Iberoamericana de Lima. Logrando ganar en 1997 el reconocimiento de Lima como “Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana”, por la Unión de Capitales Iberoamericanas (Borea, 2023, pp. 39-49).

Las ferias internacionales influenciaban, y lo siguen haciendo, en la circulación de las galerías, propiciaron un mayor dinamismo, generaron redes y se amplió el circuito. Sobre ello, Arlene Dávila comenta sobre la particularidad los países latinoamericanos dentro del mercado de arte contemporáneo.

Se ha dicho mucho acerca de la globalización del mundo del arte, con el ingreso de nuevos países a este mercado mundial. Se ha discutido, menos las dinámicas centradas en la nación que son alimentadas y fortalecidas por la globalización de las artes y las jerarquías de la creatividad que ayudan a conservar. (2022, p.310)

Desde una mirada macro, los principales mercados de arte contemporáneo a nivel mundial son los de Estados Unidos y Europa, estos mercados mayores son los que también validan y mueven los circuitos locales. Y, desde su historia, incluso el “arte latinoamericano” demoró en ingresar a este mercado global. Recién desde 1990 las bienales ayudaron a consolidar el concepto de “arte contemporáneo de Latinoamérica” (Giunta, 2014, pp. 213,214). En estas participaciones la presencia de Perú fue mínima a pesar de ser un circuito académico, la participación mayor la tuvo México, seguido por Brasil, Cuba, Venezuela y Argentina. Recién en el 2010, Perú pudo tener un mayor protagonismo, en esta ocasión con los artistas Jorge Piqueras y Fernando de Szyszlo que tuvieron un buen impacto dentro de la categoría de arte abstracto latinoamericano.

Como nota final, cabe señalar que el mercado de arte contemporáneo peruano se ha diferenciado del mercado artesanal, por un contexto no sólo comercial, sino también social y cultural. Sin embargo, en ambas ha influido la validación de instituciones privadas y estatales, agentes o intermediarios, un circuito local e internacional, y diversos sucesos nacionales que ha favorecido o no en su promoción. El comportamiento y desempeño de estos mercados no ha sido estático, sino dinámico y ha cambiado a la par de su contexto.

1.2.2 Los artistas andinos en el mercado de arte contemporáneo. El caso del premio nacional de cultura a Joaquín López Antay y sus cambios

La circulación del arte contemporáneo andino en el circuito dominante de arte contemporáneo de Lima ha encontrado más obstáculos²⁷...El arte popular se relaciona con prácticas asociadas a lo *tradicional*, a pesar de la innovación, y predominantemente a ciertos cuerpos: a los *otros* y, con más frecuencia, a los pobladores andinos. (Borea, 2023, p. 130)

²⁷ Giuliana Borea lo compara con el ingreso y permanencia del arte amazónico.

Al hacer referencia al término de “arte contemporáneo andino” en el presente proyecto, tomaré como punto inicial esta denominación dada por parte de Borea, pues esta ha sido, junto al desarrollo de su estudio, la denominación que coincide con las características iniciales de los artistas que se han investigado en el presente proyecto y/o sus anteriores generaciones familiares.

Como ya se iba anunciando, en el anterior capítulo, luego de la creación de las primeras instituciones artísticas, a finales del año 1975, surgió la primera confrontación directa y pública entre el arte y la artesanía en el Perú, por parte del circuito de arte académico limeño. En diciembre de dicho año, en un contexto revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980), el discurso social enfatizó la reivindicación de la temática nacional a través de elementos materiales. Es así como el artista Joaquín López Antay²⁸ recibió el “Premio Nacional de Cultura” en la categoría arte, siendo el primer artesano reconocido como artista frente a los académicos al ganar dicho premio. Este hecho, hizo que, en enero de 1976 se abriera una discusión pública, conceptual y política sobre la diferencia entre el “arte popular” y el “arte culto”.

Los miembros del jurado del concurso²⁹ el 25 de diciembre en 1975 emitieron un comunicado sobre el resultado del concurso en los medios de prensa donde afirmaban lo siguiente:

En el Perú de nuestros días coexisten un arte llamado culto, tanto por la información erudita de sus contenidos, como por el desarrollo técnico, ambos de corte europeo, y el arte popular, autóctono o mestizo que expresa su idea del mundo de manera directa, utilizando técnicas propias, no por eso menos artísticas. El primero se sustenta en una teoría explícita, a la manera analítica tradicional de Occidente, el segundo lo hace

²⁸ Ayacucho, 1897-1981. Conocido por los Cajones de San Marcos y Retablos ayacuchanos.

²⁹ Ellos fueron: Carlos Bernasconi, grabador, escultor, impulsor de la artesanía y ex presidente de la Sociedad de Artesanos en años anteriores; Juan Gunther, arquitecto e historiador de Lima; Cristina Gálvez, escultora; Leslie Lee, pintor; Enrique Pinilla, músico; Alfonso Castrillón, historiador del arte; y la conocida bailarina clásica Vera Stastny.

intuitivamente, de manera sintética, presentando el mundo en su totalidad como una vivencia. Hay pues dos formas expresivas que respetar y tener en cuenta cuando se trata de la *Cultura Peruana* o en este caso los Premios Nacionales. La primera importada, consumida y respaldada por grupos minoritarios; la segunda mestiza, patrimonio de las mayorías³⁰.

Es así como el 1 de enero de 1976 la Asociación de Artistas Profesionales Peruanos (ASPAP)³¹ también respondieron con un comunicado en los medios de prensa por su desacuerdo:

... El que se hubiera querido consagrar la labor de un artesano, que merece nuestro respeto y simpatía más sinceros, habría motivado ciertamente, nuestro mayor beneplácito, de haberse producido dentro del marco de un premio específicamente destinado a la artesanía. Pero el fallo que impugnamos adquiere un sentido totalmente diferente e inaceptable, el sentar la tesis que la artesanía tiene para nuestro proceso cultural una significación mayor que la pintura o la música. No puede justificarse semejante fallo en la pretensión de oponer un arte popular y auténticamente peruano a un arte llamado *culto* y arteramente motejado de *dependiente*. Pues, en efecto no se podría haber escogido para tal propósito, ningún ejemplo más torpemente desafortunado que el de los *retablos*, cuyo indiscutible encanto no les quita el carácter de una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial. (ASPAP, 1976).

³⁰ Este comunicado pertenece al Blog del periodista Juan Gargurevich (15 de agosto de 2017).

³¹ La Junta Directiva de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos estaba conformada por Francisco Abril de Vivero, Luis Cossio Marino, Alberto Dávila, Carlos A. Castillo, Miguel Ángel Cuadros, Edith Sachs y, Emiliano Martínez.

Esta discusión, particularmente, se dio con más revuelo en el ámbito artístico académico limeño y, a pesar de haberse apaciguado, duró por años. Fernando de Szyszlo³² también opinó en los medios de prensa: “El arte tiende a tener un contenido más concentrado, más profundo y lúcido; la artesanía es como una poesía ingenua, un arte menor” (En Mosquera, 1999; Pérez, 2024), y, años más adelante, en el 2012 también opinó sobre ello: “No hay que mezclar las cosas (...) Usted no mete caballos de pura raza con carros de fórmula uno. Un Ferrari es precioso como un caballo de raza, pero no hay por qué mezclarlos. Son mundos ajenos” (En Andina, 2012; Pérez, 2024). Paradójicamente, Szyszlo, que frecuentaba la Peña Pancho Fierro³³, reconocía a López Antay principalmente “un artista popular” y no “un simple artesano”, como menciona Mitrovic, “siguiendo coordenadas iniciales que Sabogal estableció en su importación de dicha categoría” (2023, p.40).

Debido a dicho comunicado por la ASPAP, parte de los artistas se retiraron de dicha asociación³⁴. Así pues, López Antay junto a los artistas que se retiraron fundaron el Sindicato Único de Trabajadores en las Artes Plásticas (SUTAP), y emitieron un comunicado en respuesta a la ASPAP, que “rechazaba el esteticismo y la mercantilización del arte, y reafirmaba que *el arte debe inscribirse dentro del proceso de luchas populares, enfrentándose al reto de una auténtica liberación cultural*” (Mitrovic, 2023, pp. 40,41). Pese a este incentivo de organización, ello no avanzó mucho, pues como propuso tiempo después Mirko Lauer (1982), la discusión sirvió para una reivindicación de la “plástica señorial”. En lo que quedaba del s. XX y el s. XXI, dichas ramas se diferenciaron en su circulación, los concursos empezaron a ser por separado, desde sus requisitos y hacia quienes están dirigidas las convocatorias.

Este desencuentro exteriorizó y puso en manifiesto una cruda realidad, la hegemonía de clase, evidenciando una segregación directa entre los distintos tipos de artes y distintos tipos de artistas en el Perú. Al mismo tiempo, desde la

³² Lima, 1925-2017. Fue uno de los artistas más destacados de vanguardia de Perú.

³³ Junto a las hermanas Bustamante (dueñas de la peña), José María Arguedas, José Sabogal, Julia Codesido, entre otros.

³⁴ Entre ellos estaban: Tilsa Tsuchiya, Sabino Pringett, Félix Oliva, Julio Camino Sánchez, Etna Velarde, Eliseo Guzmán, Ramiro Llona, Venancio Shinki, Gastón Garreaud, José Bracamonte, entre otros más.

academia surgieron estudios del “arte popular”, y donde también se ha venido planteando nuevos cuestionamientos, según Pedro Roel (2017, pp. 94, 95), los estudios de Mirko Lauer (1982), Juan Acha (1984) y Néstor García Canclini (1982), significaron hablar del arte popular exclusivamente desde su producción, mercantilización y desde sus mercados masivos, donde “exotizan y objetivan” este tipo de producción. Más adelante aparecerán nuevas investigaciones que ahondarán desde otras miradas culturales³⁵.

Años después, factores políticos marcaron una diferencia en todos los sectores. Por un lado, el conflicto armado que duró entre 1980 hasta el año 2000, durante esta primera década el circuito de Lima, en su mayoría, tenían una “estética de la subjetividad” reforzada y potenciada por la represión política (Del Valle, 1999; Hernández & Villacorta, 2002). A nivel nacional parecieron revistas y panfletos de colectivos artísticos, con un expresionismo figurativo, como el Taller NN en Lima, parte de los miembros fue el artista Alfredo Márquez ³⁶, o TALPUY en Huancayo, parte de los miembros fue Josué Sánchez (cap. 3.3.3). Sin embargo, la mayoría de artistas tradicionales o populares que residían en otras provincias, fuera de Lima, en su mayoría los del sur y del centro, dejaron de producir para dedicarse a otros oficios y/o migraron a la selva o la costa, como en el caso de la permanencia en Lima de Primitivo Evanán y Valeriana Vivanco (cap. 3.1.2.), o la disolución de la Asociación *Kamaq Maki* (cap. 3.2.1.).

Al finalizar esta etapa, cuando se creó la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) en el 2001, este tenía el objetivo de investigar el conflicto armado interno del país. En su informe final del 2003 se reveló que: “...había resultado 69.280 personas muertas y desaparecidas entre los años 1980 y 2000, de las cuales más del 40% procedían de la región andina de Ayacucho, 75% hablaba quechua y el 79% había vivido en zonas rurales” (CVR, 2003). Afirmaron que los grupos terroristas y el Movimiento revolucionario Tupac Amaru (MRTA) fueron los responsables en última instancia, evidenció las violaciones sistemáticas de los derechos humanos. Ello será relevante en el estancamiento

³⁵ Entre ellas están Gonzáles (2014), Kusunoki & Majluf, (2019), Ulfe (2011, 2020), Ulfe & Sastre, (2022), Mujica & Evanán (2019), entre otros.

³⁶ Parte de las producciones artísticas en estos tiempos son analizados por Mitrovic (2023).

y la baja producción del arte tradicional, e influirá en la trayectoria de los artistas del presente proyecto (cap. 3).

Posteriormente, cuando acabó oficialmente la época del conflicto armado, otro factor político fue el discurso político de “la diversidad cultural” en el momento en que entró como presidente Alejandro Toledo en 2001. Señala Borea:

El gobierno de Toledo reforzó un proyecto neoliberal, esta vez al promover la diversidad cultural y explotar la indigenidad para atraer turismo e inversión extranjera (...) Toledo explotó el aspecto de su identidad que lo vinculaba con la población migrante limeña de empresarios y productores culturales ya exitosos que estaban cambiando la imagen de la ciudad. El crecimiento económico de la población migrante andina en la capital también se cruzaba al mismo tiempo con las estrategias de los agentes de mercado por capturar estas transformaciones y promover una nueva imagen de la nación y de Lima, lo que ampliaba el mercado e incluía nuevos consumidores. (2023, p.36)

Este fue un gran cambio a nivel cultural, dado que, si bien las comunidades andinas fueron marginalizadas por años a nivel social y cultural, a pesar de ello, por contraste estaban presentes en otro mercado, el de arte popular o artesanía; mientras que las comunidades amazónicas no lograban ser visibilizadas aún, hasta la llegada del gobierno de Toledo. Este gobierno impulsó de manera optimista a la comunidad amazónica a que se autoreconocieran ellos mismos como individuos parte de una nación, incluso como “artistas”, y busquen hacer valer sus derechos. Paradójicamente, los artistas andinos no se autoreconocieron con la misma intensidad efervescente, pues desde años atrás se los categorizó en “el arte popular y la artesanía”, como se refería la cita de Borea al inicio de este sub capítulo. Esto hizo que en la actualidad los artistas

amazónicos tengan mayor visibilidad en los mercados, pues su entrada fue un contexto más favorecedor (Borea, 2023, pp.126-132).

En un análisis alterno, si bien, tanto los artistas amazónicos como andinos tuvieron un ingreso diferente cronológicamente, en su visibilización desde las artes, en espacios urbanos como Lima, llevó a que tuvieran un reconocimiento diferente, también denotó el centralismo de las políticas culturales nacionales, la indiferencia y/o el olvido hacia la protección, estudio y reconocimiento de la cultura amazónica por varios años, y, también, la categorización de las artes populares, desde la oposición con las artes limeñas³⁷.

Antes y después del gobierno de Toledo, en el caso de los artistas andinos, hubo un nuevo interés acerca de su enfoque plástico político y/o testimonial, cuando representaron el conflicto interno armado (González, 2014; Kusunoki & Majluf, 2019; Ulfe, 2011, 2020; Ulfe & Sastre, 2022; Mujica & Evanán, 2019), e incluso significó un tema debatible su exposición. Entre ellos estaban, el artista Florentino Jiménez³⁸ que creó el retablo llamado “Mártires de Uchuraccay” (1984). Los cajones que en un inicio se llamaban San Marcos, narraban historias religiosas, más adelante empezaron a representarse costumbres y tradiciones locales, pero, en esta obra en particular se narró los episodios de violencia y memoria que vivió el artista en la época del terrorismo. De la misma manera, la serie de tablas de Sarhua *Piraq Kausa* (cap. 3.1.2), realizada por la ADAPS, constaba de 31 tablas pintadas que también narraban lo sucedido en Sarhua. Ambos tuvieron cierta resistencia y opositores a su exposición y colección, estas obras fueron señaladas como “apología al terrorismo”. Finalmente, ambos obtuvieron el reconocimiento como “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación” y, en el caso de las tablas entraron a la colección privada del MALI. Sin embargo, como menciona Ulfe (2020, p. 97), también hay casos como las censuras que hubo en el Museo de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) e incluso cuando el artista

³⁷ Jair Pérez Brañez (2024) hace un estudio de las políticas culturales, leyes e instituciones en torno a la cultura en su libro “A LA SOMBRA DE LIMA. Centralismo y políticas culturales en Perú”.

³⁸ Ayacucho, 1935. En 1960 emigró a Huamanga.

Alfredo Márquez³⁹ fue sentenciado y luego indultado, por el mismo tema de apología al terrorismo.

Para concluir, los artistas del presente proyecto no han estado exentos de este escenario. Parte de las producciones de sus familiares fue desarrollada, desde esta brecha del arte, en mercados de arte popular, como el caso de Venuca Evanán y Antonio Páucar, o su vínculo con estos artistas será posterior pero preponderante en su trayectoria, como en el caso de Josué Sánchez. Y, la época del conflicto interno armado también lo vivieron de manera particular y trascendió de manera diferente (cap. 3). Lo que se verá más adelante, es cómo tres generaciones y géneros diferentes vivieron estos fenómenos culturales y políticos en persona.

1.2.3 Dentro y fuera de las convenciones del mercado de arte

Las convenciones que se referiré a este proyecto son las validaciones implícitas y prácticas admitidas tácitamente en las relaciones sociales dentro del mercado artístico. En el mercado de arte contemporáneo, habrá convenciones en las relaciones sociales, el dinamismo del mercado, la validación o no por parte de sus agentes, y la validación o no de las instituciones artísticas (academias, museos, galerías, ferias, concursos, etc.).

Por ejemplo, la dicotomía entre el “arte culto - la artesanía”, no se hubiera dado si las instituciones, los agentes y los mismos artistas no lo hubieran validado, y, también porque dicha dicotomía de las artes también cohabitaba un contexto cultural mayor donde existía una hegemonía de clase, raza o *status*, desde el s. XIX.

Sobre ello Fred R. Myers mencionaba:

³⁹Lima, 1963. Cuando en la Tercera Bienal de La Habana, Cuba, expuso la obra “Viva el maoísmo”. En 1994 fue secuestrado y llevado ante un tribunal de jueces sin rostro. Lo condenaron a 20 años en prisión, luego fue indultado (Villar, 08 de abril del 2018).

Sometimes the awareness of complexity – such as the relationship of art and money, taste and class – by analyst or participant is framed in the language of scandal, representing the mixture of supposedly distinct categories. Taste is not, supposedly, a capacity that money can buy. Often the scandal is that art and money are in fact linked, even though they are culturally constructed as contrasting forms of value; sometimes that scandal is that certain styles or categories of objects are valued not because they represent transcendent value but because they embody the tastes of a particular class [A veces, la conciencia de la complejidad – como la relación entre arte y dinero, gusto y clase– por parte del que lo analiza y otros espectadores se enmarca en el lenguaje del escándalo, debido a la mezcla de categorías supuestamente distintas. Se supone que el gusto no es una capacidad que el dinero pueda comprar. A menudo el escándalo es que el arte y el dinero están de hecho vinculados, aunque culturalmente se construyan como formas contrastantes de valor; a veces ese escándalo es que ciertos estilos o categorías de objetos se valoran no porque representen un valor trascendente sino porque encarnan los gustos de una clase particular]. (2001, p.54)

Los valores de la obra de arte se influenciarán por el dinamismo cultural, sus validaciones sociales, y se reforzarán y darán forma con sus convenciones, hechos no necesariamente explícitos en documentos, pero sí en sus formalidades. El modo de producción y gestión circulará dentro de mercados de una clase social en particular, de lo contrario ello podría avivar o disminuir su demanda, y se convertiría en algo controversial, como en el caso de Joaquín López Antay, Florentino Jiménez, Primitivo Evanán, entre otros.

Este tipo de convenciones será implícito y tácito, ello variará en tanto las dinámicas sociales cambien. Dichas influencias culturales y sus convenciones fueron las que formaron los mercados de arte y arte popular en nuestro país, y las que lo ha ido transformando. Debido a ello, es que actualmente artistas andinos como los del presente proyecto Evanán, Páucar y Sánchez, hayan podido entrar y mantenerse dentro del “mercado de arte contemporáneo”. Al mismo tiempo, estos nuevos ingresos también se debieron a ciertas transformaciones en la plástica tradicional y actitudes personales más contestatarias con el sistema. Estos tres artistas, al igual que las nuevas generaciones de artistas andinos y amazónicos tienen características plásticas y/o conceptuales híbridas e interculturales.

Si bien los mundos del arte no tienen límites definidos, éstos varían en lo que respecta a su grado de independencia y operan con relativa libertad de interferencias por parte de otros grupos organizados de su sociedad. Para decirlo de otra manera, las personas que cooperan en el trabajo estudiado pueden tener la libertad de organizar su actividad en nombre del arte, como sucede en muchas sociedades occidentales contemporáneas, utilicen o no esa posibilidad. Pueden, sin embargo, descubrir que deben tener en cuenta otros intereses, representados por grupos organizados en torno de otras definiciones. (Becker, 2008, p.58)

Lo cierto es que, en torno al valor del arte y sus convenciones, este no tiene reglas explícitas leyes o normas definidas. Es ahí donde siempre habrá un margen de excepciones, influenciadas también por las dinámicas sociales. Los desencuentros previos de los artistas andinos se propiciaron porque no había un factor real y explícito que les pudiera prohibir entrar a otros mercados, sin embargo, luego ello trajo un efecto de debate social exteriorizando las normas que estaban implícitas. Como el valor simbólico social que compararon y diferenciaron: “arte culto” y “arte popular”.

A pesar de esta contradicción, como se mencionaba, siguen apareciendo excepciones de artistas, que no cumplen con el canon hegemónico limeño, que se han mantenido dentro del mercado contemporáneo. Ello se debe a que, hubo una respuesta favorable del mercado y/o de sus instituciones y que le dieron una validación. El mercado responde a la demanda, no depende por sí sola, por ello es dinámico. Sobre ello Altmann menciona:

A esta autonomía relativa del campo artístico se refiere Bourdieu con su idea de una economía *anti-económica*⁴⁰: los factores externos al arte no pierden importancia y surge más bien una visión propia que puede o no concordar con los demás campos sociales. Hay que ganar dinero, claro está, pero eso no es lo que define al arte bueno o al arte malo. Significa también que, en el arte, *la entrada es libre*⁴¹. La participación en esta esfera social es decisión individual y no puede ser forzada por otros ámbitos sociales. Cada uno decide si le interesa el arte, si lo quiere consumir o producir. Así también se puede explicar la escasa participación de la población total en el arte como actividad social.” (2017, p.62)

En su momento, el arte andino fue relegado y categorizado como “arte popular”, sin embargo, en la actualidad existen artistas andinos, aparte de los que se enfoca este proyecto, como Violeta Quispe, Pedro Gonzales, Elvia Páucar, entre otros más, que han ingresado en la categoría de “arte contemporáneo”, y ellos mismos reconocen estos cambios en relación a sus anteriores generaciones. Dicha “autonomía relativa” fue el margen de excepción dentro de esas convenciones, y pudieron resonar en la sociedad, pues ellos también representan parte de estas dinámicas sociales que están pasando en la actualidad y con actitudes más contestatarias.

⁴⁰ Sacado de Bourdieu (1995, p.213).

⁴¹ Sacado de Luhmann (2005, p.396).

Las limitaciones de la práctica convencional no son totales. Siempre se puede hacer las cosas de otra forma si se está dispuesto a pagar el precio del mayor esfuerzo o la menor circulación del propio trabajo (...). Por lo general, romper con las convenciones existentes y sus manifestaciones en la estructura social y los objetos materiales acrecienta los problemas de los artistas y reduce la circulación de su trabajo, pero al mismo tiempo aumenta su libertad de elegir alternativas no convencionales y de apartarse de la práctica habitual. (Becker, 2008, pp.53, 54)

Es cierto que estos artistas al romper las convenciones han arriesgado el valor de su obra, sin embargo, se han mantenido en ambos mercados y sus productos y servicios siguen siendo demandados, no sólo localmente sino también de manera internacional. Este proyecto buscará entender cómo ellos han constituido estos mercados, cómo es que pudieron confrontar estas convenciones, y de qué manera se da la circulación de sus obras actualmente. Por ello, se investigará no sólo su trayectoria profesional, también se ahondará en su obra más trascendental que abrió el mercado, y, finalmente, un análisis reflexivo y retrospectivo de sus autopercepciones a lo largo de sus trayectorias.

1.3 Marco Teórico:

Alrededor de este proyecto se aborda conceptos sobre el mercado, la mercancía, el arte como mercancía y sobre el valor del arte dentro del mercado, conceptos que parten desde un estudio epistemológico general y al mismo tiempo local, el mercado de arte en el Perú. Dichos conceptos se abordan, finalmente, desde su contexto local para entender su sentido social y cultural dentro del país.

1.3.1 El mercado y la mercancía:

Karl Marx en su libro *El Capital* señala que “las mercancías” no pueden entrar por sí solas al “mercado”. Las mercancías son “cosas” y el mercado es el “momento” donde dicho objeto entra en juego de valor para un intercambio. Para ello, el hombre cumple distintos roles que le dan vida social y dinamizan el mercado, la producción de la mercancía, el mercado en sí mismo (lugares y agentes), la demanda final (demanda personal, colecciones privadas de personas e instituciones, subastas de arte, entre otros).

Dado que en el presente proyecto se hablará del mercado de arte contemporáneo peruano, se reconocerá la obra de arte como mercancía, y como objeto primordial para el ingreso a un mercado en específico.

La mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no interesa en lo más mínimo para estos efectos. Ni interesa tampoco, desde este punto de vista, cómo ese objeto satisface las necesidades humanas, si directamente, como medio de vida, es decir como objeto de disfrute, o indirectamente, como medio de producción.

(Marx, 2003, p. 26)

Es por ello, que, si bien hay un romanticismo y una perspectiva de su trascendencia como “aura” en torno a la obra de arte, como “entretejido muy especial de espacio y tiempo” como lo llamaría Walter Benjamín (2003, p. 47), al abordar esta obra como mercancía se la percibirá de manera más amplia, desde una perspectiva mercantil, sin quitar el valor simbólico y cultural que posee. La mercancía va a satisfacer una necesidad humana, cada consumidor con una necesidad diferente. Algunas mercancías serán demandadas por su “valor de uso”, como lo es parte de las piezas de artesanía o arte popular; mientras que,

para otros será un “valor de cambio”, un valor más relativo, simbólico y por acuerdo al momento de la negociación, por ejemplo, el costo de insumos variará dependiendo de los materiales, tiempo de trabajo, si es un producto hecho a mano o por máquinas, etc.

Además, el valor del arte moderno y/o contemporáneo (cap. 1.2.1) en su tasación también dependerá de la trayectoria del artista (concursos ganados, participación a proyectos y su demanda), y, por otro lado, su demanda se verá influenciada por un mercado mayor internacional, este se adaptará a sus tendencias y necesidades, para mantener la demanda desde la red de vínculos.

Sin embargo, puede parecer contradictorio, al hablar de arte como mercancía, dado que no se la puede enajenar completamente de su cualidad trascendental y/o valor simbólico que la cubre, dado que el arte a diferencia de otros productos tiene otra una dinámica de valor diferente en la sociedad. Dicho valor se puede relacionar con lo que menciona Appadurai, acerca de los obsequios:

Los obsequios, y el espíritu de reciprocidad, sociabilidad y espontaneidad con el cual son típicamente intercambiado, suelen ser concebidos en rigurosa oposición al espíritu calculador, egoísta y orientado a la ganancia de la circulación mercantil. Además, mientras que los obsequios vinculan cosas a personas e introducen el flujo de las cosas en aquél de las relaciones sociales, las mercancías representan la transmisión -en gran medida libre de limitaciones morales o culturales- de bienes de uno a otros flujos, transmisión mediada por el dinero y no por la sociabilidad. (1991, p.28)

La obra de arte, a lo largo de la historia ha atravesado distintas dinámicas de valor, desde una valorización ambigua y/o circunstancial como “un obsequio”. Por ejemplo, James Clifford (1988, p.222) menciona divisiones, que trascendieron en el valor de arte, como “arte – cultura”, “arte moderno – sistema

cultural”, y “obras de arte – artefactos culturales”, estas dicotomías, partían desde un contexto social heterogéneo y hegemónico, una tendencia más “moderna” que la otra, y objetos con mayor valor en relación a otros, respectivamente. Otro tipo de dinámicas de valor que podrían derivarse en el arte podrían ser: “exclusivo – popular” o “único – masivo”.

También, los mercados de arte se posicionan y mueven en torno a estas dinámicas de valor, y muchas veces se recurren a fetichismo de la obra y exotización del artista, para posicionar mejor el valor del mercado.

A nivel mundial, parte de las obras de arte que no han podido ingresar fácilmente al mercado de arte contemporáneo, son las obras que han sido reconocidas como “artefactos culturales” o artesanías, y ello se explica desde de la dinámica “arte – cultura”. Sin embargo, dichos conceptos se han ido replanteando y analizando con el tiempo de manera crítica, pese a ello aún es vigente:

Art is not just another example of material culture. The position taken in this volume is that ‘art’ is a historically specific cultural classification, a distinct category whose ‘historical’ meaning- whose oppositions to or differences from other categories of ‘objects’ and activities- are vital to the contexts it establishes for objects and activities... Indeed, the discursive formation of ‘modern art’, situated in metropolitan centers such as Paris and New York and representing itself hegemonically as encompassing the history of human artistic activity, may be one of the strongest exemplars of the emerging transnational or international institution of global flow... Art is an institution that purports to judge, place and define a range of differences within its own hierarchy of value [El arte no es un ejemplo más de cultura material. La posición adoptada en este volumen es que el "arte" es una clasificación cultural históricamente específica, una categoría

distinta cuyo significado "histórico" -cuyas oposiciones o diferencias con respecto a otras categorías de "objetos" y actividades- son vitales para los contextos que establece para objetos y actividades... De hecho, la formación discursiva del "arte moderno", situada en centros metropolitanos como París y Nueva York y que se representa a sí misma hegemoníamente como abarcadora de la historia de la actividad artística humana, puede ser uno de los ejemplos más fuertes de la emergente transnacionalidad o institución internacional de flujo global... El arte es una institución que pretende juzgar, ubicar y definir una variedad de diferencias dentro de su propia jerarquía de valores]. (Myers, 2001, pp. 29, 30)

Es un factor real actual, que el mercado mayor de arte es el de Estados Unidos y Europa, y es desde esta influencia que este mercado hegemónico influenciará en los mercados locales (caps. 1.2.1; 4.3; 4.4). Desde la autonomía del arte, anteriormente financiada por el estado o la iglesia, a partir del s.XX este no se ha desligado del dinamismo de valor, pues pese a esta independencia necesita que tenga una demanda y se siga validando como producto en medio de nuevos encuentros entre culturas, jerarquías, ideologías, etc.

Por ejemplo, las piezas de arte en general dependerán de factores externos a su valor de utilidad: influencias o modas del momento, contraste con los otros mercados de arte, demás validaciones externas. Appadurai menciona:

Las subastas acentúan la dimensión mercantil de los objetos (tales como las obras de arte), lo cual puede considerarse profundamente inapropiado en otros contextos. Quizá, los contextos de bazar promuevan los flujos mercantiles de una manera en que no podrían hacerlo los escenarios domésticos. La variedad de tales contextos, dentro y a través de las

sociedades, proporciona el vínculo entre el ambiente social de la mercancía, y su estado temporal y simbólico (...) En consecuencia, la mercantilización descansa en la compleja intersección de factores temporales, culturales y sociales. (1991, p. 31)

Finalmente, es así como la obra de arte al socializarse, debe entrar al mercado, teniendo de trasfondo un sentido cultural también, en un contexto no sólo mercantil y comercial, y esos factores influenciarán en la relación de mercados local e internacional del arte.

1.3.2 El arte como mercancía en el Perú

En un contexto comercial, la pieza de arte, pese a reconocerse como “mercancía”, no es denominada como tal, sino como “producto artístico” u “obra de arte” (Peraza & Iturbe, 1998). En este caso, la primera denominación ayuda a sobre entender el contexto comercial, mientras que el segundo y tercero aún puede mantener su lado fetichizado y/o romantizado, como el fetichismo de la mercancía (Marx, 2003). Si se refiriese como “producto”, se confunde con otros productos, y pierde ese carácter de “exclusivo” que busca el mercado de arte contemporáneo. Por ello, las personas que lo adquieren a nivel nacional es un grupo pequeño, pero influyente de manera económica. La selección cuidadosa de la denominación del producto, el espacio de exposición, la presencia de sus agentes y los formalismos comerciales de este mercado evitarán que este se confunda como una mercancía común.

La idealización del concepto *arte* frente a la desilusión de la idea *mercado*.

Tal vez ahora, por primera vez, los medios de información nos vomitan los datos supuestamente objetivos a la cara, y no hay retórica para contradecir a la mercadotecnia.

Las telas pintadas por los artistas se convierten inmediatamente, una vez aceptada la lógica del mercado, en moneda internacional que servirá para alimentar estructuras autosuficientes y autoconclusas que muevan, preserven, hagan rendir e incluso *laven* toda clase de dinero. Las posibilidades especulativas son tan enormes como incontrolables, sobre todo si no tenemos los mínimos elementos para poder establecer qué tanto del mercado es razonable. (Peraza & Iturbe, 1998, pp. 15, 16)

Ello explica por qué el mercado de arte no es como un mercado más, también el porqué de su informalidad y su precariedad local. Al reconocerse como parte del consumo mercantil entra en conflicto con la idea del “aura”, propuesta por Benjamin, o el valor exclusivo que tiene. Por ello, podemos retomar lo que señalaba Benjamin (2003, p.15), cuando planteó el cambio entre el “valor de culto” a un “valor para la exhibición”. Dicha perspectiva del arte, acerca del “valor de exhibición”, a durado desde el s.XIX hasta el día de hoy. La forma de exposición también influenciará en el valor del arte (lugar, momentos, agentes, etc.).

Es en este sentido, que el mercado de arte contemporáneo, he incluso parte del mercado artesanal, serán indispensables los agentes y/o intermediarios en las instituciones, ferias y sus colecciones, como: galeristas, curadores, gestores culturales, coleccionistas, inversionistas, entre otros. Ellos influenciarán en los ingresos, la oferta y la demanda de estos productos.

He incluso, ello afectará en la ubicación de las instituciones y galerías dentro de la ciudad, como mencionaba anteriormente Borea (cap.1.2.1), acerca de la gentrificación artística en el distrito de Barranco. Desde un mapeo, en el trabajo de campo, en la ciudad de Lima, lugar que también demuestra el centralismo del mercado, de un aproximado de las 37 galerías de venta de obras de arte contemporáneo, el 90 % se ubica en los distritos de San Isidro, Miraflores y Barranco, mientras que de los 63 espacios culturales sin venta (Museos y

Centros culturales), 19 se encuentran en el Centro de Lima, el distrito con mayor cantidad de dichas instituciones.

Por otro lado, en las gestiones burocráticas realizadas por los artistas en nuestro país, con los centros culturales, agentes o intermediarios, no habrá una completa transparencia ni formalidad, como se citaba a la UNESCO en la Introducción.

El 2023, la UNESCO⁴² apuntó la “precariedad y falta de transparencia” del sector cultural peruano. Muchos acuerdos serán verbales, ambiguos e informales, no pasarán por un margen legal, salvo sean adquisiciones de mayores cantidades de dinero. Por ello:

Cómo es posible que, a estas alturas del negocio, el comprador-consumidor desconozca la oferta; y desde el lado contrario el artista, es decir el productor, desconoce y no tiene en cuenta – habitualmente- al público consumidor. Entre estos extremos de desconocimientos se encuentran los canales de distribución y la promoción. En resumen: los intermediarios realmente seleccionan la oferta de atributos que, directamente, inciden en el precio. (Peraza e Iturbe, 1998, p.32)

En el caso contrario, en el caso de las artesanías o artes populares, en sus mercados fueron denominadas “artesanías”, valga la redundancia. Ello se reforzó cuando: “En 1993 se crea PromPerú así como los premios a los Grandes Maestros de la Artesanía Peruana, otorgado por el Instituto de Desarrollo del sector Informal (IDESI) y el Ministerio de Industria, Turismo e Integración...” (Borea, 2017, p.108)

Este mercado, partirá de la dicotomía mencionada anteriormente “arte – cultura” desde una perspectiva urbana limeña, con cánones institucionales occidentales. Los artistas andinos y amazónicos, han usado y mantenido técnicas tradicionales por años, no obstante, con el tiempo estas han ido cambiando, serán productos híbridos culturales. Pues atravesaron sucesos históricos interculturales como en

⁴² Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

el s.XVII con la “extirpación de idolatrías”, o en el s.XX con el “coleccionismo de arte popular”. Influyendo en el tipo de representaciones, sincretismos religiosos y/o costumbristas, y diferentes usos, como lo ritual, doctrinal o como producción mercantil para el consumidor extranjero.

Para el s.XX, esta producción fue de tendencia masiva, de consumo local e internacional. Por ejemplo, los retablos de Joaquín López Antay, fueron en un momento intercambiados por animales, y luego fueron vendidos desde el mercado artesanal (Ulfe, 2011, p.62). Este producto en su circulación, al igual que parte de los artistas contemporáneos, son desde acuerdos verbales y con un desconocimiento sobre el cliente:

...fue sugerido por el intermediario para lograr una mejor forma de ingreso en la audiencia estadounidense. Así fue entendido por Alcides, quien realizó cinco de estos retablos que los dio la mayorista como muestra. Esto, sin embargo, no significa que Alcides recibiera pago alguno por estas piezas. Él tiene un compromiso verbal con el mayorista que se hará efectivo ni bien las muestras sean vendidas. Hecho esto, se le pedirá al artista proveer de un envío mucho mayor orden que habrá de ser ofrecido. (Ulfe, 2011, p.157)

Para concluir, estos dos grandes mercados arte en el país, si bien tienen una brecha, debido a las dicotomías sociales, en la denominación de sus productos y formas de venta. No se puede negar que ambos mercados tienen ciertas similitudes en sus acuerdos y/o jerarquías, y, conjuntamente, van transformándose con el tiempo. Y, estos nuevos ingresos de artistas andinos en el mercado de arte contemporáneo, abrirá nuevas denominaciones, categorías y acuerdos, como con la reciente categoría “arte indígena” (cap. 1.2.2 y 4.3) dentro de este mercado.

1.3.3 Valor del arte en el mercado peruano y la interculturalidad

Como se presentó anteriormente, el valor del arte (cap. 1.3.1) es particular en relación a otro tipo de mercancías en el mercado, pues este responde al contexto cultural. Y, carga en particular, una fragmentación histórica cultural “arte – arte popular” (Stastny, 1981; Kusunoki y Majluf, 2019; Borea, 2017).

A medida que el tiempo cambiaba y era dinámico, las personas también lo hicieron (aprendían, desaprendían, migraban, regresaban, intercambiaban saberes, idealizaban otras culturas, regresaban a sus tradiciones, etc.). Todo ello, influenció en que el valor del arte sea “temporal”. Myers (2001, p. 29) mencionaba que el arte es una “clasificación cultural históricamente específica”, pues este contexto establece el valor del objeto y de los ejercicios y/u oficios del momento. Estos cambios de valores dentro del arte también irán ligados en cómo la misma sociedad marca otros regímenes de valor hegemónicos, como el *status*, capacidad económica, tipo de género, formación académica, etnia, raza, entre otros.

Por otro lado, como se señalaba anteriormente en el cap.1.2.3., Myers propone que incluso dentro de la demanda del mercado estas “encarnan los gustos de una clase particular”. Es por ello, que una obra de arte con el encuentro entre otra obra de arte, lleva a que se plantee en relación a la comparación y fijen distinción entre sus valores, el contraste se medirá con su demanda y el tipo de público frecuente y/u objetivo, como por ejemplo al tipo de “clase o élite” al que va dirigido. Y, casi siempre, las diferencias de valor, dependerán no porque la obra tenga un valor desde un análisis objetivo, sino porque el tipo de clase o élite que puede representar.

Por lo que se refiere a las formas en cómo uno puede analizar el valor de la mercancía, en este caso las obras de arte, se podrá estudiar también las formas y/o modos de exposición. En las galerías de arte contemporáneo es usual que la obra no se pueda tocar, si es una obra tridimensional suele estar en un pedestal, empotrada en la pared, o sostenida desde el techo, o, si es bidimensional puede estar enmarcado y colgado en la pared, y siempre hay alguien vigilando la sala;

mientras que, en las ferias de artesanía, el mismo vendedor te invita a que puedas acercarte, las obras están todas juntas y al alcance del espectador, y puedes acercarte y manipular la pieza para que veas la complejidad de su realización.

Antes bien, la artesanía tampoco es una mercancía tomada a la ligera en la sociedad, se la presenta como “cultura viva”, y por ello, muchas de sus ferias son coordinadas con el Ministerio de Cultura y MINCETUR, en nuestro país.

Desde hace miles de años las diversas actividades artísticas son consideradas arte y tratadas como una esfera social específica que necesita calificaciones y aptitudes específicas. Desde entonces, no toda expresión cultural puede ser arte; desde entonces, el arte es una esfera especial de la sociedad, separada, por ejemplo, de la parte más técnica de la creación artística, o sea, de la artesanía, o de la religión como otro campo cultural. Esto se hace visible en el rol de la estética como disciplina filosófica, separada de la ética o de la ontología. (Altmann, 2017, p. 62)

El sentido y valor del “arte”, a nivel mundial, ha ido cobrando relevancia desde el s.XX, desde que se independizó y ganó autonomía frente a la religión y los gobiernos. Es a esta autonomía relativa del arte lo que se llamaría un “economía anti-económica” (Bourdieu, 1995, p.213). Si bien el arte se desliga de diversas estructuras sociales y empieza a crear su propio mercado o mercados, como se mencionaba en el anterior subcapítulo, este o estos buscarán tener un nuevo espacio donde tengan demanda y validación. Dado que, el arte no es un producto básico y necesario para subsistir, a diferencia de un producto básico (comida, ropa, productos de limpieza, entre otros), y, también, entre piezas de arte necesita validarse como un producto de mayor deseo o gusto.

Tampoco los mercados de arte pueden apartarse u omitirse del capitalismo, como mercado este responde a estos factores económicos y la demanda que

han avivado la llama en estos mercados en los últimos años. El objetivo de la mayoría de los mercados locales, desde cualquier provincia en el Perú, como los mercados artesanales, es tener vínculos y/o posicionarse en la ciudad de Lima, por el centralismo económico, político y cultural; y, ya estando en Lima, este tendrá el objetivo de un alcance mayor, el internacional y/o global. Por ello, el mercado de arte se vuelve cada día más competitivo, desde ambos tipos de arte.

Por otra parte, como se iba mencionando, en esta escala de valor artística ha existido “mecanismos de exclusión del arte y su lógica de funcionamiento en relación con la diversidad cultural.” (Altmann, 2017, p.60). Ya anteriormente, Clifford se refería con “arte – cultura”, una dicotomía social que aún persiste en países anteriormente colonizados. A pesar de ser naciones independientes desde la política, la mayoría de sociedades no se han podido independizar de las relaciones hegemónicas culturales, ideológicas y étnicas, que estableció la colonización. La sociedad peruana no puede aún confluir con toda la diversidad cultural e interculturalidad que ha existido, y seguirá existiendo. Por esta razón, el circuito artístico se ha dividido, y el ingreso de artistas al mercado no ha sido fácil, no sólo los artistas andinos, también los artistas afro, amazónicos, de la comunidad LGBTQIA+, entre otros grupos minorizados.

Es de esa manera que, la interculturalidad será otro factor que influirá en estas dinámicas de valor. Las dicotomías como arte - cultura, se pueden explicar y entender al abordarla.

Cuando se refiere a “interculturalidad” hay una tendencia a referirse sólo cuando el indígena se relaciona con otras culturas, en el caso de nuestro país podría ser la población andina y amazónica; sin embargo, Lima ha sido el escenario intercultural desde su historia colonial como centro de poder, y reforzada por el centralismo político y económico con la constitución de sus instituciones con influencias occidentales, y las migraciones constantes hacia esta ciudad. Si consideramos este panorama amplio, todo el país ha atravesado y seguirá atravesando este fenómeno intercultural.

De esta manera, el tipo de relaciones de los grandes mercados de arte en Lima, se formaron bajo esta interculturalidad: Arte moderno y/o contemporáneo, y el Arte popular.

Los premios, becas, y exposiciones que llevan el título de intercultural muchas veces recaen en una *cosificación de la identidad como etiqueta* que los convierte en mercancías sin más. Se trata de apoyar y discutir el *arte indígena* o *arte indigenista* en cuando reflexión sobre indígenas desde la perspectiva de los blancos-mestizos. Por lo general, la imposición de un concepto académico y descriptivo de la interculturalidad no puede salir de *la indigenización de la interculturalidad*. Esto significa, además, que esta imposición no abandona la simbiosis colonial para comenzar a producir una simbiosis intercultural; no puede dejar atrás la lógica del otro como excluido. (Altmann, 2017, p.66)

En este sentido, no sólo las obras de arte, sino también el contexto cultural y local serán “espacios, lugares y actitudes de encuentro y confrontación de saberes o *yachay tinkuy*” (Inuca, 2017, p.39). Desde el estudio de la interculturalidad nacional, estos desencuentros o fragmentaciones de las artes también representan un poder político que no supo ver esa posibilidad de “espacio de encuentro y confrontación de saberes”, ni cómo entender y abordar la diversidad cultural, y, que un factor causal fue y seguirá siendo su centralismo institucional y ausencia de redes de trabajo con las diversas regiones. Acerca de ello, Jair Pérez Brañez⁴³ comenta:

Asimismo, el país ha desarrollado políticas culturales desde temprano en su historia, y en los últimos años estas se han revestido de enfoques vinculados a la interculturalidad, género, y derecho a la cultura. Sin

⁴³ Huancayo, 1978. Gestor cultural peruano y ex Ministro de Cultura.

embargo, un énfasis centralista de dichas políticas y las instituciones culturales en Lima ha generado limitaciones en cuanto a su alcance territorial, perpetuando además la concentración de la toma de decisiones y la gestión cultural pública en la capital (...) Estas circunstancias han contribuido a normalizar las tensiones de poder en el ámbito cultural, y los efectos de esta situación son temas prioritarios que han sido relegados en la agenda oficial. (2024, pp. 164, 165)

Así pues, se puede entender por qué aún persiste su fragmentación, luchas hegemónicas y la brecha entre distintos sectores hasta la actualidad, no sólo relativo al arte.

Por otro lado, la interculturalidad es una característica social fundamental en el Perú si se quiere abordar el valor del arte. La diversidad cultural, que en un momento representó un problema, se trató de homogenizar y “cohesionar” a todos en un mismo sentido de nación. Se trató de uniformizar la lengua, la educación, el arte, entre otros, todo debía de ser homogéneo bajo los estándares hegemónicos; sin embargo, ello trajo como consecuencia mayor fragmentación social: glotofagia, educación estatal y privada, división en las artes, entre otros.

Desde la academia, debido a estas fragmentaciones sociales, la interculturalidad apareció con la crítica posmoderna, y ello se rescata en este proyecto para entender también las nuevas flexibilidades del mercado de arte. Los nuevos ingresos de artistas anteriormente minimizados a estos espacios. Un ejemplo en la literatura, fue la crítica y la polémica que surgió cuando Arguedas ganó el premio Inca Garcilaso de la Vega. Dado que él contribuyó con la revalorización del arte indígena y/ tradicional peruano, y este premio, para otros, representaba lo opuesto a dicha labor que él venía haciendo. Ante ello, él mencionó en su discurso: “yo no soy un aculturado, yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla cristiano y en indio, en español y en quechua” (En Degregori, 2017, p. 45).

En este s.XXI, no se puede abordar el arte y la cultura desde un etnocentrismo. Arguedas hablaba de una peruanidad complejamente diversa y del propósito de “vivir feliz todas las patrias” y la unión de todas las sangres. Es así, cómo también los artistas del presente proyecto también mostrarán una trayectoria intercultural, desde la diversidad y los cambios que vienen atravesando sus trabajos, desde el arte tradicional o popular, nuevos referentes teóricos y artísticos, participación en residencias y/o academia artística dentro y fuera del Perú, realización de exploraciones plásticas autodidactas, uso de nuevos soportes plásticos y/o visuales, entre otros. Al mismo tiempo, ellos se siguen refiriendo a sí mismos como artistas andinos, sus obras vienen hablando de ello, y tienen una grata devolución en el mercado de arte contemporáneo. Las trayectorias desglosarán todos estos nuevos cambios que vienen teniendo, y se buscará entender lo complejo y contradictorio del valor del arte desde la interculturalidad.

2. Capítulo 2: Metodología:

Esta investigación propone una metodología cualitativa de enfoque etnográfico. Se profundiza en la trayectoria de tres artistas andinos contemporáneos, fuentes de información primaria, y el seguimiento en la producción, circulación e ingresos a mercados de sus obras. Es por ello que la metodología etnográfica ha sido multilocal y multidimensional. Los artistas residen actualmente en distintos lugares, y, debido a su trabajo, están constantemente viajando dentro y fuera del país; y, de igual manera, sus obras van transitando por diversos lugares, muchas veces sin el acompañamiento del artista, sobre ello hay un registro virtual de exposiciones en sus redes sociales, o en la de las galerías y museos, también, hay reseñas sobre sus obras y trayectorias, este archivo es por donde se inició esta investigación. En ese sentido se procederá a justificar los criterios de selección tanto para los lugares de investigación como de los sujetos de estudio; y también las técnicas de recojo de información.

2.1 Selección de interlocutores y lugares

2.1.1 Interlocutores:

La elección de los artistas partió de ciertas cualidades en común y diferencias que explicaré a continuación. En primer lugar, en común ellos se autoreconocen como “artistas andinos contemporáneos”, reconocimiento diferente al de sus anteriores generaciones de familiares o paisanos que se reconocen como “artesanos o artistas populares”; han tenido una estrecha relación con este último arte, dos de ellos en una primera etapa se autoreconocieron como artesanos y el último se aproximó a esta como su referente artístico; ellos abordan en sus obras de arte temas andinos de sus localidad y/o comunidad de procedencia; finalmente, en la actualidad sus nombres resuenan tanto dentro como fuera del país en el “mercado de arte contemporáneo”, reconocidos por esta característica híbrida plástica.

En segundo lugar, entre las diferencias están la diversidad de generaciones y género, pues también se intenta reconocer distintas percepciones generacionales ante la división de las artes nacionales, ver diversos efectos de temas históricos como el “conflicto armado” y la producción artística, y analizar diferentes modos de ingreso al “mercado de arte contemporáneo”; finalmente, el enfoque de género también cambiará con la perspectiva del mercado y los temas que abordará, por la lucha de visibilización y reconocimiento de los aportes femeninos en la historia artística tanto el tradicional como el contemporáneo, y temas contemporáneos en el arte como el feminismo desde una perspectiva andina.

Los artistas son los siguientes:

Venuca Evanán (Lima, 1987): artista de 37 años, fue formada por la tradición artística de las Tablas de Sarhua por sus padres Primitivo Evanán Poma y Valeriana Vivanco Espinoza, ella representa la cuarta generación de dicha tradición, siendo una de las primeras mujeres en heredarla. Actualmente, su taller se ubica en Chorrillos, Lima. El año pasado, Venuca Evanán expuso en la feria de arte *Swabartfair* en Barcelona, España, y en la exposición de “Historias Indígenas” en el Museo de Arte de Sao Paulo, Brasil, junto a Antonio Páucar. Y,

recientemente, tuvo un seminario en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, invitada por la artista y docente Isabel Guerrero, sobre “Arte y comunidad”.

Antonio Páucar (Huancayo, 1973): artista de 51 años, licenciado en Arte de la *Universität der Kunst* en Berlín, como alumno de la artista Rebecca Horn. Creció en una familia de artistas populares imagineros de Aza, Junín, y inmigró a temprana edad a Alemania, debido a los problemas de conflicto armado en su comunidad. Actualmente, tiene su taller principal en Aza, Perú, y Berlín, Alemania. El 2023, expuso en el PREMIO ICPNA arte contemporáneo 2023 por segunda vez, en Lima, Perú; también en la exposición de “Historias Indígenas” en el Museo de Arte de Sao Paulo, Brasil; y, hace poco concluyó su exposición *Weaving and Untining Silenced Voices* en la *Galerie Barbara Thum, Berlín*, Alemania.

Josué Sánchez (Huancayo, 1945): artista de 79 años, egresado de la Escuela de Bellas Artes de la UNCP en Huancayo, Junín, actualmente dicha escuela ya no existe. De niño creció en una zona rural, aprendió de manera autodidacta a hacer esculturas de terracota en una fábrica de tejas cerca a su casa, a partir de ello la misma fábrica le hacía pedidos para sus clientes. Actualmente, sus talleres se ubican en Lima y Junín. El 2023, ha dictado un curso de Paisajes Urbanos línea, color y forma en Museo de Arte Contemporáneo (MAC), uno de sus cuadros pasó a formar parte de la colección privada de dicho museo, y, también, hay uno de sus murales en la parte externa. A inicios de año, ha ilustrado la portada del disco del grupo musical “Esvedra”, y también, salió a la venta el rompecabezas de Lima *Puzzle* de su cuadro “Buscando un inca”.

2.1.2. Lugares y fuentes de información:

Como mencioné anteriormente, el estudio es multilocal y multidimensional, a continuación, lo ahondaré con más detalle.

a) Talleres de artistas en Perú: Se visitó el taller de los artistas presencialmente, entre el 2023 y 2024, lugar donde realizan su producción. Se

buscó conocer con quienes trabajan o si producen solos, y, finalmente se realizó una entrevista grabada con el celular, y se tomó un registro fotográfico de mi propiedad, ayudados por la fotógrafa Xiomara Encalada Tapia, en las visitas a Venuca Evanán y Antonio Páucar, y por el arquitecto Álvaro Sánchez Casas, en la visita a su papá Josué Sánchez.

b) Seguimiento de exposiciones: En los seguimientos presenciales, se visitó inauguraciones, visitas guiadas y en otros momentos a galerías y museos donde se encontraban sus exposiciones en Lima, entre 2022 y 2024. Con el fin de realizar una observación participante, como parte del público, para poder analizar el recibimiento de sus exposiciones, como parte del estudio de las instituciones del mercado de arte contemporáneo.

En los seguimientos virtuales, se hizo el seguimiento por Instagram y por páginas de sus exposiciones en otros países, como en Brasil, Chile y Alemania.

c) Redes sociales profesionales de los artistas: Se hizo el seguimiento de sus publicaciones de sus eventos en *Instagram* y *Facebook*. Por otro lado, me facilitaron algunos de sus portafolios por estos medios.

d) Publicaciones sobre los artistas: Se buscó reseñas en publicaciones artísticas en físico y virtuales acerca de sus trabajos y participaciones artísticas. Por otro lado, también se investigaron fuentes acerca de sus contextos locales y temporales que atravesaron en determinados momentos, como informes de la ADAPS, Asociación *Kamaq Maki*, Escuela de Bellas Artes en la UNCP, entre otros.

2.2. Técnicas de recojo de información:

a) Historias de vida desde la trayectoria artística: Para ello se realizó a profundidad la trayectoria de cada uno. Se partió de entrevistas presenciales grabadas, investigación en periódicos y libros acerca de los contextos que atravesaron, eventos mencionados en sus entrevistas.

b) Entrevista semiestructurada: Para ello se armó previamente: la “Guía de entrevista” (Anexo 2), el “Resumen ejecutivo del Proyecto” (anexo 3), la “Declaración de consideraciones éticas del Protocolo de investigación” (anexo 4), y, el “Protocolo de consentimiento informado para entrevistas” (anexo 5). Días antes de la entrevista se les entregó los documentos a sus correos para que estén informados del proyecto, excepto el de la “Guía de Entrevista”. La entrevista fue Semi estructurada, las preguntas de los datos personales fueron necesarias y obligatorias, y el resto de entrevistas se tocó temas específicos desde una conversación fluida. Ello fue grabado con mi celular.

c) Observación participante: Para las visitas presenciales a exposiciones, inauguraciones, y charlas de y sobre los trabajos de los artistas. Se armó previamente una “Guía de observación” (anexo 1), que ayudó a analizar ciertos factores puntuales en los eventos.

d) Observación no participante: Se hizo un seguimiento de observación en las redes sociales de las instituciones que fueron participando tanto en Perú como el exterior, en redes como *Instagram* y *Facebook*.

2.3. Consideraciones éticas:

El proyecto se cumplió con los principios éticos señalados en el reglamento del Comité de Ética de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se compartió previamente con los artistas el Resumen ejecutivo del Proyecto (anexo 3), la Declaración de consideraciones éticas del Protocolo de investigación (anexo 4), y, el Protocolo de consentimiento informado para entrevistas (anexo 5). También, previamente se fue construyendo vínculos con los artistas para que puedan entender en qué consistía esta Tesis, y yo pueda entender qué ámbitos ellos prefieren no tocar. Debido a que el objetivo es visibilizar a los artistas andinos en este proyecto, el uso de sus nombres y la explicación de la circulación de sus obras, en la sustentación han sido datos fundamentales y necesarios, ello está siendo tratado y difundido con respeto previo al consentimiento del artista.

3. Capítulo 3: Trayectoria de artistas – abriéndose el paso

3.1. Venuca Evanán (1987, Chorrillos-Lima)

Venuca Evanán Vivanco nació en Lima en 1987, pese a no haber nacido en los Andes, ella se autoreconoce como heredera de la tradición de las Tablas de Sarhua de Ayacucho. Es hija de los pioneros y difusores de las Tablas de Sarhua residentes en Lima, y parte de los miembros fundadores de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS) en Lima, Primitivo Evanán y Valeriana Vivanco, quienes migraron del distrito de Sarhua, Ayacucho, a Lima, estableciéndose definitivamente desde 1982. Ellos le heredaron la técnica y forma parte de la nueva generación de dicha tradición, junto a su prima Violeta Quispe Yupari⁴⁴, y hasta el día de hoy, usa esta técnica tradicional como el principal lenguaje plástico en sus obras. Sin embargo, atreves del tiempo, ella ha empezado a usar una temática diferente a la tradicional, ahonda temas como el feminismo desde la comunidad andina. A continuación, la trayectoria se ha dividido en tres partes: las Tablas de Sarhua, la tradición artística en su familia y *Pirqa Kausa*, y Venuca dentro el Arte Contemporáneo y *Rikchari Warmi*.

3.1.1. Las Tablas de Sarhua

Los orígenes de las tablas de Sarhua datan de muchos años atrás, no existe una fecha específica, una de las tablas más antiguas data de 1873, parte de la colección privada de Pompeyo Berrocal E.⁴⁵ (Mujica y Evanán, 2019, p.249). Sin embargo, el estilo de pintado y la narrativa de la generación de los padres de Venuca es nuevo, por ello es reconocida como “tablas pintadas modernas” (González, 2015, p.97). Si bien, la temática, el simbolismo y las dimensiones fueron cambiando con el tiempo, todas estas etapas han sido inspiradas bajo una misma práctica narrativa gráfica, y bajo la intención de inspirar una buena

⁴⁴Lima, 1989. Hija de los artistas Juan Walberto Quispe y Gaudencia Yupari. En el presente año, 2024, ella participó en la 60 Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, Italia, y fue la ganadora de “Pasaporte para un artista 2024” en Lima, Perú.

⁴⁵Ayacucho. Realiza Tablas de Sarhua y es experto en decoración de vestidos tradicionales. Fue uno de los ganadores del certamen “Inmigración y cultura en un mundo globalizado” por la Organización de Estados Iberoamericanos. Cada año expone en *Ruraq Maki* (ver Figura 1).

ética y conciencia comunitaria al momento de verla (ver Figura 1 y 2). Haciendo de esto nuevo, una práctica integrada “dentro del estilo tradicional de la pintura sarhuina”⁴⁶.

Anteriormente, a las tablas de Sarhua (Mujica y Evanán, 2019; Gonzáles, 2015; Nolte, 1991) se las conocía como “*qellca*”, que significa “dibujar y/o escribir”, o también se las conocía como “alza-techos”, porque eran colocadas entre las vigas de los techos de dos aguas, diagonales, de las casas. Con el tiempo, desde las urbanizaciones y las migraciones ello fue cambiando, en una entrevista con Venuca Evanán, ella menciona:

A estas tablas se las sigue relacionando con las vigas de madera por su forma (material, dimensión y tamaño), mas ya no son exhibidas de la misma manera, actualmente se colocan y se exhiben de manera diferente, horizontal, y en espacios diferentes, tiendas o galerías. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

Estas tablas se solían regalar a quien construía su casa para desear prosperidad y un buen augurio, por ello, en ellas se representaban a todos los miembros de dicha familia en sus ejercicios cotidianos y correctos, no se podían representar actos inmorales.

Uno o más compadres entregan al nuevo dueño de la casa una *qellca* como regalo y como símbolo de su compromiso con la relación de reciprocidad. El número de *qellcas* que tiene un sarhuino representa el tamaño de su red de relaciones de reciprocidad. (González, 2015, p.98)

⁴⁶ Ello también lo estudia Nolte (1991).



Figura 1. Foto de tablas de Sarhua hechas por Pompeyo Berrocal, en *Ruraq Maki*, 2024 [Propiedad del autor]

Ello consolidaba las relaciones de parentesco y la práctica andina del *ayni* en el *ayllu*, relaciones colaborativas y de reciprocidad dentro de la unidad económico-social de una comunidad. En el libro “Las Tablas de Sarhua: La memoria de la sangre”, Primitivo Evanán (2019, pp.249,250) menciona que estas tablas se solían realizar después de la cosecha, entre agosto y setiembre, en la casa del compadre, quien iba a regalar la tabla, mientras se construía la casa del quien iba a ser su dueño final. Había un personaje particular, la “chismosa”, ella se encargaba de recopilar información de la familia que se iba a representar, rasgos físicos, colores de ropa y actividad característica de cada miembro.

Sobre los materiales que se usan, estos han ido cambiando con el tiempo, anteriormente, según Primitivo, eran tableros de listones de madera de *chachas*

o *q'enhua*, el *mayosauce*, el *pati*, y otros árboles silvestres. Luego de secarlas y cortarlas, se las empasta con tierra blanca o con yeso hecho con piedra cocinada, molida y refinada. Se pintaban con tierra de colores, se molían en batanes y luego se preparaban las pastas para pintar. Las medidas de las vigas eran de 2.5m de largo x 30cm de ancho aproximadamente (Mujica y Evanán, 2019, p.249). Actualmente, comenta Venuca, se usan diferentes soportes, como: tableros fenólicos, triplay, aglomerado, he incluso lienzos, en su caso. Pueden ser de diferentes dimensiones y formas, rectangulares, cuadradas, grandes y pequeñas. Y, los tipos de materiales, también pueden ser pinturas en acrílico y pinceles (ver Figura 2 y 3).



Figura 2. Foto de tablas de Sarhua hechas por Venuca Evanán en distintos tiempos desde 2018-2024, 2024 [Propiedad del autor]

Estas tablas, al ser regaladas, son colocadas en la habitación donde la familia guarda sus objetos de valor (alimento, ropa, herramientas, etc.), no en los espacios comunes y públicos a la vista de los visitantes.

Acerca de las representaciones visuales, dentro de las tablas tradicionales, estas eran personalizadas y únicas, representaban la genealogía de la familia del dueño de la casa, al que se iba a regalar la tabla. El largo se dividía entre 8 hasta

13 niveles, dependiendo de la cantidad de miembros de la familia y el tamaño de la tabla, divididos con franjas con diseño geométricos o con flores nativas, y, la narración familiar era de abajo hacia arriba, de la misma manera se lee. En la parte inferior estaba la dedicatoria del compadre, y en la parte superior se representaba, y se sigue representado, a alguna deidad (las montañas, el sol y/o la luna). Sobre la representación tradicional, González señala:

Todos los personajes están representados desempeñando sus actividades características. Estas deben ser consideradas conductas socialmente aceptadas y prescritas en la comunidad. Las tablas son normativas y buscan fomentar el buen comportamiento. Muchos dicen que el miedo a ser retratados negativamente frena el mal comportamiento de las personas. A la misma vez, las reglas de reciprocidad impiden que el donante del regalo incluya representaciones negativas de cualquier miembro de la familia del dueño de la casa. (2015, p.98)

Ello aún sigue estando en práctica, la representación que trata de incentivar las buenas acciones. Lo que fue cambiando, fue acerca de qué imágenes pueden incentivar las buenas acciones, las buenas acciones representadas en sí mismas, valga la redundancia, o la representación de malas acciones, pero como denuncia, como en las pinturas más recientes.

Una vez construida la casa, comienza la *Tabla Apaykuy*, la ceremonia de entrega. Primero, el compadre manda a pintar una cruz color rojo, anaranjado o blanco en la fachada de su propia casa, así la gente sabrá que ahí se pintó una tabla. Luego salen para entregar la tabla:

...la comitiva llega a la nueva casa reventando cohetones y cantando *harawis*. El compadre, vestido con ropa nueva y acompañado por la comadre, carga la tabla y la introduce en la nueva vivienda. En presencia

de la familia y amigos, la tabla es colocada entre las vigas de techo a dos aguas, ornamentada a cada lado con un *maman qero*. Estos son troncos largos de maguey adornados con los diseños del arcoíris, alusivos a la iconografía de los dos arco iris en la mitología inca. Todo ello quedará amarrado ahí de forma permanente. (Mujica y Evanán, 2019, pp. 249, 250)

Hasta el día de hoy, como fue mencionado, dicha tradición fue cambiando, también desde esta actitud festiva desde su gestión hasta la entrega de la tabla. Sin embargo, el espíritu e intención que fomenta su regalo sigue siendo el de buen augurio, y, también, la intención de fomentar una buena ética y moral colectiva.

Su realización y distribución en el s.XXI, ha sido a través de ferias como *Ruraq Maki* (ver Figura 1), y concursos de artes populares nacionales e internacionales, promovidas por el Ministerio de Cultura y el MINCETUR. Su colección en los museos se ha debido a su tradición cultural, también para estudios antropológicos. Sin embargo, el año 2018, fue trascendental para esta práctica artística, por su reconocimiento como Patrimonio Nacional Inmaterial de Perú, y su adquisición en el MALI en su colección de Arte Contemporáneo. Dichos cambios, fueron principalmente debido a la labor de la ADAPS, entre ellos su papá Primitivo Evanán y ella misma, y su producción ha seguido continuado por artistas como Pompeyo Berrocal.

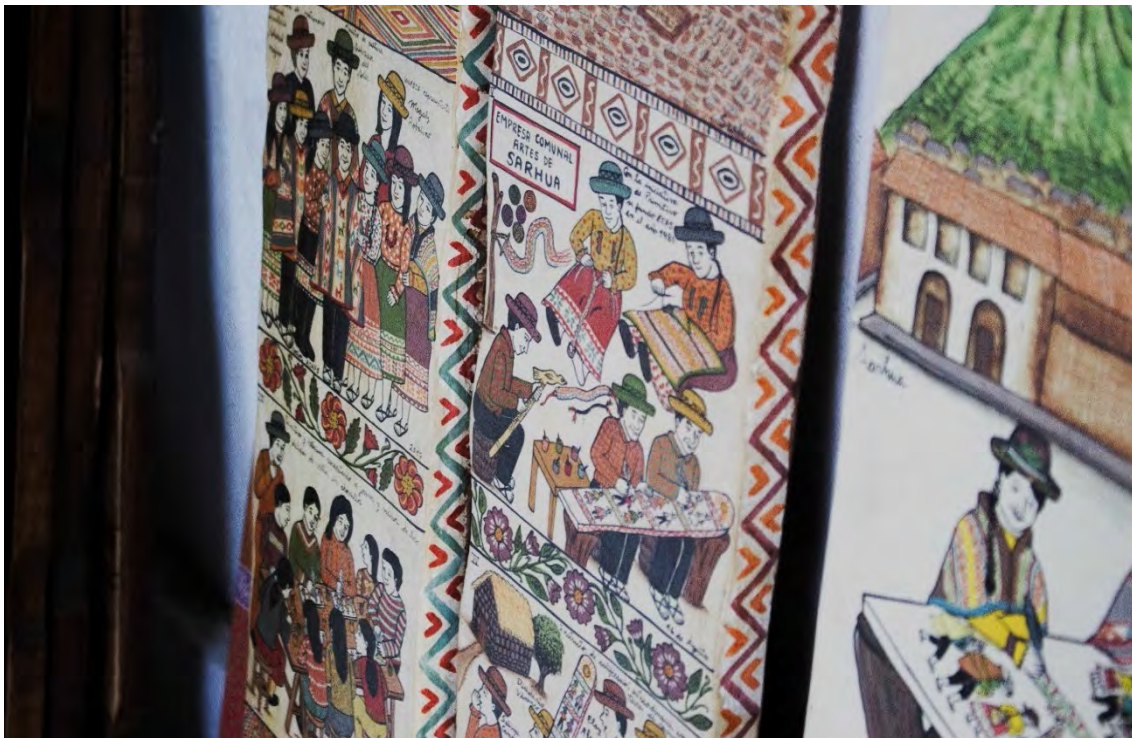


Figura 3. Foto de detalle de tablas de Sarhua hecha por Venuca, 2024 [Propiedad del autor]

3.1.2. La tradición artística en su familia, ADAPS y *Piraq Kausa*

Como ya se iba anticipando, las tablas de Sarhua hechas por los papás de Venuca fueron consideradas “tablas pintadas modernas” (Gonzales, 2015, p.97). Es por ello que en el presente subcapítulo se abordará cómo fueron estos cambios y bajo qué circunstancias se fueron dando.

Primitivo Evanán⁴⁷ y Valeriana Vivanco, padres de Venuca, migraron del distrito de Sarhua, Ayacucho, a Lima en su etapa adolescente, por separado y por diversos motivos familiares. Primitivo llegó a Lima más joven, a sus 13 años (Mujica y Evanán, 2019, pp. 243, 244). Ambos se conocieron en Chorrillos, Lima, en la Asociación Rural Industrial Agropecuaria Las Delicias de Villa, anteriormente este sector era un arenal. Actualmente, dicho espacio está

⁴⁷Ayacucho, 1944. Nació en el distrito de Sarhua, provincia de Víctor Fajardo. En 1990 recibió el Premio Nacional Amautas de la Artesanía Peruana por el Ministerio de Educación. En 2013 le otorgaron la Medalla y el Diploma de Honor Joaquín López Antay por el Congreso de la República del Perú. En 2018 le otorgaron la Medalla de Honor Daniel Hernández por la Escuela Superior de Bellas Artes del Perú. Y, el 2021 fue nombrado “Personalidad Meritoria de la Cultura” por el Ministerio de Cultura.

urbanizado, y en él siguen viviendo Primitivo, Venuca y otras personas que migraron en circunstancias similares, en su mayoría de Sarhua.

Primitivo comenta que al migrar joven a Lima se desempeñó en diversos trabajos, menos en el pintado de tablas de Sarhua, el retomar y aprender de nuevo a pintar las tablas se debió a su entorno, más que por una iniciativa personal (2019, p. 244-245). Llegó a conocer Víctor Yucra Felices, tío de Valeriana, él fue pintor de tablas de Sarhua por años y fue quien le enseñó de manera más profunda la práctica tradicional en Lima. Al mismo tiempo, a partir de su llegada, viajaba periódicamente a visitar Sarhua, y en una de esas visitas pudo conocer a los antropólogos Salvador Palomino, Víctor Cárdenas Navarro y Teófilo Altamirano, ellos desde sus estudios sobre la sociedad andina y sus tradiciones, le sugirieron y le hicieron cuestionarse sobre el valor que tenía su tradición.

Es así que, en 1975 expone por primera vez en Lima, junto a Víctor Yucra, en la galería *Huamanqqa*⁴⁸ de Sr. Raúl Apesteguía⁴⁹, el texto para su exhibición lo realizó el historiador Pablo Macera⁵⁰. En estas tablas, Primitivo decidió no representar las tradiciones que se solían ver frecuentemente, sino quería usarlas para visibilizar injusticias, su primera tabla fue *Guaguapampay* (Entierro de niño), que narraba lo que evidenció de la mortalidad infantil y la precariedad en su atención en los centros de salud y comunicación en Sarhua.

Las tablas tradicionales pintaban acciones ejemplares para fomentar una buena moral y ética dentro de la comunidad, sin embargo, desde la experiencia de Primitivo, él fue parte y/u observador de varias injusticias que fueron silenciadas o minimizadas siempre por los demás, diversas autoridades, e incluso, se podría decir, por la nación. Es de esta manera, desde este interés personal y colectivo,

⁴⁸ Esta galería vendía artesanías, principalmente de Ayacucho, Junín, Puno, Cusco y Arequipa. Quedaba en la cuadra 11 del jr. Belén en el Centro de Lima.

⁴⁹ Coleccionista de Arte Popular. Fue posteriormente incriminado bajo sospecha en el tráfico de arte latinoamericano. Murió asesinado en 1996.

⁵⁰ Sus estudios giran entorno a la historia económica, historia del arte, historia de la alimentación, entre otros. Es uno de los historiadores más conocidos en Perú.

junto a Valeriana, ya siendo pareja, y demás familiares comenzaron a pintar desde esta nueva manera, una narrativa más contestataria.

En 1982, se fundó la Asociación De Artistas Populares de Sarhua (ADAPS): Primitivo Evanán como presidente, Valeriana Vivanco como vocal, Bernardino Ramos Vivanco como tesorero y Juan Gualberto Quispe⁵¹ como secretario (Mujica y Evanán, 2019, p.25). Ellos no permanecían permanentemente en Lima, viajaban a Sarhua por materiales y porque Primitivo junto a Juan Gualberto dirigían la Empresa Comunal de Sarhua, empresa de artistas tradicionales, también tenían la idea que dicha empresa fuese registrada y vinculada como la asociación de Lima, sin embargo, debido a los conflictos políticos en Sarhua, decidieron desde 1982 empezar a trabar sólo en Lima.

En este lapso de tiempo, a nivel nacional estaba ocurriendo dos problemas. Por un lado, se estaba acabando la gran depresión económica nacional que duró desde 1970 hasta 1980, durante la dictadura de Juan Velasco Alvarado y el militarismo de Francisco Morales Bermúdez, por ese motivo había un gran flujo migratorio a la provincia de Lima. Por otro lado, en el año 1980 iniciaron los primeros ataques del terrorismo, principalmente en el sur de Perú, ello duró hasta el año 2000.

Sobre la época del conflicto armado interno, González (2015) explica que, si bien Sendero Luminoso llegó a Sarhua hasta mediados de 1982, en la década de 1970 este pueblo estaba siendo marcado por otro problema, un conflicto interno de tierras, el comunero Narciso Huicho estaba expropiando las tierras a toda la comunidad. Para ese entonces, para la comunidad, Narciso era una figura de “gamonal”, que aprovechó desde su poder político y económico en quitarle las tierras a los locales y en su explotación de mano de obra. Gracias a la Reforma Agraria de 1968, los locales estaban en un contexto favorable y podían reclamar sus tierras, por ello, la comunidad pudo organizar un levantamiento y expulsión contra Narciso en 1981. Narciso, para defenderse denunció de terroristas a

⁵¹ Papá de la artista Violeta Quispe Yupari.

quienes lideraron dicho levantamiento con los *Sinchis*⁵², hasta ese momento Sarhua no había sido aún afectada por el terrorismo. “El conflicto armado se convirtió en una realidad en Sarhua cuando los *Sinchis*, acompañados de Narciso, llegaron a la comunidad el 30 de setiembre de 1981 para arrestarlos a los presuntos terroristas” (González, 2015, p.94).

Para ese entonces, Primitivo Evanán también comenta: “...en 1981 los *Sinchis* habían destruido -saqueado e incendiado- la Empresa Comunal de Sarhua dedicada al desarrollo de las artes populares” (2019, p.253). Empresa que dirigía con Juan Gualberto. Poco tiempo después, en 1982 Sendero Luminoso llegó a Sarhua, para entonces, ellos ya tenían un fuerte apoyo en la región sur (CVR, 2003). Y, lo más importante en su ingreso, fue que: “...Sendero avaló las acciones comunales en contra de Narciso. La experiencia negativa con los *Sinchis* hizo que los sarhuinos fueran más susceptibles al rechazo del Estado y el establecimiento de un nuevo orden moral propuesto por Sendero” (González, 2015, p.95).

Con estos sucesos, muchos de sus paisanos que vivían en Sarhua tuvieron que migrar a la selva y a otras provincias, entre ellas Lima. Valeriana y Primitivo, con la Empresa Comunal de Sarhua incendiada, desde 1982 decidieron radicar de manera permanente en Lima, y, también, debido a ello, surgió la idea más adelante de representar lo sucedido en sus tablas.

Con los años, ambos tuvieron 4 hijas, entre ellas Venuca que nació en 1987. Ellas vivieron en un entorno donde se creaba, se difundía y se vendía las tablas de Sarhua. Venuca comenta que su mamá la tuvo a sus 42 años, y coincidió cuando ella empezó a pintar más seriamente estando embarazada, anteriormente los trabajos de su mamá eran de gestión y venta de tablas, y su creación plástica eran más textiles y bordados. En este contexto colectivo y familiar, los hijos y niñas más pequeños acompañaban a sus padres a las ferias. Ella logró autorretratarse en esta etapa junto a ellos (ver Figura 4)

⁵² Palabra en quechua que significa “abundante y /o bastante”. Esta fue unidad de la Comandancia de la Guardia Civil, especializados en la lucha contrainsurgente y antinarcóicos.



Figura 4. Foto de retrato familiar pintado por Venuca Evanán, junto a sus papás de niña, 2024 [Propiedad del autor]

Venuca comenta acerca de sus primeros recuerdos de niña:

Mi familia vendía en ferias artesanales, tanto dentro como fuera. Recuerdo que me llevaban, conmigo pequeñita, yo me echaba a dormir debajo de su piecita. Me recuerdo que también pintaban ahí frente a la gente, mi mamá era una muy buena vendedora. Yo veía cómo vendían en las ferias. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

Mientras iban creciendo, Primitivo y Valeriana fueron involucrando a sus hijas en la labor plástica, en su gestión y producción (ver Figura 5).



Figura 5. Foto del retrato de Venuca cuando era niña, en el taller de la artista, 2024 [Propiedad del autor]

Por esos años, entre 1990 y 1992, la ADAPS, liderados por Primitivo, empezaron a crear la serie *Piraaq kausa*⁵³. En 1990, los visitó el periodista Peter Gaupp⁵⁴ junto con un representante de la Iglesia Luterana en Lima, ellos realizaban préstamos a artesanos migrantes del interior del país, debido a la época del conflicto interno armado. Ellos les sugirieron hacer una muestra con tablas que narraran lo ocurrido en Sarhua, y, pese a tener miedo a alguna repercusión, decidieron hacerlo colectivamente, en ese momento eran 6 personas, entre padres e hijos.

Para la realización, primero hicieron pruebas en formatos pequeños, estas se vendieron inmediatamente a sus clientes más concurridos. Luego, Primitivo y Juan Gualberto, como fueron los que vivieron de manera directa todo lo sucedido en Sarhua, empezaron a diseñarlas.

⁵³ Las imágenes de la serie se pueden apreciar de manera detallada, junto a su explicación, en el libro PROYECTO PIRAAQ KAUSA KAYKUNAPAQ - ¿QUIÉN SERÁ EL CULPABLE? Memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua – Ayacucho (Mujica & Evanán, 2019).

⁵⁴ Trabajaba para la revista NZZ y era coleccionista de “arte político”.

Primero hicimos la relación de temas, luego los posibles títulos para cada cuadro y finalmente, entre los dos, los concebimos y dibujamos en una hoja, tal como lo habíamos visto. Una vez iniciado el trabajo, por tratarse de una pintura colectiva, se sumaban los otros pintores del taller para ayudar a colorear los detalles... Por necesidad todos estábamos de acuerdo en culminar el trabajo, pero sentíamos mucho miedo, al punto que al terminar cada cuadro lo escondíamos en el arenal. (Mujica y Primitivo, 2019, p.254)

Fueron una serie de 31 pinturas. En ellas también incluyeron los conflictos previos mencionados, sobre el comunero Narciso Huicho y los *Sinchis*. Sobre este proceso y las imágenes detalladas de la serie se pueden encontrar en el libro "Proyecto *Piraj Kausa Kaykunapaq* - ¿Quién será el culpable?", narrado por el mismo artista, Primitivo Evanán, junto al historiador Ramón Mujica⁵⁵.

La serie formó parte de la colección Las Palabras del Mudo de la Biblioteca Nacional, cuando Ramón Mujica era responsable en dicha institución. Tiempo después, La Asociación Con/Vida, *Popular Arts of the Americas*, radicada en los Estados Unidos, la obtuvo. Más adelante ellos decidieron donar esta serie al Museo de Arte de Lima (MALI), y que puedan retornar Perú. Las tablas llegaron a las Aduanas de Lima en octubre de 2017. Sin embargo, un mes después, empezó un conflicto:

La Dirección contra el Terrorismo (DIRCOTE) envió un oficio al MALI advirtiéndole que el donativo había quedado inmovilizado. En los cuadros se había detectado representaciones de terroristas que portaban banderas rojas con la hoz y el martillo; las piezas quedaron en *cuarentena*,

⁵⁵ Antropólogo, historiador y docente universitario. Investigador del arte y la cultura. Fue director de la Biblioteca Nacional del Perú.

pues pensaban que podía tratarse de peligrosa propaganda subversiva. El 28 de diciembre la Fiscalía despejó sus dudas. Eran piezas que narraban los primeros años de violencia en Sarhua, Ayacucho. El 15 de enero del 2018 se dio la autorización para que las tablas donadas ingresaran al MALI sin ninguna medida cautelar pendiente, peligro de incautación o restricción alguna para su exhibición, difusión y discusión. (Mujica y Evanán, 2019, p.22)

Para ese tiempo, su mamá Valeriana había fallecido el 2008. Venuca tenía 30 años, ya era mamá de una niña y se estaba separando del papá de su hija. Ella recién estaba retomando de manera profesional en el pintado de las tablas de Sarhua junto a su papá (ver Figura 6). Ella comenta que, sobre la donación de estas tablas al MALI, ellos no fueron informados previamente, se enteraron cuando todo se hizo público y empezaron las incriminaciones. Dado que, pese a haberse “aclarado” dicha difamación, los medios de comunicación empezaron a incriminar a dichas tablas y a sus realizadores, como un posible “rebrote” de la ideología terrorista⁵⁶, como señala Mujica (2015, p.22) y emitir opiniones estereotipadas y racistas hacia su comunidad.

⁵⁶ Sobre ello, se aborda en extenso en los artículos de Ulfe (2020) y de Ulfe y Sastre (2022)



Figura 6. Foto del retrato de Venuca y su papá Primitivo Evanán en el taller de la artista, 2024 [Propiedad del autor]

La reacción de medios de prensa ante su exposición y/o su posibilidad de colección en el MALI, repercutió en amenazas a Primitivo y a los demás miembros de la ADAPS. Prontamente, intervino el Ministerio de Cultura en favor de Primitivo, y las incriminaciones por parte de los medios de comunicación fueron mermando. Finalmente, en el 2018, también lograron que se reconozca las Tablas de Sarhua como Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. Sobre ello, Venuca pintó la tabla “*Manchay Punchaw*” (2018), donde representa lo que dijeron los medios de comunicación en ese entonces sobre dichas tablas y sobre su papá, y, cómo fue en realidad para ellos su realización y significado de estas.

3.1.3. Venuca dentro del Arte Contemporáneo y *Rikchary Warmi*

Si bien Venuca y sus hermanas crecieron en un entorno cargados de arte, gestión y promoción de las Tablas de Sarhua en Lima, ninguna consideraba proyectarse en esta práctica plástica como profesión. Venuca y sus hermanas ayudaban en su realización como un trabajo colectivo y colaborativo familiar, y a la par, desde que Venuca empezó a estudiar en el colegio, se formó en un

entorno muy religioso, evangélico. Y, cuando ella cumplió la mayoría de edad, decidió estudiar Administración Empresarial; no obstante, ello no fue para desligarse de la práctica de sus papás, sino, fue para ayudar desde esa área en el negocio familiar.

El año 2014, a sus 27 años, ella ya tenía una pareja, y ese año ella quedó embarazada. En ese entonces, coincidentemente, ella cuenta (Comunicación personal, 10 de enero 2024) que empezó a leer libros que le hacían cuestionarse todo por primera vez, de manera consciente. Hasta ese entonces, sus elecciones fueron guiadas por la religión y por un buen comportamiento, según influencias externas, pero no se había preguntado a sí misma qué era lo que quería hasta ese momento.

Por qué no me dedico a algo que no haga tanto daño a la tierra, donde estamos viviendo. Eso es uno. Y vi, por otro lado, que mi papá siempre estaba preocupado de quién iba a continuar el arte que él inició. A todas nos enseñó, pero ninguna de sus hijas se enfocó o pensó en pintar las tablas como carrera. Entonces, también, viendo eso, me dije que sería una pena que esto se pierda, no veía a otra persona que le tome tanto esfuerzo e interés como él, dije no, yo tengo que continuar con esto, tengo que seguir y me tengo que involucrar. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

Por ello, ella decidió retomar e involucrarse más al pintado de las tablas, y ya no sólo en lo administrativo, y empezó a trabajar de la mano junto a su papá Primitivo.

Años después, el 2018, como mencioné en el subcapítulo anterior, significó para Venuca un año trascendental, ella estaba atravesando problemas personales y familiares, mientras su vida profesional estaba cada vez más clara. En ese año,

por un lado, se separó del papá de su hija. En retrospectiva, ella comenta: “Estar casada es un poco difícil, porque es trabajo en equipo. Y no es fácil tomar decisiones sola. Entonces, ahí me separé y ahí mismo comencé a realizar mis trabajos personales” (Comunicación personal, 10 de enero 2024). Ella desde ese momento, tuvo mayor libertad y, al mismo tiempo, mayor responsabilidad de decidir por sí misma, su hija y su familia. Por otro lado, ella tuvo que acompañar a su papá en medio de las denuncias, amenazas y acosos a causa de los comentarios de los medios de comunicación acerca de la serie de tablas pintadas “*Piraq kausa*” (cap. 3.1.2.). Para ella y su familia, fueron días de mucha tensión y preocupación. Y, es desde ambos sucesos, que su lenguaje plástico se volvió más íntimo, empezó a visibilizarse a sí misma, como heredera de la tradición sarhuina, mujer y madre, usó su lenguaje plástico para empezar a evidenciar y denunciar las relaciones hegemónicas y luchas por los derechos dentro de su comunidad.

Entre las obras de esta nueva etapa están: “*Manchay Punchaw*” (2018) (ver Figura 2)⁵⁷, donde representa lo que dijeron los medios de comunicación en ese entonces sobre la serie *Piraq Kausa* y sobre la ADAPS, “Autorretrato Art Lima” (2018) (ver Figura 7) y “*Las Varayuq*” (2019) (ver Figura 8), en la primera se auto representa en su primera partición en la Feria Art Lima⁵⁸, y en la segunda, cuestiona las relaciones de género dentro de su comunidad. Las tablas “*Manchay Punchaw*” y “Autorretrato Art Lima” fueron expuestas por primera vez ese mismo año, 2018, en la exposición colectiva llamada “*Tabla Apaykuy: herencia cultural andina y ciudadanía en las pinturas de Sarhua*”, junto a su papá Primitivo y otros miembros de la ADAPS en el Centro Cultural Euroidiomas, bajo la curaduría de Issela Ccoyllo⁵⁹. Estas obras se diferenciaron del estilo que su papá había ya innovado. Venuca innovó una narrativa contestataria desde una visión femenina, y ello era relevante, pues la práctica de pintado de Tablas de Sarhua fue narrada exclusivamente por hombres. Ello fue uno de los motivos,

⁵⁷ De las tablas que se ven en la Figura 2, la tabla de la derecha es “*Manchay Punchaw*”.

⁵⁸ La ADAPS fue invitada a exponer el 2018 en esa feria.

⁵⁹ Historiadora de arte y curadora independiente. Su campo de investigación se enfoca sobre las migraciones hacia Lima, representaciones de género y los imaginarios dentro de la cultura visual. Ella le compró a Venuca el primer cuadro original “Autorretrato Art Lima” que se expuso en esa ocasión, luego de ello Venuca ha seguido recreando dicha pintura en diversos formatos (ver réplica en Figura 7).

por los que su narrativa llamó la atención en el circuito del arte contemporáneo. En esta exposición los de la Galería Gingsberg se pusieron en contacto con ella y empezaron a trabajar en conjunto.

Hasta ese momento, ella vendía sus obras junto a la ADAPS y por sus redes sociales. Ella comenta: “Yo antes, también hasta ahora, vendo mis obras por redes, yo uso mucho las redes, por ahí me contactan. Luego, no sabía la forma en cómo trabajar con las galerías, acá en Perú es bien difícil, muy difícil (risas).” (Comunicación personal, 10 de enero 2024).



Figura 7. Foto de una réplica de la obra “Autorretrato Art Lima”, pintada por la misma artista, en su taller, 2024 [Propiedad del autor]

En 2019 puedo exponer junto a su papá en *Pensacola Museum of Art*, Florida, Estado Unidos, con la curaduría de Gabriela Germaná⁶⁰ y con el apoyo del Ministerio de Cultura de Perú. Y, fueron surgiendo otras invitaciones para que pueda exponer de manera colectiva junto a otros artistas de Lima, como la invitación de Herbert Rodríguez⁶¹ en ese mismo año.

⁶⁰ Historiadora y curadora. Especialista en arte latinoamericano moderno y contemporáneo, y arte indígena contemporáneo.

⁶¹ Lima, 1959. Artista visual y activista contracultural, destacado por sus creaciones de arte crítico dentro de la coyuntura política y social del Perú.

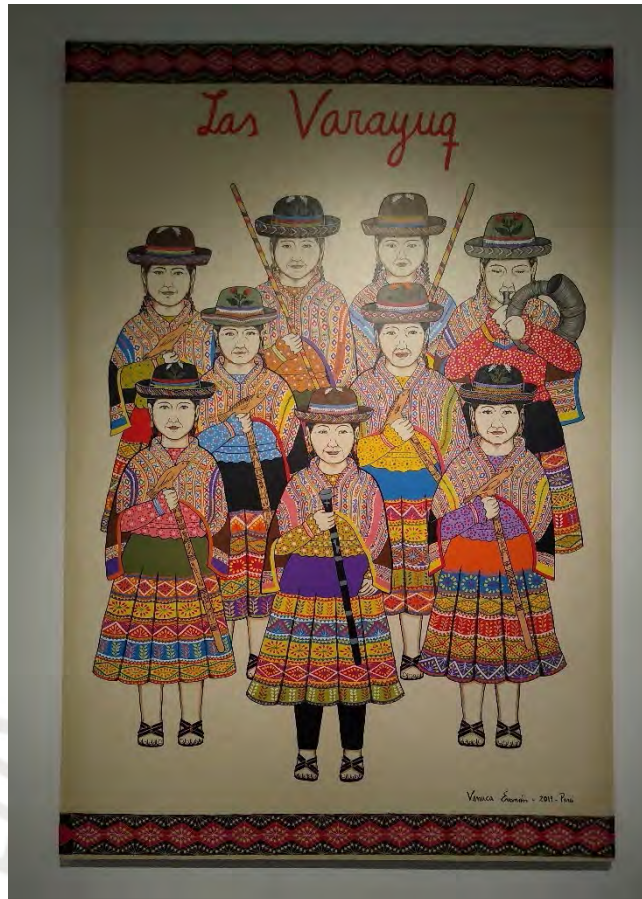


Figura 8. Foto de “Las Varayuq” en la exposición colectiva “Hilos que resisten, hilos que subvierten: identidades, memorias y cuerpos en el arte textil” en el Británico, 2022 [Propiedad del autor]



Figura 9. Foto en el MAC, de su obra “Rikchary Warmi”, 2024 [Propiedad del autor]

Sin embargo, su primer acercamiento más formal y dinámica dentro del Mercado de arte contemporáneo fue con la Galería Gingsberg, ellos le ayudaron con postulaciones, con unas becas y, con ellos, pudo participar y ganar el Premio ICPNA el año 2020 con su obra “*Rikchary Warmi*” (2019) (ver Figura 9) ⁶².

“*Rikchary Warmi*”, que significa Despierta Mujer, era un conjunto de 8 varas de madera pintadas, de 4 colores diferentes, 2 varas por cada color (ver Figura 9). En cada una, ella plasmó y reclamó los derechos de la mujer, específicamente de su comunidad. Ella buscaba plasmar e incentivar la conciencia de la mujer para que recuerden que son dueñas de su cuerpo, que podrían ocupar cargos políticos, que no deberían ser violentadas y sobre la sanación entre ellas mismas y con la naturaleza. Sobre el premio, hay dos reseñas hechas por curadores relevantes dentro del Arte contemporáneo en la Revista Artishok. Por un lado, el curador Miguel A. López⁶³:

El reconocimiento a Venuca Evanán es muy merecido. Su trabajo refleja la experiencia migrante sahuina vista desde la perspectiva situada de una mujer, madre, de 33 años, decidida a posicionarse frente a la violencia, la misoginia y la desigualdad de género (...) Su obra propone una reformulación poderosa del feminismo, pero no desde la mirada occidental individualizante, sino reclamando formas comunales de entender lo político, en donde la pregunta por la autodeterminación de los cuerpos está atravesada por las luchas por la tierra, por el lenguaje y el sostenimiento afectivo de la vida. Su obra premiada, *Rikchary Warmi*, imagina precisamente una genealogía donde la liberación de la mujer no ocurre desde una esfera privada, individual y material, sino como una

⁶² Parte de esta obra fue repuesta en el MAC en 2024.

⁶³ Escritor, investigador y curador de arte contemporáneo. Fue miembro fundador de la red Conceptualismos del Sur y, que en ese entonces era codirector y curador en Jefe de Tero/ética en Costa Rica.

experiencia comunitaria, de aprendizaje colectivo y en integración con lo espiritual y la naturaleza”. (Por Jaureguy, 2020)

Por otro lado, Sharon Lerner⁶⁴, quien fue la curadora de dicha exposición:

En general me parece que el nivel de las obras ha estado bien alto. Había muchas obras fuertes, concursables. Entiendo que el criterio de selección del jurado ha sido que la pieza debía dar cuenta de un proceso de desarrollo dentro la práctica artística. La obra de Venuca es especialmente valiosa porque en las varas silvestres, ella narra los sucesos en la vida de mujeres y en el caso de alguna de ellas cuenta la historia de una mujer-virgen. Es muy interesante pensar en la línea en la que está trabajando Venuca ahora porque ella se basa y se ancla en una tradición muy fuerte que viene de su familia, de la ADAPS, de la pintura de las tablas, pero ella como artista mujer individual y contemporánea da cuenta de historias que a ella le competen y le interesan. Ella está muy atenta a los debates y discusiones y reflexiona sobre su propia condición en la sociedad en la que vive.

Y, además, formalmente la pieza es muy interesante y bonita. Tiene un buen balance entre tradición y contemporaneidad, reflexión crítica, una resolución formal bastante lograda... (Por Jaureguy, 2020)

⁶⁴ Curadora de arte contemporáneo. Fue curadora del MALI entre 2012 y 2019, y actualmente es la Directora del MALI desde enero del 2022.

Estos comentarios, evidenciaron y reforzaron su presencia dentro del arte contemporáneo, coincidiendo en la reinención particular e íntima que traía Venuca.

Luego de este premio, concluyó su trabajo en conjunto con la galería Gingsberg. Venuca siguió vendiendo de manera directa sus trabajos, y, más adelante, empezó a trabajar con otras galerías fuera del país, que se han ido adecuando a su tipo de producción y gestión. Si bien, ella siempre fue participe del mercado artesanal en el que se movía junto a su comunidad en Lima, ella identificó que este mercado de Arte contemporáneo era diferente, y que se debía de conocer y hacer seguimiento, como las convocatorias de concursos, residencias, becas, etc. Ella comenta que este nuevo encuentro lo plasmó en su obra “Autorretrato Art Lima” (2018) (ver Figura 7), al momento de su realización, ella aún no tenía una opinión que dar sobre dicha experiencia, sólo quería representar el contraste de obras y su presencia en este escenario, ella aún se recuerda el nombre de los artistas que le llamaron la atención en ese entonces: Genietta Varsi y Alfredo Márquez. Sin embargo, hasta el día de hoy, ella reconoce que aún le es complicado entender y abordar el mercado, y, más aún, cuando ella no se quiere desligar del trabajo de su comunidad y de sus tradiciones.

En mi poca experiencia, ahora que estoy entrando al circuito, es, como le decía a mi amigo⁶⁵, como una moda el tema del arte indígena. Te lo digo por experiencia, porque voy yo y no me tratan como una artista, muchas veces no me han dejado entrar a exposiciones, pero a mi trabajo sí. Voy con mi traje, que también es una obra de arte, me miran, y me dicen: *Ah, tú eres artesana*, y no está mal, también soy artesana, y también esa es mi procedencia, pero, ya te capté, te encasillan en esto. Entonces, lamentablemente, yo si lo noto así, ojalá eso cambie, y que sea inclusivo realmente. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

⁶⁵ En referencia al que le estaba ayudando a pintar en este momento en su taller (ver Figura 10).

El ánimo de lidiar con el mercado ha ido contrastando con su energía en su proceso creativo. El 2022, ella tuvo su primera exposición individual “*Rikchari Warmi*” en el Espacio Venancio Shinki, ICPNA Miraflores, bajo la curaduría de Issela Coylo. En esta exposición ella se permitió explorar en diversos formatos la historia de las mujeres de su comunidad, exploró desde la pintura, el textil, la escultura, la fotografía y el video. Issela, desde las obras de Venuca, propuso la interrogante: “¿Cómo mantener la tradición y a la vez ser emancipada?” (ICPNA, 2020). Ello debido a que, dentro del circuito usual de arte contemporáneo en Lima, la narrativa y discurso es particularmente diferente, y al mismo tiempo era un discurso cultural común y real. Los problemas desde el tema de género y las relaciones hegemónicas dentro y fuera de las comunidades, no eran noticias nuevas, eran y aún son problemas de todos los días, lamentablemente; sin embargo, Venuca decidió volver lo implícito en explícito, en su práctica plástica. Y, lo hizo dentro de una “práctica tradicional”. Ambas circunstancias, abrieron, y aún lo continúa haciendo, muchos cuestionamientos dentro del circuito artístico y dentro de su comunidad, acerca del valor del arte en Perú y los procesos interculturales (cap. 1.3.3). Acerca de ello, Venuca argumenta que su curiosidad con diversos temas y técnicas es exploratoria, no planificada de manera transversal.

Para Venuca, la práctica artística contemporánea que es de tendencia individualista, ella lo convierte en una práctica comunitaria, desde el trabajo y la educación colectiva, de la misma manera en cómo ella aprendió de su papá. Ha trabajado como educadora y se ha involucrado en la logística de la Comunidad Sarhuina Residente en Lima. También, a pesar de no ser una profesora titulada, ella se ha encargado que, dentro de sus exposiciones, en los colegios y universidades, cuando la invitan, o cuando viaja a residencias, ella propone dictar talleres artísticos, relacionados al pintado de las tablas de Sarhua. Ella comparte su práctica, pues le parece más fructífero que una vista guiada o una conferencia, es desde la práctica que ella logra compartir su labor de manera más auténtica e íntima.

También, actualmente, ella es la secretaria de Arte y Cultura de la Comunidad Sarhuina Residente en Lima, en ella su labor es más logístico y de gestión

cultural, se encarga de las reuniones, preparativos para los carnavales y las fiestas principales: La Virgen de Asunción, navidad y concursos anuales. El 31 de marzo de este año⁶⁶, Venuca fue parte del comité sarhuino en Lima para el “Carnaval Vencedores de Ayacucho, edición Bicentenario”. En este carnaval participaron las 11 federaciones de cada provincia de Ayacucho que residen actualmente en Lima. Se alistaron y partieron los comités bailando con sus trajes tradicionales desde la Plaza San Martín hasta la Plaza de Acho, donde fue el concurso general, y concluyeron el día en un concierto de una de las orquestas locales. Venuca se encargó de la movilidad de comida e hidratación de los bailarines del comité de Sarhua. Es pertinente resaltar, que en esta ocasión su papá no participó, pues hace un tiempo se encuentra delicado de salud.

Venuca, en retrospectiva, afirma que, a pesar de haber conocido nuevos referentes artísticos, el que ha prevalecido en su práctica es su comunidad, principalmente sus padres. Por ello, ella no teme recurrir a los maestros de su comunidad para trabajar prácticas que no ha trabajado antes (textilería o tallado de madera) y en trabajar en colectivo, en el momento de la entrevista estaba trabajando con la asistencia de un amigo de la infancia (ver Figura 10). Ella tampoco teme en realizar réplicas de sus propias obras anteriores, las realiza si alguien le pide, de esa manera aprendió en su comunidad, ni tampoco es recelosa con sus conocimientos con otros miembros de su comunidad.

Su trabajo también ha trascendido su comunidad, desde una postura más activista, desde el colectivo artístico “Retablo por la Memoria”, junto a su prima Violeta Quispe Yupari. Este colectivo está compuesto por artistas mujeres en la ciudad de Lima, también están las artistas Natalia Iguñiz, Gianine Tabja, Natalia Revilla, entre otras. Ellas han participado, y lo siguen haciendo, en marchas contra el gobierno en curso, por las muertes de los protestantes desde el gobierno de Merino hasta el de Dina Boluarte, y por los derechos de las mujeres y por grupos minorizados. En gran parte de estas gestiones, la acompaña su hija Rosavaleria. Este año, participaron en la marcha del 8M⁶⁷, por el día internacional de la mujer, y, actualmente vienen realizando rifas profundos, de

⁶⁶ En un estudio de observación participante.

⁶⁷ En un estudio de observación participante.

las obras de las artistas del colectivo, para los familiares de las víctimas en las marchas que se movilizan a Lima para marchar.

En la actualidad, como se mencionó, ella trabaja con dos galerías: “En hora buena”⁶⁸ en España y “Galería Instituto de Visión” en Colombia. No obstante, ella también vende obras de manera directa desde sus redes sociales, no quiere perder su autonomía dentro del mercado, muchas galerías de arte piden exclusividad del artista y ella no quiere perder esa libertad. Por ello, ella está trabajando con galerías que se acoplan a su manera de trabajar.

El año pasado, ella expuso en varios espacios: la galería 80m2 Livia Benavides en “Devenir tierra”, en la Galería *by Lascrit* en Barcelona en el colectivo “DES-PRO-TEJIDAS”, y en el Museo de Arte de Sao Paulo en “Historias Indígenas”. Ese mismo año, el Museo MALBA adquirió su obra “Mi familia” (2023) dentro de su colección privada, representada por la Galería Instituto de Visión. Este año, ella ha participado en la Bienal de Cuenca, Ecuador; en la Feria ARCO, Madrid; y, en el MAC, Lima, en la muestra colectiva “Habitar futuros posibles”, bajo la curaduría de Giuliana Vidarte⁶⁹. Paralelamente, ella ha participado en la Residencia FAARA, de la Fundación Ama Amoedo, Uruguay. Aún tiene futuras exposiciones gestándose, que aún no se pueden mencionar o detallar, las exposiciones se acuerdan con muchos meses con anticipación.

Su casa-taller de Venuca queda en el distrito de Chorrillos (ver Figura 8 y 10), Lima, al costado de la ADAPS, en el mismo barrio donde nació y se crió. El portón de su casa es grande, y al igual que la ADAPS, se encuentra pintada con motivos sarhuinos, ya avejentados por el pasar del tiempo. Al ingresar, se ve un gran patio lleno de árboles de molle y aguaymanto, alrededor hay un conjunto de habitaciones de un solo piso donde viven ella, su hija y más familiares, al fondo del patio queda su taller en una de las últimas habitaciones. En él, ella suele trabajar sola o con asistentes, amigos que conoce desde el colegio o que son vecinos. El taller está lleno de tablas y varas de madera pintadas y sin pintar,

⁶⁸ Es dirigida por dos artistas peruanos, Juan Diego Tobalina y Katherine Fiedler.

⁶⁹ Curadora de arte contemporáneo y docente. Fue curadora principal del MAC, y desde este año empezó a trabajar de manera independiente.

fotografías familiares, pinturas, plumas, telas bordadas, réplicas de sus obras más trascendentales, entre ellas están sus obras más resaltantes, “Autorretrato Art Lima” y “Las Varayuq”, y, finalmente, su obra original “Manchay Punchaw”, ella comenta que no piensa vender esa obra, será heredado a su hija.



Figura 10. Foto en el taller de Venuca, junto a ella, su asistente y yo, 2024 [Propiedad del autor]

3.2. Antonio Páucar (1973, Aza-Junín)

El artista Antonio Páucar ha transitado desde el arte tradicional andino al arte contemporáneo alemán. Rebecca Horn⁷⁰, artista y profesora de pregrado y de Maestría de Antonio, mencionó en una entrevista:

Antonio Páucar también está influenciado por una cultura antigua muy potente. Fue el encargado de actuar en la *Nit de l'Art*, en la Galería *Maior*. Su performance fue increíble, como un chamán. Organicé un festival de performances y Antonio se presentó. Me quedé fascinada con su fuerza,

⁷⁰ Michelstadt, Alemania, 1944-2024. Artista visual, conocida por sus esculturas somáticas, *performances*, instalaciones artísticas y dirección de cine. Actualmente, es profesora en la Academia de las Artes de Berlín.

con cómo llenaba el espacio y salía una capacidad creativa que desbordaba. Con el tiempo nos hicimos grandes amigos, creo que sabe sensibilizar un espacio. Un artista quiere espacio, lo necesita, y provocar el interés del público es bueno para el arte. Provocar es bueno. (En Mercer, 2008)

Antonio Gonzáles Páucar, más conocido como Antonio Páucar, nació en 1973 en Aza, provincia de Huancayo, en la región de Junín. Se formó dentro de una familia de reconocidos artistas populares imagineros de Huancayo, reconocidos dentro del grupo de artistas populares, principalmente, su abuelo Pedro Abilio Gonzáles. Más adelante, estuvo viviendo por varios años en Alemania, donde estudió Filosofía y Arte. Desde entonces, él ha desarrollado diversos proyectos donde se han ido complementando estas diferentes manifestaciones artísticas, y se han ido adhiriendo otras nuevas. Por este motivo, el reside entre Perú y Alemania. A continuación, la trayectoria se ha dividido en cuatro partes: La tradición de la imaginería y su formación familiar, su viaje a Alemania, amistad con Rebecca Horn y *Shoes that break the silence*, Antonio dentro del Arte Contemporáneo Peruano, y, su permanencia hasta el día de hoy.

3.2.1. La tradición de la imaginería, su formación familiar y la Asociación *Kamaq Maki*

La imaginería dentro de la historia del “arte popular” en Perú, se ha referido, según Stastny⁷¹ (1981), desde tres distintas ramas, divididas por regiones: Ayacucho, Huancavelica y Huancayo. Las más conocidas son las ayacuchanas, como los Cajones de San Marcos y los Retablos. Los tres tipos datan desde la época Virreinal, pues eran figurillas modeladas y/o esculpidas que representaban una escena teatral, en un primer momento representaba escenas religiosas para adoctrinar a la comunidad, y, más adelante, representaba

⁷¹ Historiador de arte checoslovaco nacionalizado peruano (1933-2013). Fue fundador del Museo de Arte de la Universidad Nacional San Marcos, y fue director del Museo de Arte de Lima.

escenas sobre las tradiciones y costumbres locales. Sin embargo, lo que ha perdurado en estas representaciones ha sido el sincretismo religioso, entre el cristianismo y la cosmología andina.

La imaginería de Aza en Huancayo se ha caracterizado por ser hecha de figurillas talladas en maguey, y el modelado en pasta para las partes más pequeñas como la cara, las manos y pies (ver Figura 11, 12, 13 y 14), en las otras regiones lo realizaban con otros materiales y técnicas. Según Stastny: “Usados como simples ornamentos o como comparsas de Nacimientos, los músicos indios, pastores y demás personajes creados por los artistas huancas son una sincera y directa expresión de las costumbres locales” (1981, p.163).



Figura 11. Foto en la exposición “DESCUBRIENDO NUESTRO PUEBLO”, en el Espacio Juan Pardo Heeren del ICPNA, 2022 [Propiedad del autor]

Según Antonio Páucar (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023), los imagineros de su tradición familiar, también realizaban máscaras y “Cruces de Mayo”, estas últimas eran cruces de diversos tamaños de maguey o en plata,

decoradas con símbolos cristianos y andinos, eran para las capillas, las iglesias y casas de los alrededores⁷². Sobre este arte tradicional huancaíno, hay poco archivo sobre su investigación, sin embargo, hay información de él en periódicos, desde el acercamiento a la familia de Antonio.

Entre las figuras principales y representativas de esta técnica se encuentra Pedro Abilio Gonzales (1912-2006), abuelo de Antonio. Él fue enseñando esta tradición, primero a sus hijos Germán y Felipe, y, más adelante, a sus nietos Pedro, Javier y Antonio (el artista en mención). Según Pedro Gonzáles, hermano de Antonio, don Pedro Abilio junto a su esposa Matilde Alfaro, iban cada semana a vender estas piezas y, también, plantas medicinales a la feria dominical de Huancayo. Ellos mismos se encargaban de la producción, promoción y venta (En Vadillo, 2022).

La casa de los papás de Antonio colindaba a pocos metros con la de sus abuelos, ambas estaban, y aún siguen estando, en medio del campo en la comunidad de Aza, Huancayo. De pequeños, cuando Antonio y sus hermanos, Pedro y Javier, visitaban la casa de su abuelo Pedro Abilio, tenían prohibido acercarse a las figurillas que estaban en su taller. Más adelante, su abuelo los fue involucrando en su realización, ellos ayudaban de manera progresiva, según la complejidad. Pedro mencionaba que cuando tenían de 4 a 5 años el abuelo les advertía “por favor no tocar nada”, y ello les daba más interés, pero ya desde los 6 a 7 años, su abuelo ya les empezó a dar tareas, como elaborar el engrudo, preparar la madera, etc. Y, “en un par de años, ya éramos útiles para el taller y aprendimos, poco a poco, los secretos” (Vadillo, 2022). Por otro lado, Antonio también comentó:

Poco a poco, ya empezábamos la cosa seria. “Seria” es cuando ya empiezas a ayudarles a pintar las tablas, los colores simples, algunas cosas uno va ayudando a preparar, como cortar la tela, el cartón y tallar

⁷² En el momento de la entrevista del 21/12/23, él estaba restaurando la cruz de mayo que hizo su abuelo Don Pedro Abilio para la iglesia de Aza.

las formas simples. Después, ya cada uno va hallando su propia técnica y estilo, eso ya es otra etapa más difícil. Y, por último, uno termina ya aclarando, como pintar y detallar. “Aclarar” es ya cuando empiezas a poner los ojitos, boca, detalles de ropa, etc. (ver Figura 14) (...) Los detalles es lo más difícil. Y, también preparábamos nuestros propios colores, preparábamos la pasta de yeso y engrudo. Toda esa técnica era una técnica española. Y, ahora también es muy curioso, desde que he vuelto aquí, estoy volviendo a restaurar imágenes. Me trajeron una Cruz de Mayo. Esta es la tercera o cuarta Cruz de Mayo que estoy restaurando. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Para ellos, como señala Antonio, era relevante que a medida que iban creciendo cada uno debía encontrar su propio estilo, encontrar algo que lo caracterice a cada uno. Por otro lado, las pinturas anteriormente eran pigmentos que ellos mismos tenían que preparar desde cero, y muchos de ellos eran pigmentos naturales, y difícilmente se podían volver a reproducir idénticamente el color si no tenías las proporciones originales de la mezcla. Ello, el día de hoy, es lo que Antonio tiene que tratar de resolver en las restauraciones que le mandan a hacer⁷³.

⁷³ Antonio también comentó que, en la actualidad, ha habido otros restauradores de dichas piezas, sin embargo, por desconocimiento, han intervenido con otros materiales, como pinturas acrílicas, masillas artificiales y lacas, malogrando las obras originales. Debido a ello, él prefiere restaurar a menos costo o gratis, para que las piezas se mantengan en la técnica original.



Figura 12. Foto de personajes hechos por Pedro Gonzales. P., en la exposición Ruraq Maki, 2024 [Propiedad del autor]



Figura 13. Foto de personajes hechos por Javier Gonzales. P., en la exposición Ruraq Maki, 2024 [Propiedad del autor]



Figura 14. Foto de detalles de modelado de rostros, en el taller de Antonio, 2023 [Propiedad del autor]

Para Antonio y su familia, el trabajo de la imaginería no era sólo un trabajo plástico, sino también era un trabajo de investigación, aprendieron a “ver” su cultura, la gente en relación con sus tradiciones, entre las personas y la naturaleza. Para representar cada escena debían ir a las fiestas, las ceremonias, las cosechas, los funerales, los entierros, los techados, etc. Debían recopilar información en bocetos o debían de memorizarlas. Antes de construir las piezas, imaginaban y dibujaban la composición de los personajes que representarían, en las escenas los personajes eran y aún siguen siendo distintos, sobre todo en la postura de la acción que desarrollan o en sus gestos faciales (ver Figura 11, 12, 13 y 14), como la algarabía o el llanto. Podría decirse que era un trabajo antropológico y etnográfico intuitivo.

El trabajo comercial de las piezas era fuera de Aza, se iban a las ferias de las ciudades, como la feria dominical en Huancayo, debido a ello, Antonio y sus hermanos, en sus inicios, participaban en la producción, mas no participaban activamente en las ventas como los mayores. A medida que iban creciendo, aumentó la demanda en el taller y los hermanos mayores de Antonio, Pedro y Javier (ver Figura 12 y 13), tuvieron que integrarse también a las ventas. Dicha demanda ya no dependía sólo de las ferias de las ciudades, sino se debió a que su abuelo Pedro Abilio fundó y formó parte de la Asociación *Kamaq Maki*.

La Asociación *Kamag Maki*, que significa Manos Creadoras, se fundó en 1978, ellos mencionaban⁷⁴ que, dicha asociación era integrada principalmente por campesinos, dado que ellos trabajaban la tierra, criaban animales, y al mismo tiempo desarrollaban trabajos artesanales. Ello involucraba sólo a las regiones de Huancavelica, Junín y Lima. Según Lauer (1982, 1984), *Kamaq Maki* era una de las primeras asociaciones autónomas más eficaces y estables de su tiempo.

Esta iniciativa, promovida por la Fundación Basilea Anónima de Suiza, y luego impulsada por los evangelistas del Servicio Evangélico Peruano (SEPAS) y posteriormente la *Interamerican Foundation*, del parlamento

⁷⁴ Dicha información se encuentra en una copia de archivo en <https://es.scribd.com/document/699774815/Artesanos-Kamaq-Maki>

norteamericano, ha logrado no aislar el *aroma* de la producción plástica del valle e imprimirle una dinámica propia, diferenciada de la del resto de la artesanía local (1984, p. 119).

Ello incluyó más de 300 artesanos, principalmente del Valle del Mantaro, que eran capacitados periódicamente, duplicando, y a veces triplicando, los precios vigentes de ese tiempo. Ellos operaban mediante la “autointermediación”, tenían una participación directa y colectiva, estableciendo una valorización de sus productos desde “la perspectiva estética y no manufacturera”, frenando así el modelo hegemónico capitalista de venta de artesanías de ese entonces. Buscaban alianzas comerciales, mas no buscaban que sólo de los otros de gestione las ventas y los precios (Lauer,1984, pp.120-121).

En el año de la fundación de *Kamaq Maki*, en 1978 la familia de Antonio fue parte fundadora, incluidos también los hermanos Pedro y Javier, que ya acababan de cumplir la mayoría de edad. Sin embargo, Antonio no llegó a pertenecer nunca a ella, en ese momento aún tenía 5 años, sólo ayudaba en la producción, y, más adelante, en su adolescencia también empezó a ser aprendiz y a trabajar como apicultor, y no pudo darse esa oportunidad. Sobre esa etapa de asistencia, él comenta:

Entonces, como ya habían pedidos, uno ayudaba a otro, más que nada a mi familia, y en algún momento también me atrevía a hacer máscaras, por ejemplo, la máscara de *Shapis*, también hice eso, todos lo hacíamos con papel maché, aprendí toda esa técnica. Y, ya teníamos pedidos, estos eran hechos a través de *Kamaq Maki*, que pertenecían: mi papá, mi tío, mi abuelo y mis hermanos. Entonces, ellos recibían los pedidos y, de acuerdo a eso, yo trabajaba. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Esta alta demanda también se debió porque, unos años antes a la asociación, en 1972, según Stastny:

...Artesanía del Perú⁷⁵ se convirtió en la Empresa Pública Peruana de Promoción Artesanal (EPPA) e inició la exportación sistemática y en gran escala de objetos peruanos hacia los mercados europeos y norteamericanos. (1981, p. 89)

Otro factor importante fue que la asociación, según Mijaíl Mitrovic⁷⁶ (Comunicación personal, 1 de mayo de 2024), desde sus entrevistas a artistas tradicionales de mates burilados en Cochas, Junín, que también pertenecieron a dicha asociación, fue un proyecto asociado con personas de otros rubros, para su promoción e investigación con Francisca Mayer⁷⁷, y, años más adelante, entre 1988 y 1989, alcanzaron a sacar 4 ediciones de revistas (ver Figura 15 y 16), bajo el mismo nombre de la asociación, junto a Manuel J. Baquerizo⁷⁸, y, realizaron calendarios (ver Figura 17).

La asociación usó las revistas como un medio de fuente de investigación y divulgación sobre las tecnologías andinas dentro de los mismos asociados. Investigaban las tecnologías tradicionales como la agricultura, ganadería y las artes tradicionales⁷⁹. Entre los trabajos tradicionales estaban: tejidos de pedal, telar de cintura, tejido a palitos, mates burilados y la imaginería. Según Pedro y Javier (Comunicación personal, 26 de julio de 2024), hermanos de Antonio y fundadores de dicha asociación, comentan que también trabajaron junto a artistas como Josué Sánchez (cap. 3.3.), él les ayudó en la investigación y la

⁷⁵ Primera entidad de promoción y venta de artesanía, creada en 1965, desde un organismo para-estatal con convenio con la Agencia Interamericana de Desarrollo (AID).

⁷⁶ Antropólogo, crítico de arte y curador. Actualmente está desarrollando su doctorado sobre los artistas de mates burilados de Cochas, Junín.

⁷⁷ Proveniente de familia alemana. Investigadora y coleccionista de artes tradicionales y/o populares En Junín. Tía de la educadora e investigadora Renata Mayer de Millones y el antropólogo Enrique Mayer.

⁷⁸ Escritor, crítico literario, maestro universitario y editor (1929 – 2002).

⁷⁹ Estas 4 ediciones se pueden encontrar en la biblioteca del MALI. <https://mali.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=215>

representación gráfica de las iconografías de las mantillas del Valle del Mantaro. Y, en la investigación con la técnica del textil, fue con el artista e investigador Hugo Zumbühl⁸⁰, no obstante, dicha información no se llegó a concluir y a publicar por completo, pues tiempo después se disolvió la asociación y él retornó a Alemania, en este proceso perdiéndose parte del archivo.

Esta asociación, al término de la última edición de su revista, pocos años después se disolvió en 1992. Para esos años, ya habían iniciado los ataques en la época del terrorismo en Perú, y la situación en el centro y sur del Perú, como los poblados en Junín y Huancavelica que pertenecían a la asociación, era crítica.



Figura 15. Foto de la portada de la revista *Kamaq Maki*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor]



Figura 16. Foto del interior de la revista *Kamaq Maki*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor]

No obstante, en su momento *Kamaq Maki* supo aprovechar y gestionar mejor los financiamientos, anteriormente mencionados por Lauer, que recibió en su momento. A pesar de disolverse la asociación, Pedro y Javier Gonzáles continuaron con esta actividad como profesión hasta el día de hoy. Pedro

⁸⁰ Lucerna, Suiza. Estudió arte y trabajo en talleres textiles en Zúrich, Alemania. Lo que se logró publicar en *Kamaq Maki* fue “TINTES NATURALES, especial para lana de Oveja” de 1986. Se puede acceder a la información de su paso por Perú en el periódico web alemán ETHzürich, E-Periódica (Kuoni, 2020).

Gonzales (ver Figura 12) ha sido premiado como Gran Maestro de la Artesanía regional (2000), medalla Joaquín López Antay (2013), Premio de Bronce en Bienal Internacional de Artesanía Contemporánea en China (2014), entre otros. Y, Javier Gonzales (ver Figura 13) ha expuesto en EL Centro Social *HERWBERG* en Suiza (1988), La Casa *MISSIO* en Alemania (2001), *National Museum of the American Indian* en Nueva York (2001), entre otros. Actualmente, han recibido reconocimientos por parte de MINCETUR⁸¹, y también venden sus obras a través de *Ruraq Maki*, gestionado por el Ministerio de Cultura.



Figura 17. Foto de Antonio Páucar junto a los calendarios de la Asociación *Kamaq Maki*, 2023 [Propiedad del autor]

Por otro lado, como mencionaba anteriormente, Antonio no llegó a formar parte de dicha asociación, tuvo que dividir su tiempo de trabajo artístico con la apicultura. En su adolescencia fue ayudante y aprendió la apicultura de uno de sus vecinos de Aza. Además: “Llegó acá⁸² un profesor de Canadá, un biólogo, también nos enseñó apicultura, y, me pareció muy interesante, entrar al mundo de las abejas” (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023). A partir de ahí, asistió a capacitaciones e ingresó a concursos locales de apicultura, de participación nacional e internacional. Esta profesión fue primordial para años

⁸¹ Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.

⁸² Se refiere a Aza, Huancayo.

después, que lo ayudarían a mantenerse económicamente en otro país y a usarlo dentro de su formación en las artes contemporáneas.

3.2.2. Su viaje a Alemania, amistad con Rebecca Horn y *Shoes that break the silence*

Como se mencionaba anteriormente, en 1992 se disolvió la asociación *Kamaq Maki* en la que trabajó su familia, sin embargo, sus trabajos artísticos no pararon completamente. Para ese entonces, Antonio Páucar había ya culminado el colegio y, aparte de lo artístico, estaba trabajando como apicultor. En el año siguiente, en 1993, Antonio cumplió 20 años, pese a sus esfuerzos de él y su familia para seguir trabajando, decidieron que Antonio se iría del país. Él menciona:

Me fui, más que nada, por la situación política que estábamos atravesando aquí, más que nada en el campo, era una zona bastante difícil, había mucha violencia, no había trabajo y las universidades estaban convulsionadas. Era una situación que no era fácil.

(Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Para ese momento, sus circunstancias familiares no eran las de antes, las de un movimiento próspero y fluido en la venta y promoción de sus obras, ahora la demanda de sus ambos trabajos había disminuido dado que todo el país estado atravesando el conflicto armado interno protagonizado por grupos subversivos y fuerzas armadas estatales.

Según el registro final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2023), en el año 1980 habían iniciado los primeros ataques terroristas en el sur del país, y para 1982 dichos ataques se empezaron a registrar en Huancayo, Junín. Desde entonces, los asesinatos fueron aumentando poco a poco, pero a partir de 1987 las muertes empezaron a incrementarse drásticamente en

diversos distritos como Pariahuanca, San Agustín, Huancayo, Cicche y Chongos Alto, aledaños a Aza. Para 1989, se mataron a 12 autoridades de los distritos de Chongos Alto y Chicche, y se realizaron los primeros “ajusticiamientos” dentro del campus universitario de alumnos y profesores de la Universidad Nacional del Centro (UNCP)⁸³ en Huancayo. Y, desde 1990 hasta 1992, dicha universidad fue el centro de muertes y desapariciones de alumnos y docentes, registrándose en esos años 18 asesinatos por EL PCP-SL, y, 43 ejecuciones y 31 desapariciones atribuidas por las fuerzas del orden (2003, p.459)⁸⁴. Y, para 1993, en la ceja de selva de Junín, distritos cercanos, ocurrió otra masacre en las regiones de Satipo y Pichanaqui, asesinaron a 10 colonos de dichos distritos por negarse a conformar una organización de autodefensa dependiente de las fuerzas armadas. (2003, p. 674)⁸⁵. Los ataques en Junín no cesaron hasta el año 2000, en los distritos de Huancayo, Chanchamayo, Satipo y Yauli.

Debido a este contexto, la asociación *Kamaq Maki* llegó a su fin, y la familia de Antonio se encontraba en una situación difícil. Y, retomando lo anterior, cuando en 1993 Antonio cumple 20 años, decidieron de manera conjunta, su familia y él, que Antonio salga del país, Perú no era un lugar seguro en ese momento. En ese momento el trabajar y estudiar no era seguro. De ese entonces, él recuerda que en esa época él vio a uno de los asesinados tirado cerca de su casa por varios días, nadie lo recogía, con el tiempo este cuerpo estaba cubierto por moscas. Acerca de este recuerdo, más adelante él lo plasmará en dos de sus obras: “*Shoes that break the silence*” (Zapatos que rompen el silencio) (2009) (ver Figura 19) y “Estudiantes del Maguey – UNCP” (2020) (ver Figura 22).

Dentro de un amplio panorama de destinos posibles para que Antonio viaje, Alemania fue la elección final. Antonio comentó que (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023), Alemania era uno de los lugares con pocos requisitos

⁸³ Sobre la lista de afectados en Huancayo se puede ver en <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/Tomo%20-%20ANEXOS/PDFSAnexo4/JUNIN.pdf>

⁸⁴ Dicho informe se puede ver en <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.44.%20UNIVERSIDAD%20DEL%20CENTRO.pdf>

⁸⁵ Sobre ello se puede ver en <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.61.%20PICHANAQUI.pdf>

para su ingreso, no pedían Visa, y donde podía trabajar como apicultor. El apoyo económico familiar llegaba hasta lo necesario para viajar, de él dependía luego cómo mantenerse allá. Así pues, en 1993 él viajó sin conocer el idioma, sin embargo, desde que llegó él pudo como apicultor a la medida de sus posibilidades, pudo aprender progresivamente el idioma y pudo mantenerse económicamente por tres años y medio aproximadamente.

Al salir de Perú, él no pensó retomar el arte como una opción laboral o como alternativa de estudio, pues era una opción más compleja bajo sus circunstancias viviendo por primera vez solo. Sin embargo, la apicultura fue una opción más viable, incluso pudo trabajar sin conocer a un inicio el idioma. Debido a ello, su primer interés era estudiar biología o agronomía, algo técnico relacionado con las abejas.

Ya estando trabajando por tres años y medio aproximadamente, Antonio ya había aprendido el idioma y se había estabilizado económicamente. Sobre esta etapa, él menciona:

Me fui a un lugar desolado, un poco aislado de Berlín, no es como una ciudad cosmopolita, no me sentía bien. Incluso, me fui a una ciudad donde había un instituto exclusivo de apicultura. Sin embargo, estaba un poco...como que me daba cuenta, en el transcurso del tiempo que estaba trabajando en una cosa y otra cosa, pero no me sentía feliz.

(Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Esta situación emocional en la que se encontraba, también trascendió en la apicultura, esta le empezó a parecer una profesión desolada, por ende, con esa misma sensación solitaria. El ánimo que tenía por ella como su principal opción profesional se fue transformando.

En 1997, muy a pesar de dicha sensación, la apicultura era lo único que conocía, y decidió estudiar el bachillerato matriculándose para “Agronomía”. En Perú, Antonio sólo había acabado sus estudios de secundaria, por ello, primero tenía que concluir el bachillerato en Berlín, y este se inscribía con una tentativa profesión. De esta manera, se mudó a Berlín y asistió a la Universidad Humboldt, no obstante, fue conociendo otras especialidades más interesantes y decidió pasarse al bachillerato de “Filosofía y Ciencias de Teatro”, y con ella lo concluyó.

Más adelante, en 1998, cuando ya estudiaba dicha especialidad para su licenciatura, también se dio cuenta que dicha especialidad era muy teórica y ensimismada como para él, y, como en ese lapso de tiempo logró conocer el circuito de Arte Contemporáneo de Alemania, decidió volver a empezar a estudiar el bachiller en esa otra carrera. Para ello, antes de postular retornó a Perú, ese mismo año, para armar un buen portafolio, para ello necesitaba volver a realizar piezas de imaginería y escultura, tener un registro fotográfico y descriptivo de ello. Una de estas obras fue el retrato a escala natural de su abuelo Pedro Abilio⁸⁶ (ver Figura 18). A su regreso, postuló e ingresó en *Fine Arts, Kunsthochschule Berlin-Weissensee*, en el mismo año.

Luego de su Bachiller continuó sus estudios de Licenciatura en la misma Universidad. En esta etapa, Antonio se volvió a encontrar con el arte, pero desde una corriente contemporánea europea e interdisciplinaria. Entre muchas de las posibilidades creativas conectó en el *performance*. Uno de sus profesores y referentes fue Lothar Baumgarten⁸⁷, Antonio fue uno de sus alumnos más recurrentes en sus clases. En el año 2001, Baumgarten convocó a sus mejores alumnos para una muestra colectiva de *performances* con otras escuelas, entre ellos estaba Antonio. Y, fue en esta muestra que conoció por primera vez a Rebecca Horn⁸⁸. Ella ya tenía una trayectoria consolidada en el circuito, y al ver el trabajo de Antonio, lo invitó a estudiar con ella en la Universidad *der Künste*.

⁸⁶ Hasta el día de hoy tiene dicha escultura en el patio de su casa en Aza

⁸⁷ (Alemania, 1944-2018) Artista conceptual. Abordaba la dialéctica entre naturaleza y cultura. Entre los 1970 y 1980, él realizó varios trabajos en Sudamérica conviviendo con tribus de la selva amazónica, cuestionando los cánones poscoloniales.

⁸⁸ (Alemania, 1944) Artista visual conocida por sus performances, instalaciones, escrituras, dirección de cine. Ha centrado su trabajo a indagar el valor del cuerpo como objeto mecánico, referidos a su problema de salud con los pulmones que modificaron su vida.

Berlin, en esa otra universidad también enseñaba Lothar Baumgarten. Es así que, Antonio primero decide ir como alumno libre a conocer dicha universidad y las clases de ella, y, finalmente, decidió cambiarse a esa universidad donde pudo concluir su Licenciatura de arte, con uno de los puntajes más altos de su generación en 2004. Cabe volver a citar lo que dijo Rebecca Horn, mencionado al inicio de la trayectoria, cómo fue conocer a Antonio y sobre la admiración de su trabajo:

Antonio Páucar también está influenciado por una cultura antigua muy potente(...)Su performance fue increíble, como un chamán. Organicé un festival de performances y Antonio se presentó. Me quedé fascinada con su fuerza, con cómo llenaba el espacio y salía una capacidad creativa que desbordaba. Con el tiempo nos hicimos grandes amigos, creo que sabe sensibilizar un espacio... (En Mercer, 2008)



Figura 18. Foto de Antonio junto al retrato que hizo de su abuelo Pedro Abilio Gonzales para su postulación a la escuela de arte en Alemania, 2023 [Propiedad del autor]

A pesar de sus buenas notas de egreso y los buenos comentarios de sus profesores, al egresar se dio cuenta que vivir del arte iba a ser muy difícil. Mirando en retrospectiva él comenta:

En Alemania el trabajo artístico era individualista, incluso ahora creo que más. Entonces, sí, era bien difícil, no sé qué tanto de porcentaje de egresados de mi generación continúan siendo artistas, creo que sólo el 4% de egresados. Cuando yo terminé la universidad, me dí cuenta que me resultaba difícil seguir trabajando...y vivir del arte me parecía imposible. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Regresar a Perú no era una opción para Antonio, luego de haber estado muchos años trabajando y estudiando en Alemania, tampoco creyó poder tener oportunidad de trabajar de ello en Perú, intuía que debía de haber expuesto previamente en Berlín para poder ingresar en el circuito limeño.

Al mismo tiempo, entre 2000 y 2005, Alemania tuvo una gran crisis económica, denominadas “Victorias Pírricas”, dado que, pese a que dicho país resistió los efectos de la Gran Recesión, las reformas implementadas en 2003 produjeron que Alemania pague un alto precio por esta victoria: una mayor desigualdad económica y una de las crisis más grandes de deuda en el extranjero (Dauderstädt, 2013). Desde una perspectiva global, el circuito artístico y su mercado no están exentos de los contextos económicos nacionales y globales. A mayor crisis económica nacional, las galerías van a tener una mayor selectividad en los artistas que van a promover, van a preferir que se muevan los más conocidos o los que realicen el tipo de arte que esté de moda, nunca va haber una promoción homogénea masiva.

Este estado de incertidumbre laboral para Antonio duró meses, y le volvió el pensamiento de volver a estudiar otra carrera, entre estas opciones estaba la Acupuntura, medicina china tradicional. Es oportuno mencionar que en Alemania las escuelas y universidad públicas son gratuitas. Sin embargo, previo a su postulación, Rebecca Horn lo contactó de nuevo, quería saber cómo estaba y sobre sus proyectos, es así que Antonio le responde todo lo antes mencionado. Rebecca pudo entender la situación, pero no estaba de acuerdo de sus nuevas

intenciones dado que Antonio fue uno de sus mejores alumnos. “Estás loco”, “tú tienes que ser artista” y “sería una pena que dejes el arte”, fueron las frases que Antonio recuerda de los comentarios de ella. Sin pedirlo ni esperarlo, en ese momento Rebecca le propone trabajar junto a ella en ópera y teatro, y más adelante, también surgieron más proyectos de *performance* e instalaciones entre ambos, como bipersonales dentro del circuito de arte contemporáneo de Berlín⁸⁹. Esa ayuda fue primordial, para que las galerías estén interesadas en su trabajo.

Por otra parte, ese mismo año, en unos meses, Antonio fue seleccionado para el intercambio *European Student Exchange Programme* (ERASMUS) en *Chelsea College of Art and Design* en Londres, Reino Unido.

El siguiente año, 2005, mientras ya trabajaba junto a Rebecca estudió la Maestría en *Fine Arts* en *Universität der Künste*, con ella misma como su asesora. En los años siguientes, también siguió recibiendo becas para estudios y residencias, como la Beca alemana para artistas jóvenes *NaFöG – Stipendium* (2006) y la Beca DAAD⁹⁰ por dos años consecutivos (2008-2009).

Acerca de sus trabajos con las galerías, este fue en un ritmo intermitente y con diferentes galerías. Algunas no lograban vender sus instalaciones o promocionar sus *performances*, parte de estas galerías cerraron con el tiempo. Otro factor que también influía en esa intermitencia, era la técnica artística que desarrollaba en ese entonces que era el *performance*. Esta técnica es en vivo y es efímera, no se puede vender una experiencia en vivo, a menos que sea subvencionado con invitaciones, o que se haga un *videoperformance* de esta y pueda circular por diversos espacios al mismo tiempo sólo como video. Sobre ello, Antonio menciona:

Mis presentaciones podían ser públicas o privadas, y nadie te va a pagar si es pública. Yo, lo hacía porque me parecía interesante la confrontación

⁸⁹ Una de sus bipersonales fue registrada en YouTube Por Zeitsicht (23 de junio de 2014)

⁹⁰ Servicio Alemán de Intercambio académico. Esta beca fomenta estancias en el extranjero para estudiantes alemanes e internacionales con más de 200 programas de becas de estudios y de investigación provenientes de diferentes fuentes de financiación.

con el público. No sé, también tengo una obra en la que me paré de cabeza junto a un semáforo, y nadie se interesó, me veían y continuaban caminando, algunos lugares si estaban diseñados para el público como las galerías o los festivales de *performance*. Luego, cuando hacía ese tipo de *performances* públicas las filmaba, pero no estaban bien registradas. Porque, lo filmaba alguien más, y luego me daba cuenta que había problema con la luz, el sonido, con el registro en general. Estaba frustrado. Y, luego decidí hacer videos exclusivamente para la cámara, entonces ahí cambió mi forma de trabajar, tengo trabajos donde sólo está pensado para la cámara, es así cómo empiezo hacer *videoperformance*. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Poco a poco, Antonio empezó a gestionar cada vez mejor sus propios *videoperformance*. En el 2006, pudo exponer sus videos no sólo en Alemania, sino también en México, Japón, Bosnia y Herzegovina e Italia. Lamentablemente, ese mismo año también fallece su abuelo Pedro Abilio Gonzales.

Desde el 2006 hasta 2010, Antonio tuvo un flujo más constante en sus videos y en sus presentaciones en vivo. Entre sus trabajos más importantes junto a Rebecca Horn fue *Chateau Ivre* en *Sacrow-Potsdam*, Alemania (2007). Trabajando en exposiciones colectivas, pudo exponer en Hungría (2007), Reino Unido (2007), Alemania (2008, 2009 y 2010). Y, trabajando en solo, tuvo exhibiciones individuales como “Memorias de un viaje” y “*Traumkalender aus den Anderen*” en Alemania (2007 y 2008 respectivamente); y, “*Rites of passages*”, España (2008).



Figura 19. Foto de la obra “*Shoes that break the silence*”, en su exposición individual en el ICPNA, 2022
[Propiedad del autor]

Entre esos años, el 2009 logró exponer su obra más representativa “*Shoes that break the silence*” (Zapatos que rompen el silencio)⁹¹ (ver Figura 19) en *Lützowplatz*, Alemania. Esta obra, ya mencionada previamente, Antonio abordó el tema de las muertes en la época de conflicto armado interno de estudiantes y profesores de la UNCP, Huancayo, Junín. Sobre ello, se mencionó, que esta fue la razón principal por la que Antonio Páucar se mudó a Alemania por primera vez. Este suceso marcó un antes y un después no sólo en la trayectoria de Antonio sino de muchas familias. Desde sus memorias, él aún mantiene el recuerdo de esa época, cuando él vio a uno de los asesinados tirado cerca de su casa por varios días, con el tiempo este cuerpo se fue cubriendo de moscas. Es así que él le da forma a esta imagen mental en una instalación, en la que cuelga en hilos nailon moscas muertas de verdad, estos hilos armaban la imagen

⁹¹ Dicha obra fue expuesta en la ciudad de Lima en 2022.

en 3D de una silueta de una persona y en cuyos pies había un par de zapatos. Dichas moscas, fueron criadas por él previamente, dado que fue continuando con sus conocimientos sobre los insectos como apicultor. Este y otros procesos con insectos son particulares para él:

Las moscas tienen corto tiempo de vida, máximo viven una semana, no era necesario matarlas para este trabajo. Hay incluso insectos que viven sólo un día, por ejemplo, las polillas super grandes viven de 1 a 2 días, esos días copulan, dejan sus huevos y mueren. Sí, yo soy amante de los insectos. Un día encontré en Berlín, yendo en bicicleta, una oruga muy grande, entonces la llevé a mi casa, porque Berlín es una ciudad llena de árboles. Entonces, me la llevé, le daba cartones y hojas de lechugas, y veía cómo iba comiendo, y de pronto se formó su crisálida y salió una polilla grande. Y, se fue, pero más tarde había regresado, y me impactó que haya regresado. Luego, se fue de nuevo y regresó con un macho, esta era hembra, se aparearon y ahí nomás, me quedé tonto, la hembra había puesto una cantidad de huevos en la pared, una gran mancha, y en ese mismo momento murió. Un ciclo había acabado. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Se podría decir, que el llevar diversos conocimientos hacia las artes fue de manera intuitiva. Él no había sido consciente de este proceso de hibridación plástica e intercultural por el que estaba atravesando. Él señala que no había visto antes eso, pero tampoco sintió el que alguien pudiera prohibirle trabajar de esa manera. Es de esta manera, que sus trabajos ya dentro del circuito de Alemania y Europa, ya iban teniendo una plástica diversa, pero con elementos

que lo identificaban a él, entre lo sensorial y místico, desde el *performance* (ver Figura 20) y las instalaciones.

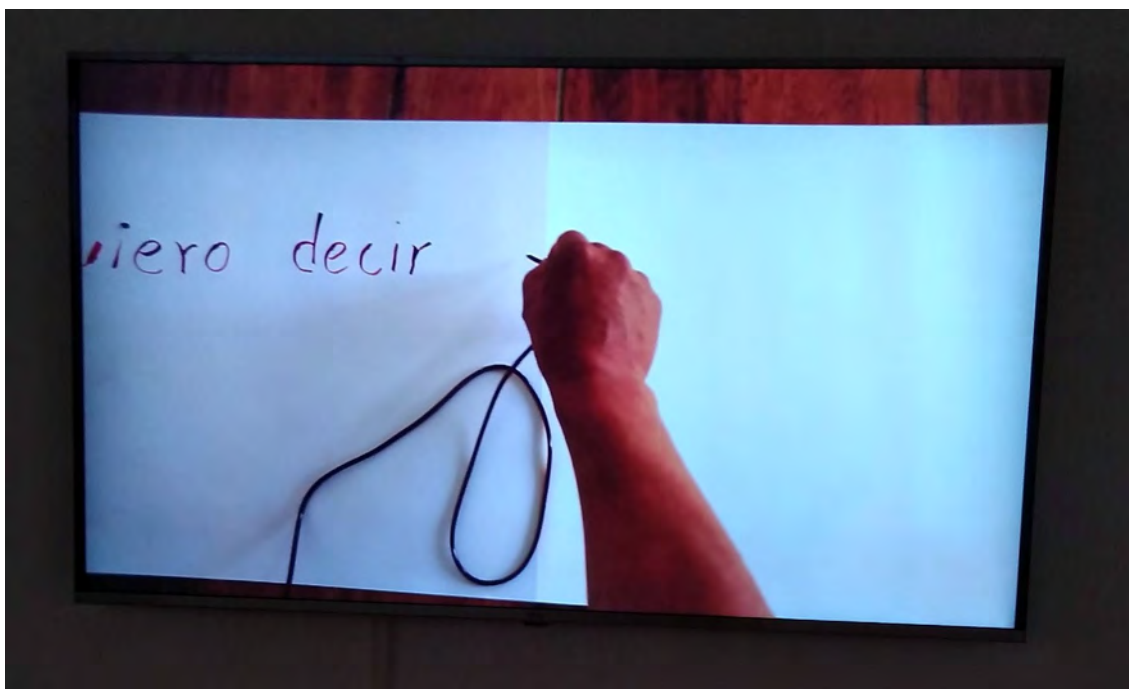


Figura 20. Foto del *videoperformance* “César Vallejo” (2017), donde Antonio va escribiendo con su sangre un poema del escritor, en su exposición individual en el ICPNA, 2022 [Propiedad del autor]

En un sentido general, en retrospectiva, Antonio concluye que el *performance* fue el lenguaje plástico más accesible y práctico para explorar, confrontarse con el público, crear y gestionar, y, también era práctico para alguien que no tenía un taller y trabajaba desde su departamento; por otro lado, en las instalaciones, él podía, y aún lo siguen haciendo, explorar el material y/o cuerpo en relación a sus memorias más íntimas, entre estas materias estaban las moscas, larvas, resinas de pinos, pututos, tejidos, tallados en maguey, etc.

3.2.3. Antonio dentro del Arte Contemporáneo Peruano

A partir del 2010 se le abrió la puerta a Antonio en el circuito peruano limeño. José-Carlos Mariátegui, en ese entonces curador y director de Alta Tecnología Andina (ATA), invitó a Antonio a exponer por primera vez en Lima.

ATA desde sus inicios, en 20 de agosto de 1995, tuvo como copresidentes a José-Carlos Mariátegui⁹² y Cesar Zeballos Heudebert, esta fue una iniciativa para promover “proyectos de arte, ciencia y tecnología que se desarrollaban de igual forma en todo el mundo”. Esta asociación hacía, y siguen haciendo, seguimiento a artistas de todo el mundo principalmente de video-arte, junto a ellos participaban en festivales internacionales y también invitaban a artistas de otros países a presentarse en Perú. Desde 2002, José-Carlos empezó a representar a ATA para la muestra itinerante “Nueva/Vista videoarte de América Latina” en las ciudades de Bonn, Stuttgart y Berlín, en Alemania, dado que este país fue fuente de las corrientes principales del video arte.

Para finales del 2007, José-Carlos ya conocía el trabajo de Antonio en el circuito artístico de Alemania, mas no lo conocía directamente, es así que en ese año en dicho país lo contacta para entrevistarlo. Un año después, con su ayuda pudo realizar las publicaciones “Una intensa década de video arte en el Perú”⁹³ y “Video arte en Latinoamérica, una historia crítica”⁹⁴. Ya con una amistad de por medio, Jose-Carlos invitó a Antonio a presentarse por primera vez en Lima, Perú, en la Galería [e]Star⁹⁵. Esta galería abrió el 2007 (Borea, 2023, p.238), era reciente, con propuestas nuevas y con una intención descentralizada, dado que había una gentrificación del circuito del arte en Barranco y Miraflores, sin embargo, también surgieron corrientes alternativas emergentes, como las propuestas de Antonio. Él comenta:

El 2010, me invita José-Carlos Mariátegui me visita en Berlín, y me invita exponer en Lima, y presenté un conjunto de *performance* en la Galería [e]Star. Ahí fue la primera vez que me presenté en Perú, aunque acá,

⁹² Lima, 1975. Escritor, curador y emprendedor en cultura y tecnología. Co-fundador de Alta Tecnología Andina.

⁹³ Universidad Ricardo Palma, Illapa.

⁹⁴ Brumaria, Madrid.

⁹⁵ Dicha galería ya no existe, quedaba en el Centro Histórico de Lima en un tercer piso, presentaba propuestas alternativas y emergentes

algunos⁹⁶ ya tenían referencia que era artista, pero nadie se atrevía a invitarme. También había un círculo cerrado, bien limeño. Después, también me invitó Miguel López para una Residencia artística en Ollantaytambo, y después presentamos las obras, esa residencia tenía como nombre LARA, una residencia itinerante, esa vez fue en Perú, y estuvieron invitados varios artistas, luego de esa residencia se hizo una muestra en el MAC. Y, fue así que poco a poco me fui abriendo espacio en Lima. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Esta primera exposición se llamó “Rumores del Silencio”⁹⁷, fue promovido por GOETHE-INSTITUT de Lima, la Fundación Príncipe Claus para la Cultura y el Desarrollo, y por ATA. Ese mismo año, él salió en dos publicaciones en los periódicos: “Nadie es profeta en su tierra”, por Jorge Jaime Valdez en El Correo de Huancayo, y “En los confines del mutismo” por Alberto Revoredo en El Comercio, Perú.

En sus próximas presentaciones, como él mencionó, pudo conocer a los curadores Miguel López, Jorge Villacorta, Sharon Lerner, entre otros, con los que fue trabajando. Desde el 2010 hasta el 2016, expuso mínimo una vez por año en Perú y el resto de exposiciones han sido en Rusia (2016), Polonia (2016), Colombia (2015, 2016), Estados Unidos (2014, 2015), Croacia (2015), Turquía (2015), Filipinas (2014, 2015), México (2013, 2014, 2015) Alemania (2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2016), Eslovenia (2012) España (2011, 2012).

Un caso en particular fue en 2016 cuando Antonio expuso por primera y única vez en Huancayo, Junín, gracias al Ministerio de Cultura, desde la Dirección

⁹⁶ Entre ellos, estaba Fernando Bryce y Nicole Franchy. Ellos, en una conversación informal, comentaron conocer a Antonio desde 2006 en Alemania y se hicieron amigos hasta el día de hoy. Los unió no sólo su interés por el arte sino también temas políticos (Comunicación personal de ambos, 8 de junio de 2024).

⁹⁷ Esta presentación se puede ver en YouTube, por Escuelab Lima (28 de abril de 2010), y su panfleto virtual en ATA (2010).

Desconcentrada de Cultura⁹⁸. Esta exposición fue una reposición de su muestra “Caminos Cargados de memoria”, realizada en la residencia *Latin American Roaming Art* (LARA). LARA fue un proyecto que invitaba anualmente a ocho artistas a participar en su residencia itinerante, entre 2012 y 2017⁹⁹. Antonio comenta acerca de esta participación en Huancayo:

Hace un tiempo, estuvo en el sector cultura en Huancayo Jair Pérez Brañez¹⁰⁰, incluso en un momento fue Ministro de Cultura. Él se interesó mucho en el arte regional, el arte popular, y se encargó de rescatar también al trabajo del arte contemporáneo huancaíno. Se hizo esta exposición e invitó a Alfredo Márquez, Karen Bernedo, Christian Bendayán, entre otros. Ellos mostraron sus obras o dieron una charla, y, entre ellos, me invitó a mí, y fue mi primera exposición aquí. Tenían un espacio en la calle Lima, ya no tienen ese espacio, y fue interesante ese espacio. Tuve la oportunidad de exponer en Huancayo, ahí expuse un trabajo con los magueys y piedras¹⁰¹ (ver Figura 21) que coleccioné por todo el Valle del Mantaro. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Acerca de volver a exponer Huancayo, Antonio aún no lo descarta, sin embargo, el sector cultural en la región Junín no es un área muy estable, depende mucho de la política dentro de las instituciones y por ello es difícil que haya un ritmo constante y/o en crecimiento de manera homogénea y democrática. Y, sobre sus

⁹⁸ Parte de la instalación fue difundida en Youtube por el Ministerio de Cultura DDC Junín (1 de marzo de 2016).

⁹⁹ Antonio quedó seleccionado para la residencia LARA en 2013 y 2014, con su estancia en Ollantaytambo, Perú, y Manila, Filipinas. La residencia era itinerante fue cambiando de lugar constantemente.

¹⁰⁰ Gestor Cultural. Fue Ministro de Cultura del Perú entre el 10 y 16 de diciembre de 2022, en el gobierno de Dina Boluarte.

¹⁰¹ Su obra de piedras de llamó “*Rumi Ñam*”, este lo tenía en medio de uno de sus patios en Aza.

exposiciones en Lima, estas han dependido de invitaciones y su trabajo con la Galería Ginsberg de Miraflores, que se hablará en el siguiente subcapítulo.



Figura 21. Foto de la obra “Rumi Ñan”, en el taller de Antonio, 2023 [Propiedad del autor]

3.2.4. Su permanencia hasta el día de hoy

Es de esta manera, que Antonio Páucar mueve sus trabajos de manera descentralizada y diversificada. Produciendo desde Berlín, Alemania, o Huancayo, Perú.

Desde el 2016, en Alemania empezó a trabajar de manera estable con la Galería Barbara Thumm. La galerista Barbara Thumm¹⁰² anteriormente trabajaba sólo como artista, sin embargo, luego decidió gestionar su propia galería, en esta última etapa se conoció con Antonio. En esta galería, ella trabajaba no sólo con artistas alemanes, sino también con artistas de Latinoamérica y entre ellos había peruanos, como Alfredo Márquez. Hasta el día de hoy trabajan conjuntamente.

¹⁰² Según Borea, Barbara T. en 1996 dejó su casa-taller y empezó a trabajar en curaduría, luego tuvo una galería que dirigía con un compañero, y más adelante ella tuvo su propia galería (2023, p.68).

En Perú el 2020, ganó la Mención Honrosa en el Premio ICPNA Arte Contemporáneo, donde ganó la artista Venuca Evanán, con su obra “Estudiantes de Maguey – UNCP” (ver Figura 22). Esta obra abordaba la muerte de los estudiantes y maestros de la UNCP en la época del Conflicto Armado.



Figura 22. Foto, de la obra “Estudiantes de Maguey – UNCP”, en la exposición junto a su familia “DESCUBRIENDO NEUSTROS PUEBLOS” en el ICPNA, 2023 [Propiedad del autor]

Luego de pandemia, desde el 2023 empezó a trabajar con la Galería Gingsberg¹⁰³ en Lima, dirigida por Claudia Pareja y la artista Silvana Pestana. A la par, Antonio expone en exposiciones en otros espacios, algunos de manera independiente y otros son con el apoyo de residencias artísticas.

Junto con esta galería, en 2022 Antonio tuvo una exposición retrospectiva en Lima, Perú, “*Yalpayninchikta Shimpashtin*” (Trenzando nuestra memoria), en el Espacio Germán Krüger Espantoso, en el ICPNA de Miraflores, con la curaduría de Jorge Villacorta¹⁰⁴ y Martín Ugaz¹⁰⁵ (ver Figura 19 y 20). Esta muestra fue una retrospectiva, donde se pudo ver los trabajos más importantes que él

¹⁰³ Fundada en 2016, ubicada en el distrito de Miraflores.

¹⁰⁴ Crítico de arte y curador independiente peruano.

¹⁰⁵ Curador, investigador y asesor en artes visuales peruano.

desarrollo en diversos países, entre ellos la instalación antes mencionada “*Shoes that break the silence*” (Zapatos que rompen el silencio) (Ver Imagen 19). Se pudo ver toda una variedad de soportes artísticos, desde la escultura, el dibujo, la fotografía, la instalación, el *videoperformance*, y 3 *permormance* en vivo. La reseña de los curadores fue:

Trenzando nuestra memoria es un organismo ritual, un ejercicio corporal de afuera hacia adentro y viceversa, un compromiso de las culturas y sus tiempos, un ejercicio de tecnologías, pasadas y de vanguardia plasmadas todas en el campo de la *performance*, la escultura y el videoarte. Antonio Páucar, artista peruano que radica intermitentemente entre las ciudades de Berlín y Huancayo, nos entrega uno de los discursos más integradores y contemporáneos filtrados desde el cuerpo como plataforma y todo lo que articula un excepcional *display* de origen andino, que se disuelve de localismos y se interna universalmente en una oración visual única, que se presenta por primera vez en la ciudad de Lima en un conjunto vital y permanente que nos involucra todos como testigos de nuestro tiempo.

Jorge Villacorta y Martín Ugaz (ICPNA, 2022)

Esta exposición y los comentarios lo ayudaron a consolidarse dentro del circuito artístico de Lima.

A la par, dentro de su trayectoria, Antonio fue explorando otros intereses relacionados al arte, la poesía y la gestión cultural. Anteriormente, él escribía a modo de diario poemas para sí mismo, en castellano y quechua *wanka*, poco a poco, lo fue compartiendo y tuvo una buena aceptación entre sus amistades, parte de ellos eran artistas, curadores, gestores culturales y periodistas, entre ellos estaban: Giuliana Vidarte, Jorge Jaime Valdez, Jair Pérez Brañez, Jhony Carhuayanqui, Daniel Mitma, entre otros. Fue así que desde el año 2020, recibió

invitaciones para publicar sus poemas en la revista “Polirritmos” en Huancayo, el libro “Cubo abierto”¹⁰⁶ del MAC y el diario Correo de Huancayo, y ha empezado a escribir con más frecuencia.

También, en los últimos años, él va pasando cada vez más tiempo en su taller de Aza, dado que tiene el objetivo de poder recopilar la mayor parte de los trabajos de su familia, sobre todo el de su abuelo y tío abuelo, que están distribuidos por varios lugares, para convertir la que fue casa de su abuelo en un centro cultural de Imaginería, este trabajo tiene un gran contenido histórico, tiene registro de danzas y costumbres que fueron desapareciendo, o que fueron cambiando con el tiempo, ha sido como un registro etnográfico plástico. Ambos proyectos, los ha venido llevando en paralelo.

Hasta el presente año, Antonio continúa exponiendo dentro y fuera de Perú, el año pasado, 2023, entre sus exposiciones más relevantes fue su individual “Hacer toser mi alma” en la Galería Gingsberg, luego expuso junto a toda su familia de imagineros “Descubriendo nuestro pueblo” en el ICPNA del centro de Lima¹⁰⁷ (ver Figura 11), estas incluían también obras que realizó su abuelo Pedro Abilio, quien murió el 2006, en la inauguración pudo estar presente su tío Germán, el único artista vivo de la segunda generación de imagineros. Él expuso su obra, antes mencionada, “Estudiantes de Maguey – UNCP” (ver Figura 22).

Ya en el exterior, el año pasado, expuso en Alemania con la instalación “*Weaving and Uniting Silenced Voices*”, representado por la Galería Barbara Thumm en el *Gallery weekend Berlin*, y, también expuso en el Museo de arte de *Sao Paulo* en la exposición “Historias indígenas”, junto a otros artistas peruanos como Venuca Evanán. Y, este año expuso en el mes de abril en “Pinta Parc” en la Casa Prado (ver Figura 23), representado por la curaduría de Giuliana Vidarte, junto al equipo de artistas: Josué Sánchez, Ana Barboza e Ivet Salazar.

¹⁰⁶ Se puede acceder de manera virtual en <https://drive.google.com/file/d/1kUo3ynzGjESfnO2-pcNIFxY8elGr17K9/view>

¹⁰⁷ Esta exposición se puede ver en la página del ICPNA. https://cultural-icpna.azurewebsites.net/portfolio_page/descubriendo-nuestro-pueblo/



Figura 23. Foto de la obra de Antonio en Pinta Parc, 2024 [Propiedad del autor]

Actualmente, su casa-taller en Perú, queda en Aza, en la misma casa donde creció. El poblado de Aza aún se mantiene en medio de la naturaleza, hay pocas casas aledañas cerca y las distancias entre las otras casas son grandes, está en medio de árboles de Eucalipto y Molle. Antonio, en sus patios, entre las divisiones de sus dos casas (que fueron la casa de sus padres y sus abuelos), cría abejas, gallinas, gallos, gatos y perros. Sus casas también son talleres y son como museos, se pueden ver los trabajos de Imaginería de su familia, parte de ellas son de la colección que se expusieron el año pasado en el ICPNA del Centro de Lima en “Descubriendo nuestros pueblos”, también, tiene trabajos de artistas de otras regiones como mates burilados, máscaras, pinturas y grabados. Cerca a los patios, tiene varios trabajos a mitad de hacer, una Cruz de Mayo que

está restaurando para la Iglesia de Aza, piezas en maguey a medio tallar, experimentaciones de tejidos de *huaracas* con lana y cables de corriente, etc. Tiene un segundo piso, que es un pequeño estudio, con una biblioteca y una mesa frente a una ventana que muestra toda la vegetación circundante, en ella él avanza sus trabajos de escritura e investigación teórica. Además, él comenta que en dicha casa en la que se empezó a formar como artista, bajo la primera guía de su abuelo don Pedro Abilio, él también lo está haciendo con sus hijos, Abilio y *Mayo*, no para predisponerlos a esta profesión en sí, sino en heredarles este saber familiar y los nuevos saberes que él fue aprendiendo en el camino. Finalmente, en este año, en el reciente viaje de Antonio en Alemania coincidió con el fallecimiento de su maestra y amiga, la artista Rebecca Horn.

3.3. Josué Sánchez (1945, Huancayo-Junín)

Josué Sánchez es uno de los artistas más conocidos en la ciudad de Huancayo, Junín, junto a Dámaso Casallo (1918-2005) y Hugo Orellana (1932-2007). Juntos narran de manera generacional cómo fue cambiando el estilo pictórico andino moderno y/o contemporáneo.

Josué nació en 1945 en Huancayo, pertenece a la generación más reciente, en relación a los anteriores artistas mencionados, él a pesar de no tener un entorno familiar relacionado con el arte, su acercamiento también fue a temprana edad. Con el tiempo, marcó a su generación con su conocimiento entre el arte universal occidental, la mitología andina y los referentes artísticos locales (los artistas tradicionales o populares huancaínos). Sus obras artísticas han sido versátiles, desde la escritura, la pintura, el mural, la escultura, el grabado y la ilustración; y, también ha cumplido cargos en el sector cultural de la Región Junín y en el Ministerio de Cultura de Lima. En este caso, la trayectoria se ha dividido en cuatro: Sus primeros acercamientos con el arte, su paso por la Escuela de Bellas Artes de Huancayo y su influencia de *Apu Rimak*, Josué dentro del Arte Contemporáneo: Iglesia de Chongos alto y la Revista *Minka*, y, su permanencia hasta el día de hoy.

3.3.1. Sus primeros acercamientos con el arte

En Huancayo entre 1940 y 1950, cuando aún las regiones no estaban tan urbanizadas como lo están hoy en día, las casas podían colindar a pocos metros de distancias con otras casas, talleres, fábricas y/o cooperativas, y los niños podían jugar con libertad entre esos espacios. Es así, como Josué siendo un niño, entre los 5 y 6 años aprox., vivía a pocos metros de una fábrica de tejas, poco a poco a manera de juego con sus amigos aprendieron a hacer figurillas y/o esculturas:

De niño hacía pequeñas esculturas en arcilla de toros, leones y casas para una fábrica de tejas que existía cerca de mi casa. Las hacíamos todos los niños del barrio a cambio de una propina. La fábrica las daba como regalo a sus clientes. (Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

Ello fue uno de sus primeros acercamientos con el arte y fue su primer trabajo remunerado que tuvo de niño. Al mismo tiempo, Josué, que es reconocido por sus pinturas de tonos vibrantes, comenta que en esa misma etapa de crecimiento: “Otra cosa que debió influir fue la afición de mi madre a urdir mantas. Yo le ayudaba a seleccionar los hilos. Así aprendí a armonizar los colores” (2006).

Aparte de ello, otra área artística que desarrolló, y que continúa hasta el día de hoy, fue la música. Él comenta que, desde niño él también aprendió a tocar diversos instrumentos musicales en su colegio de secundaria, Colegio Nacional Emblemático Santa Isabel, él perteneció a la orquesta, y una de sus opciones a futuros era esta.

Más adelante, en 1960, a sus 15 años, empezó a trabajar en un estudio de publicidad, este fue su segundo empleo remunerado, y este le abrió la posibilidad de incorporarse a la Escuela Regional de Bellas Artes de Huancayo. No obstante, como mencioné, su opción profesional principal no eran las artes

plásticas sino era la música, incluso tuvo una estancia corta en 1967 en el Conservatorio Nacional de Música en Lima. Lamentable, un suceso familiar lo hizo retornar y permanecer en Huancayo.

... la música seguía siendo mi principal interés, así que en 1967 postulé al Conservatorio Nacional de Música en Lima y logré ingresar. Lamentablemente, poco después mi madre enfermó de cáncer y tuve que dejarlo para regresar a Huancayo a cuidarla.

Unos meses más tarde mi madre falleció y para no dejar solo a mi padre me reincorporé a la Escuela de Bellas Artes. (Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

Así fue que, las circunstancias lo llevaron a no estudiar Música de manera profesional, en ese momento, en Huancayo no había una escuela o carrera afines dentro de las universidades, sin embargo, sí en las artes plásticas.

3.3.2. Su paso por la Escuela de Bellas Artes de Huancayo y su influencia de *Apu Rimak*

En 1964, mientras Josué trabajaba aún en publicidad, como ya se anunciaba, sus compañeros de trabajo le sugirieron inscribirse en la Escuela Regional de Bellas Artes, este era dirigido por la Asociación de Artistas Aficionados de Huancayo¹⁰⁸, en ese momento esa escuela era dictado sólo en talleres libres. Un año después, dicha escuela pasó a formar parte de la Universidad Nacional del Centro del Perú (UNCP), bajo la dirección de Antonio La Rosa y Gerardo Huallanca¹⁰⁹. Los alumnos pudieron convalidar mediante unos exámenes para

¹⁰⁸ La resolución de la alcaldía sobre dicha asociación se puede ver virtualmente en: <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1027782/RA1034220200721-5642-1ayeowq.pdf>

¹⁰⁹ La existencia de dicha escuela dentro de la UNCP duro pocos años, actualmente ya no existe, ni de manera independiente.

su continuación en la nueva institución, Josué también lo hizo y formó parte de estas pocas promociones.

Acerca de esta escuela, existen pocos registros sobre su corto periodo de duración. Entre ellos está el de Baquerizo:

En los '70 apareció una nueva promoción de artistas¹¹⁰ nacidos durante la Segunda Guerra Mundial, integrada entre otros por Florencio Cabrera Mayo (1942), Jorge Estrella (1942), Fernando Pomalaza (1943), Emilio Mantari Mallqui (1943), Raúl Rutti (1943), Juan de Dios Kawashima (1945), Ernesto Gutiérrez (1944), Josué Sánchez (1945), David Huaytalla (1945), Efraín Rivera (1945), Mario Villalva (1945), Jorge Vega (1947), Oswaldo Higuchi (1948) y Walter Carreño (1949). En su gran mayoría son egresados de la Escuela Superior de Bellas Artes; algunos proceden de la Escuela de Artes de Huancayo; y, los menos, son autodidactas. Esta generación se distingue por un mejor conocimiento de las nuevas corrientes del arte universal, cuyos hallazgos aprovecha, al mismo tiempo que se nutre de la tradición pre-hispánica y de las fuentes del arte popular contemporáneo, pero sin repetir los viejos estereotipos indigenistas. Para estos autores, la pintura es -tomando una expresión de Braque- "un hecho pictórico antes que cultural". (2010)

Sobre ello, Josué también comenta:

La Escuela de Bellas Artes sólo tenía 18 alumnos y únicamente dos estudiábamos escultura. Eso suponía una desventaja frente a las bromas

¹¹⁰ Referidos específicamente a artistas del Valle del Mantaro.

de los estudiantes de pintura, pero nos dejaba dueños del taller de escultura y lejos de la pintura académica de corte occidental que se practicaba entonces. (2006)

La desaparición de dicha escuela en esa universidad era debido a luchas políticas internas y sus constantes reorganizaciones¹¹¹. Sobre ello Cerrón señala:

Así, la Escuela de Bellas Artes se manifestaba tan distinta y diferente de las demás facultades; el día 17 de julio de 1967, emite un comunicado en la que apoya al rector Nilo Arroba Niño en contra de la asunción de Luis Ricci (...) El Apra no se percató de un factor importante, la influencia revolucionaria de los grandes paradigmas de la pintura, entre ellos Sabogal y Sequeiros, lo cual conllevó al cuestionamiento de la actitud aprista. Además, que el FER, igual que en la UNMSM, estaba penetrando ideológica y políticamente la escuela (...) En este contexto no solamente se pierde la Escuela de Bellas Artes, sino también la Escuela de Aplicación de la UNCP. Ahora, este suceso no es ajeno a una reflexión política, pues atendiendo a lo planteado por filósofos clásicos, toda cultura y todo arte pertenecen a una clase social determinada y están subordinadas a una línea política, no existiendo, en realidad, arte por arte, ni arte que se desarrolle al margen de las políticas, pues ellas ejercen una gran influencia sobre ésta. Así frente al viraje progresista de la escuela,

¹¹¹ Sobre ello Vladimir Cerrón escribe el libro Historia censurada de la UNCP. Un intento para comprender sus luchas y sus logros (2011). En ella hace un análisis de las luchas políticas dentro de la universidad desde 1959 y 2008.

ésta era una entidad ajena a las aspiraciones de quienes gobernaban la universidad y decidieron no hacer más nada por ella. (2011, pp. 384 -387)

Lo mencionado, también parte desde un punto de vista político, un punto de vista polarizado, sin embargo, muestra en primera persona cómo se vivió dicho proceso, siendo Cerrón un personaje activo dentro de la UNCP. Por otro lado, Bohórquez¹¹² también señaló: “Creamos la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Carlos Galarza... Lo primero que hicieron los grupos que capturaron la Universidad fue cancelar la Escuela de Bellas Artes. Tenían razón. El arte requiere libertad” (2008). Ambos puntos de vista eran opuestos, pues partían de diferentes partidos políticos.

Más adelante, hubo 2 o 3 intentos de reapertura, algunos con la participación de Josué Sánchez como docente o promotor, sin embargo, ninguno duró mucho tiempo, debido al mismo problema. Él señala (Comunicación personal, 9 de enero del 2024), que hubo, y aún hay, mucha política de por medio en las instituciones públicas y privadas en Huancayo, ello siempre juega en contra, y, al mismo tiempo, necesita uno hacer un seguimiento permanente para que este tipo de gestiones se mantengan, de lo contrario es probable que ello desaparezca con el tiempo. En los últimos años, algunos de los cursos de dicha escuela quedan aún vigentes en la Facultad de Educación Física y Psicomotricidad de la UNCP, pero sólo como cursos complementarios para que estos docentes también puedan trabajar en ambas áreas al enseñar en colegios y/o escuelas. Pero dentro de ello ya no trabaja ni se involucra Josué.

A los años siguientes, luego de haber iniciado sus estudios, como mencioné previamente, en el año 1967 él tuvo que interrumpir su estancia en la UNCP para irse a estudiar al Conservatorio Nacional de Música de Lima. Cuando retornó, luego de la muerte de su mamá, decidió reincorporarse a la Escuela de Bellas Artes de la UNCP, y egresó como Escultor en 1969. En este segundo lapso de tiempo, él conoció al profesor que sería su referente profesional más

¹¹² Político peruano, fue alcalde provincial de Huancayo.

trascendental: Alejandro Gonzales Trujillo¹¹³, también conocido como *Apu Rimak*. Anteriormente a él, desde su formación y su experiencia laboral, los referentes de Josué habían sido “modernos” y con una tendencia occidentalizada, sin embargo, junto a *Apu Rimak*, él y sus compañeros, empezaron a visitar y participar en las actividades de sus mismas localidades y los alrededores dentro de Junín (cosechas, danzas, festividades, comercios, ferias, etc.) como parte del mismo programa educativo, y también hicieron investigaciones de los trabajos artísticos tradicionales locales, no académicos.

Sobre su influencia de *Apu Rimak*:

Él fue considerado un indigenista, pero era muy crítico de esa mirada fotográfica, *desde fuera de lo peruano*, según solía decir, que caracterizó a los indigenistas, él insistía en que *para que una obra transmitiera una identidad peruana, al cholo*, como decía él, *era necesario meterse al interior de su mundo, de su casa, de su fogón para aprehender de allí.*
(Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

Las corrientes artísticas indigenistas, si bien visibilizaban a los indígenas, según *Apu Rimak*, estas eran con un sentido de conmisericordia hacia ellos, una mirada aún externa y exotizada, y él les proponía una mirada más profunda y también personal, dado que todos los estudiantes de ese entonces nacieron y crecieron en los Andes.

Manuel Baquerizo¹¹⁴ señala que, sobre la influencia de este artista abanquino sobre los artistas de Huancayo que pasaron por esta escuela:

¹¹³ Apurímac, 1900-1985. Fue un pintor de ascendencia china. Su estilo fue considerado indigenista, no obstante, fue desligado del movimiento oficial liderado por el pintor José Sabogal.

¹¹⁴ Que participó también en la Revista *Kamaq Maki* en la trayectoria de Antonio Páucar. Nació en Huancayo (1929-2002).

Con esta promoción se hace presente una estética que podría llamarse andina, porque busca su inspiración en los tejidos, en la cerámica y en los mates burilados. En lo que tuvo mucho que ver el magisterio del pintor *Apu Rímak*. (2010)

La estancia de dicho docente, fue de 1966 a 1969. María Romero Sommer¹¹⁵ comenta:

En 1966 *Apu Rimak* fue contratado como profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Centro, en Huancayo. Allí difundió su promisorio ensayo de aplicación del tradicional método peruano¹¹⁶, desafortunadamente interrumpido por la Reforma Universitaria de 1969. Sin embargo, continuó transmitiendo su labor pedagógica en cursos sobre color, en escuelas regionales y en centros artesanales y de capacitación magisterial.

Sin duda, uno de sus aportes más significativos fueron sus años como maestro en la Escuela de Bellas Artes. Considerado un gran pedagogo, guió la experiencia formativa de sus alumnos no solo en el trabajo de taller sino organizando excursiones por todo el Perú, en las que él también participaba. Estos viajes reforzaron las enseñanzas del maestro, quien predicó siempre la necesidad de conocer y querer la geografía y la cultura del Perú, principal fuente de inspiración para un artista. Esta aproximación a la enseñanza constituía algo inusual para una escuela y un país cuyas

¹¹⁵ En su tesis de Maestría en Arte Peruano y Latinoamericano.

¹¹⁶ Lamentablemente de ese método no hubo un registro final.

referencias estéticas continuaban buscándose en el exterior. (2015, pp. 74-75)

Según Josué, la estancia de *Apu Rimak* fue corta, debido a las reformas y problemas políticos internos ya mencionados, pero fue lo suficientemente impactante en sus últimos años de carrera como para trascender en sus obras hasta el día de hoy (ver Figura 24). Dicha influencia no sólo impactó en él sino también a sus compañeros.



Figura 24. Foto en el estudio de Josué, mientras él dibuja, 2024
[Propiedad del autor]

3.3.3. Josué dentro del Arte Contemporáneo: Iglesia de Chongos alto y la Revista *Minka*

En esos tiempos formativos, antes de que Josué egrese, él pudo exponer por primera vez y fue Lima en 1966, en el MALI, junto a la Escuela Regional de Bellas Artes, antes que formara parte de la UNCP, y, el año de su egreso en 1969 tuvo su segunda exposición, que fue su primera exposición individual en la UNCP. A

partir de ahí, empezó su propio recorrido individual. Este lo llevó a transitar una trayectoria interdisciplinaria que dependió mucho de su rol no sólo como pintor sino también como gestor cultural e ilustrador.

Si bien, su acercamiento con un mercado fue desde niño, brindando servicios artísticos, en estos acercamientos no había vendido algo exclusivamente con su nombre o firmado por él, y, como se mencionó, él logró exponer al estudiar y al egresar, pero no logró vender ninguna obra. No será hasta 1970, cuando participó en una exposición colectiva en Huancayo, donde vendió por primera vez uno de sus cuadros, es desde ahí que surgieron nuevas invitaciones y empezó a vender sus dibujos y pinturas, pudo exponer en la Universidad Concepción de Chile, y entre estas invitaciones le llegó un encargo de la Municipalidad Distrital de Pucará, Huancayo, para realizar unas esculturas. Al igual que él, muchos artistas autodidactas o de escuelas regionales, tienen propuestas de este tipo, los municipios, distritos y congregaciones religiosas los buscan para implementar cuadros o esculturas dentro de sus instalaciones o plazas, mas no en una galería en sí.

Conjuntamente de su trabajo artístico, en 1972 fue miembro fundador y promotor del Instituto de Estudios Andinos en Huancayo, ello lo llevó junto a otros amigos de su generación. Este periodo de gestión sólo duro hasta 1976. Ello debido a que, al poco tiempo de haber iniciado ese proyecto tuvo también propuestas artísticas de gran envergadura, y también más adelante decidirá gestionar un proyecto diferente, más entorno a la investigación y la publicación, sobre ello más adelante lo abordaré.

En 1973 a Josué le llegó la propuesta que lo llevaría abrirse a un mercado artístico más amplio, le llegó a contactar el sacerdote jesuita francés Carlos de Laguiche¹¹⁷, quien dirigía en ese momento la Iglesia de Chongos Alto, en la provincia de Huancayo, Junín. El sacerdote ya había podido ver sus trabajos en

¹¹⁷ Este sacerdote radicó en Junín por varios años. Aparte de la participación con Josué en la iglesia de Chongos Alto, también creo el Centro de Formación Textil de Morococha, Yauli, aún vigente bajo la difusión de *Rurak Maki*.

exposiciones previas, y le propone pintar cuadros de escenas bíblicas para dicha Iglesia, sin embargo, Josué tenía otra idea en mente:

Trabajé la obra por invitación del sacerdote francés Carlos de Laguiche. Él y algunas autoridades del distrito de Chongos Alto habían visto unas pinturas mías adquiridas por SINAMOS¹¹⁸, el Sistema Nacional de Movilización Social, en sus oficinas, y les había gustado mucho el estilo y el color. De primera intención ellos querían que pintara algunos cuadros para las paredes de la iglesia de ese distrito, pero yo les propuse pintar toda la pared, incluido el altar, y la idea les pareció bien. Acordamos que el tema sería religioso, con pasajes tomados de la Biblia, pero con paisajes y personajes del entorno.

El tema lo trabajamos entre el padre Laguiche y yo. Mi padre fue un pastor protestante, así que conozco muy bien la Biblia y los pasajes que escogí coincidieron con los elegidos por el padre Laguiche. Escogimos los pasajes a representar entre ambos, pero tuve completa libertad para hacer una interpretación propia, de manera que pinté los pasajes bíblicos con elementos andinos: personajes, paisaje e iconografía, adaptando cada pasaje a las costumbres de la zona altoandina de Huancayo donde se ubica Chongos Alto. Pinté el mural en 8 meses con ayuda de 4 personas de la comunidad de Chongos Alto. Me pagaron la obra, pagaron a mis ayudantes, y me proveyeron de alojamiento y alimentación durante ese tiempo. (Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

¹¹⁸ Josué junto a otros artistas trabajaban en el SINAMOS entre 1973 – 1975. Ello luego se trasladó a la Revista Minka. (Lauer, 1991, p. 135)

Entre agosto de 1973 y marzo de 1974, pintó el mural de 350m² dentro de esa iglesia, dicho proceso y resultado fue muy publicitado (ver Figura 25 y 26)¹¹⁹. Este trabajo le abrió la puerta al mercado de arte contemporáneo, en la ciudad de Lima y en otros países. Ese mismo año pudo exponer en Manchester, Inglaterra, junto con *North West Arts Association*, y, también la galerista Ivonne Briceño lo contactó y se ofreció en representarlo, desde su galería en Lima. Desde 1974 hasta 1986, Josué trabajó con Ivonne Briceño, en ese último año ella falleció. En ese lapso de tiempo, él pudo trabajar de manera fluida en Lima y en otras provincias vendiendo sus cuadros, incluso llegó a exponer en Francia y Alemania, y, a la par, junto con la congregación del padre Carlos Laguiche sus trabajos de murales se pudieron realizar en tres ciudades de Alemania.



Figura 25. Foto del mural en la Iglesia de Chongos Alto, Junín, 2024 [Propiedad del autor]



Figura 26. Foto del detalle del mural de la Iglesia de Chongos Alto, Junín, 2024 [Propiedad del autor]

Entre esos años, cuando Josué concluyó su gestión en el Instituto de Estudios Andinos en 1976, como mencioné previamente, decidirá gestionar un proyecto diferente, más entorno a la investigación y lo editorial. Ese mismo año, fundó

¹¹⁹ Los colores actualmente se encuentran en tonos vivos dado que el 2023, Josué junto a un equipo, restauraron el mural.

junto a otros amigos el “Grupo de Investigación *TALPUY*”, ellos eran un grupo de investigación y extensión de la tecnología andina y sus tradiciones, en ella participaban artistas e intelectuales de Huancayo, y juntos crearon la revista *Minka*¹²⁰ (ver Figura 27 y 28). Esta revista representaba una generación de artistas del valle del Mantaro, que eran un caso aparte al de los artistas de Lima dentro de un circuito de galerías, sino un circuito que, pese a tener una influencia occidental, se encontraba “en un terreno intermedio entre la artesanía tradicional y la gráfica impresa” (Lauer, 1991, p. 130).

Desde un punto de vista histórico, sobre estos artistas a diferencia de los artistas limeños:

... que a diferencia de aquellos¹²¹, todos estos cambios en la artesanía y la pintura, este fenómeno de la sierra central en los años 80 tiene que ver más con la liberación de fuerzas populares que con la adaptación a las condiciones del mercado o con el ajuste de cuentas de la clase media con un pasado incómodo por incomprensible.

En tal medida *Minka* constituye un claro camino de superación del indigenismo desde una perspectiva andina, algo que lo mejor de la plástica, incluida aquella de intención popular, venía buscando sin éxito desde hacía unos tres decenios.

La aparición en la artesanía y el arte de esa región de un nuevo tipo de contenido y soporte en la representación, de nuevos temas que - con muy raras excepciones - los creadores populares habían silenciado desde la conquista, desde el siglo XVI, confirma esta transformación general de la artesanía peruana en el último cuarto de este siglo. (Lauer, 1991, p.131)

¹²⁰ Revista sobre tecnologías andinas, desde una gráfica didáctica. La primera revista *Minka* apareció en 1979, y se difundió principalmente-entre Junín, Cajamarca, Cusco y Puno.

¹²¹ En referencia a los artistas indigenistas de los 30s, y los expresionistas abstractos de los 50s dentro del Perú.

Estas revistas eran de carácter didáctico en la representación de tecnologías andinas (agrarias, ganaderas, artísticas, etc). Acerca de ello, la participación de Josué Sánchez, le dio un aporte gráfico híbrido entre lo contemporáneo y lo tradicional¹²². Ello también generó un “preocupación didáctica académica” entre los demás artistas, acerca de cuáles eran las mejores formas, intenciones y formatos gráficos para dicha revista. Según Lauer, dicha revista llegó al público limeño¹²³, y ellos mencionaban acerca de Josué como “el ciudadano andino más cercano a la integración y a los desafíos de la transculturación”.

Así mismo, en 1976 el crítico Román del Carpio, calificaba este estilo de trabajo gráfico “entre las amplias e imprecisas puertas del ingenuismo y la forma artesanal”. (1991, p. 136). Ello, también debido al contraste con el aporte de Emilio Mantari, este último abordaba los temas desde una perspectiva cómica con referentes de los gráficos de los mates burilados.

La participación de Josué en la revista duró hasta 1983, debido a sus trabajos de gestión cultural e investigaciones paralelas, como ya se mencionaba anteriormente, como con la Asociación *Kamaq Maki* (cap. 3.2.1), donde Javier y Pedro Gonzáles Páucar (Comunicación personal, 26 de julio del 2024) comentaban que Josué ayudó en la investigación y representación gráfica de la iconografía de las mantillas del Valle del Mantaro, incluso agregaron que expuso junto a su abuelo don Pedro Abilio en un par de ocasiones en Junín.

No obstante, también trabajó como Presidente del Consejo de Administración en la comunidad de Cajas Chico, Huancayo (1983-1986), y, también, como Promotor cultural y luego como Director Ejecutivo en el Centro Ecuménico de Promoción y Acción Social (CEDEPAS) (1984-1991). Josué trabajó simultáneamente sus trabajos logísticos y artísticos (ver Figura 29), en lo último, también pudo consolidar su estilo pictórico.

¹²² Josué donó algunos de estos afiches, bocetos y ediciones hechos por él al MALI en el 2020. Ellos se pueden ver en el catálogo virtual de sus adquisiciones de dicho año. En <https://mali.pe/wp-content/uploads/2021/04/Memoria-CAAC-2020.pdf>. Hay unas, en la biblioteca María Rostorowski.

¹²³ Entre los vínculos de amistad que surgió con ellos fue con el artista Alfredo Márquez, Coco Bedoya, entre otros.



Figura 27. Foto de la portada de la revista *Minka*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor]

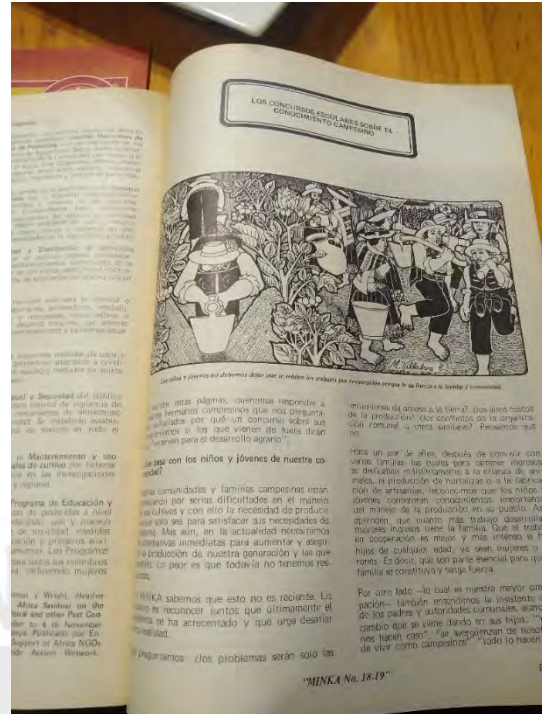


Figura 28. Foto del interior de la revista *Minka*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor],

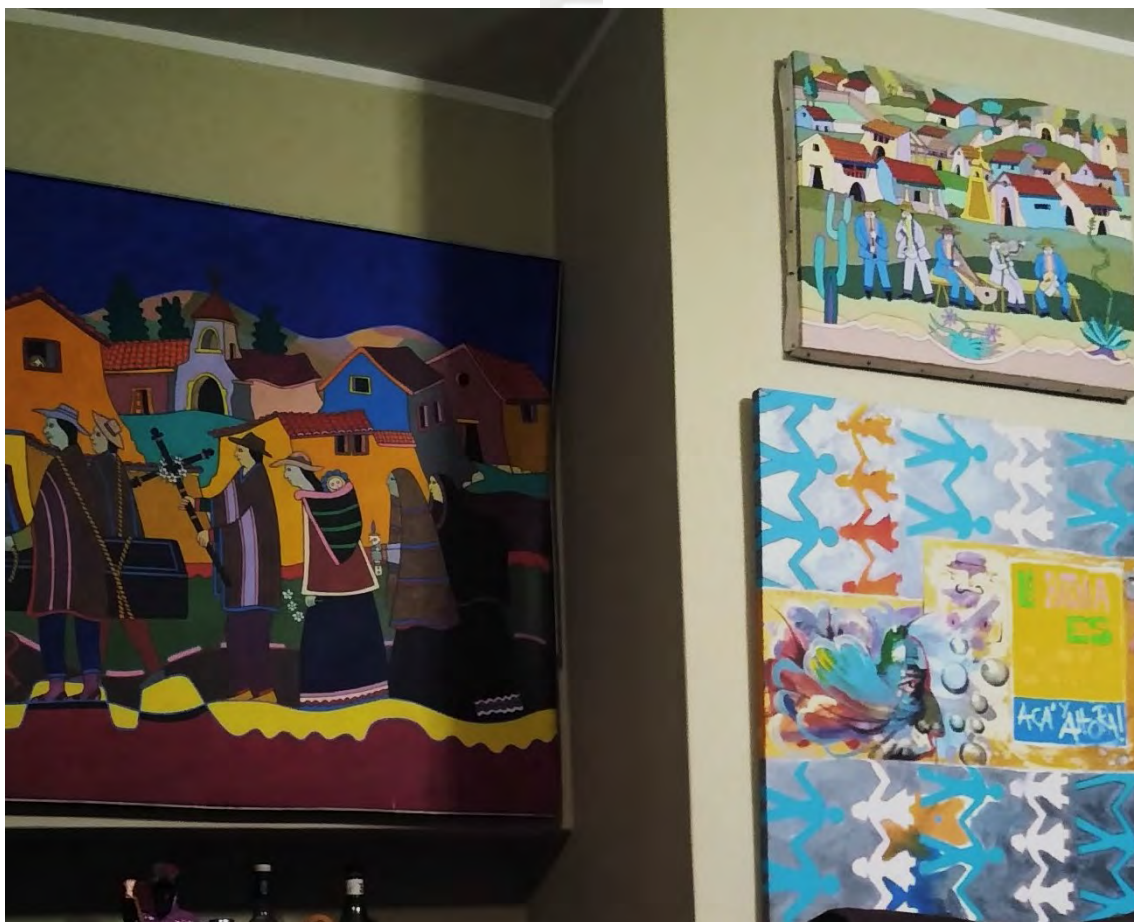


Figura 29. Foto de obras de Josué en distintos tiempos, son los dos que están en la parte superior de la pared en la casa de Jair Pérez Brañez [Propiedad del autor]

3.3.4. Su permanencia hasta el día de hoy

En lo artístico, cuando terminó su trabajo con la Galería Ivonne Briceño en 1986, él optó por mover sus trabajos él mismo¹²⁴. Este periodo de autogestión duro desde 1986 hasta 1993. Tuvo varias exposiciones, entre las más relevantes están, en la Municipalidad Distrital El Tambo (1993), la Galería Industrial (1988) y en la Municipalidad Provincial en Huancayo (1987,1993), Junín; en la Escuela Superior Corriente Alterna (1993), MALI (1986), la Galería Pancho Fierro (1990) y el Museo de Arte Popular del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)(1990) en Lima; en *Galerie Studio im Hochhaus* (1993), *Museum Mia-Münster-Haus* (1989), *Galería del Ibero Club de Bonn* (1989) y *Stadtgalerie Saarbrücken*(1987) en Alemania; y, en el *Centro Herzberg* (1988) en Suiza.

Su periodo de autogestión artística terminó cuando en 1993 se casó con Diana Casas, su segundo matrimonio, desde ese momento, hasta el día de hoy, ella empezó a ayudarlo a programar sus actividades, coordinar con galerías, curadores, escritores, etc. Para sus exposiciones. Ella anteriormente trabajaba desde la gestión cultural. Ese mismo año, con la representación de Diana, Josué tuvo otro encargo relevante en su carrera, la pintura de un mural de 400 m² en la Sala de las Misiones del Convento Franciscano de Ocopa, Concepción, Junín. Dicha pintura no solo abarca las paredes sino también el techo de la sala.

Sin embargo, luego de ese proyecto sus trabajos más constantes estuvieron más ligados a la ilustración y publicaciones, en libros de diversos escritores y también propios. La gestión y producción de las ilustraciones editoriales han sido en circuitos diferentes al del Mercado de arte contemporáneo. Sus trabajos de gestión cultural se suspendieron hasta 1996.

En cuanto a lo plástico, la participación en exposiciones mermó un poco, sin embargo, pese a ello siguió produciendo esculturas en espacios públicos en

¹²⁴ Ello durará hasta el 2024, que ha empezado a ser representado por dos galerías.

Junín¹²⁵, Huancavelica¹²⁶, Cerro de Pasco y Ayacucho; también, en murales en Lima (ver Figura 30)¹²⁷, Junín¹²⁸ y Cusco. Y, lo referente a exposiciones de Arte contemporáneo pudo participar en exposiciones colectivas e individuales en Perú, en su mayoría en Junín, seguido por Ancash, Ayacucho, Cusco y Lima, y en otros países como Madrid (1995), Suiza (2000) y Francia (2021). Este tipo de circulación no fue bajo representación de alguna galería.



Figura 30. Foto del mural de Josué que se encuentra en el MAC, 2024 [Propiedad del autor]

Mientras tanto, en Lima hubo un movimiento más dinámico en el rubro del arte, aparecieron las primeras Bienales Iberoamericanas y las Bienales Nacionales entre 1996 hasta el 2000, durante la gestión de Alberto Andrade (Borea, 2023, p. 39), en ellas no participó Josué, y es donde se empezaron a visibilizar a los artistas limeños en el panorama local e internacional.

¹²⁵ Las más conocidas son seis monumentos en la Plaza de la Identidad Wanka, y la Virgen Andina en la Plaza de La Inmaculada.

¹²⁶ Llamado “Mártires estudiantiles” en la Universidad Nacional de Huancavelica (2013).

¹²⁷ Los más representativos están en el MAC (2022), la Casa de Literatura (2015) y el LUM (2015).

¹²⁸ Las más representativas en el Cementerio de Chongos Bajo (2018) y en la Sala de las Misiones del Convento Franciscano de Ocopa (1993)

En 1996, Josué retomó su trabajo de gestión, empezó a trabajar como Jefe en la División de Cultura y Turismo de la Municipalidad Distrital El Tambo, Huancayo, en dos periodos, 1996 y 1998. En los 2000s, antes del 2020, como se mencionó anteriormente, él participó como docente en una de las reaperturas de la Escuela de Bellas Arte de la UNCP, ello duró sólo dos años. También, sus gestiones fueron en la Municipalidad distrital el Tambo, Huancayo, como Director de la Casa de la Cultura Juan Parra del Riego (2003); el Instituto Continental, en el Programa de Diseño Publicitario (2006-2011); y la Universidad Peruana Los Andes (UPLA), como Profesor del taller de Arte y Actividades de Pintura y Escultura, y como profesor de Arte en la Facultad de Medicina Humana (2005-2016).

Desde áreas alternas, publicó un blog digital¹²⁹, varios artículos periodísticos en los diarios locales de Huancayo, ilustró varios libros nacionales e internacionales¹³⁰, escribió libros propios y en coautoría en Perú y Francia, acerca de las viviendas rurales, iconografía, mitos, flora y fauna de los Andes peruanos. También, hizo colaboraciones, por ejemplo, con Lima *Puzzle* con su obra “Buscando un Inca” (ver Figura 31) y con artistas para portadas de discos musicales como de la banda “Esvedra”.

En 2020, cuando llegó la pandemia de COVID-19 en el Perú, este periodo marcó un nuevo dinamismo en la trayectoria artística y gestora cultural de Josué. Se mudó a Lima junto a su familia. Y, empezó a trabajar como miembro consultor para el Ministerio de Cultura (2020) y del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (2022). También, expuso con más frecuencia, en el Centro Cultural Lluvia Editores (2020), el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Lima (2021 y 2023), la Galería Mas Arte (2022), el Palacio de las Artes de Miraflores (2023), la Galería 80 m2 Livia Benavides (2023), y, acaba de participar en la Feria Pinta

¹²⁹ En 2006 ganó el primer lugar en el concurso de blog (bitácoras digitales) para personas mayores de la cadena inglesa de noticias BBCmundo. Com (Sánchez, 31 de octubre del 2006).

¹³⁰ Ilustró para autores como: Norman Long, Bryan Roberts, Richard Weaver, Martin Lienhard, Annina Clereci, Ricardo Melgar B., Maria Teresa Bosque, José Maria Arguedas, Néstor Taipe C., Alberto Flores Galindo, Carlos Oquendo de Amat, entre otros.

Parc en la Casa Prado (2023) (ver Figura 32). Finalmente, pintó un mural e hizo una instalación de un nacimiento en el MAC, en el 2022 y 2023 respectivamente.



Figura 31. Foto del rompecabezas de Lima *Puzzle*, de la pintura de Josué, 2023 [Propiedad del autor]

Desde entonces, ya lleva 50 años como artista y sigue vigente. Sigue manteniendo su estilo pictórico de colores vibrantes y con temáticas andinas “narración de costumbres, mitos, tecnologías andinas, entre otros) (ver Imagen 33). Su trabajo al ser interdisciplinario se ha movido en cada área en distintos momentos y en distintas frecuencias. Su reconocimiento a nivel nacional, sobre todo en la ciudad de Huancayo, ha sido notorio, recibió el reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura otorgado por el Ministerio de Cultura y como Hijo Predilecto de la Región Junín. Sus obras forman parte de las colecciones del MALI, MAC, Universidad Ricardo Palma, Hochschild en la ciudad de Lima; así mismo, en la Organización Misionera Católica Internacional *Missio Aachen* en Alemania, y en la *CEO Gallery Tongkeun* en Corea del Sur. En estos últimos meses, 2024, se anunció la representación de él por la Galería En Hora Buena,

España¹³¹, y, la Galería del Paseo, Perú. Estas últimas participaciones y eventos, pronostican años con igual o más producción en sus distintas áreas.

Actualmente, Josué reside la mayor parte del tiempo en Lima junto a su esposa Diana Casas y su hijo menor Álvaro Sánchez, su otra casa en Junín está en remodelación¹³². Su casa-taller de Lima queda en su dpto. ubicado en el distrito de Magdalena del Mar. Toda su casa, al momento de su entrevista, tenía las paredes y muebles en tonos neutros, claros y oscuros, y estos contrastaban con sus propios cuadros que colgaban en ellas, llenos de colores vibrantes. Una de las habitaciones es su estudio (ver Figura 33), donde pinta sus cuadros y realiza ilustraciones, ese espacio es exclusivamente su espacio personal.



Figura 32. Foto de la pintura de Josué en Pinta Parc, 2024 [Propiedad del autor]

¹³¹ Misma Galería que representa a Venuca Evanán.

¹³² Su taller de Junín se puede ver en reportaje de antología elaborado por el periodista Ángel Rutté, video recopilado por la revista Polirritmos, en su página de Facebook. En <https://fb.watch/s0-coSsdVN/>



Figura 33. Foto en el estudio de Josué, mientras él pinta, 2024 [Propiedad del autor]

4. Capítulo 4: La constitución del mercado contemporáneo desde estos artistas

La trayectoria de los artistas en el presente proyecto muestra coincidencias y diferencias en relación a su autopercepción como “artistas andinos contemporáneos”, su formación artística, su ingreso a diversos mercados, su contexto familiar, pero, principalmente, desde su rol artístico en su contexto intercultural en el Perú, en el lapso de tiempo desde mediados del s. XX hasta el s. XXI. Incluso, en el caso de la artista más joven entre los tres, Venuca Evanán, dado que ese contexto social influyó en la vida de sus papás antes y después que ella naciera, y dicho impacto influyó también en parte del trabajo de ella. Cada una de las trayectorias artísticas mostró no sólo cómo se vivió el proceso

de manera individual y subjetiva, sino también social y cultural, desde su comunidad y sus costumbres.

Títulos como “Despertar el polvo dormido de sus ancestros”¹³³, “Fugas de lo nuestro. Visualidades indígenas de sur a norte”¹³⁴, “Devenir tierra”¹³⁵, “Historias indígenas”¹³⁶, entre otros. Son nombres de sus últimas exposiciones colectivas, y, de alguna manera, es la forma en cómo se les anuncia a ellos y a otros artistas más en el circuito artístico hoy en día. Por otro lado, títulos como “*Yalpayninchikta Shimpashtin*”¹³⁷, “*Rikchari Warmi*”¹³⁸, “Expresión del mundo andino”¹³⁹ son denominaciones de los mismos artistas acerca de su trabajo dentro del circuito, estos son los títulos de sus exposiciones individuales. Si bien dichos títulos cumplen un rol de etiqueta y enunciado de sus obras en el mercado artístico actual, ello servirá como hechos fácticos de cómo las obras de ellos circulan dentro del mercado de arte contemporáneo.

Por otro lado, dichos enunciados no han sido siempre de esa manera para referirse a ellos y/u otros artistas andinos, ni se pronostica que se mantengan permanentemente así en el futuro. Los enunciados al igual que los discursos sociales que lo acompañan o le preceden son temporales y dinámicos, dependerá necesariamente de su contexto y de cómo se van socializando sus obras y/o momentos, esto último en el caso del *performance* que realiza Antonio Páucar. Dependerá del tiempo y lugar. Ello muchas veces involucrará otros actores que intervendrán en estos enunciados y su valoración, como curadores,

¹³³ Título de sección en Pinta Parc 2024, donde expuso Antonio Páucar, Josué Sánchez y otros artistas. Bajo la curaduría de Giuliana Vidarte, en la Casa Prado, Lima, Perú.

¹³⁴ Título de exposición en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Chile, donde expone Venuca Evanán junto a Mariyn Boror (San Juan Sacatepéquez, territorio maya, Guatemala) y Pablo Lincura (Wallmapu, Chile). Curada por Cristian Vargas. Desde abril hasta setiembre del 2024.

¹³⁵ Título de exposición en la Galería 80m2 Livia Benavides en Lima, donde expuso Venuca Evanán, Josué Sánchez y otros artistas. Bajo la curaduría de Florencia Portocarrero y Gabriela Germaná. Desde noviembre de 2023 hasta marzo de 2024.

¹³⁶ Título de exposición en el Museo de Arte de Sao Paulo en Brasil, donde expuso Venuca Evanán, Antonio Páucar y otros artistas. Sección peruana curada por Sandra Gamarra. Desde octubre del 2023 hasta febrero del 2024

¹³⁷ (Trenzando nuestra memoria) Título de su exposición individual en el ICPNA de Miraflores, Lima, Perú. En 2022. Bajo la curaduría de Jorge Villacorta y Martín Ugaz.

¹³⁸ (Despierta mujer) Título de su exposición individual en el ICPNA de Miraflores, Lima, Perú. En 2022. Bajo la curaduría de Issela Coylo.

¹³⁹ Título de su exposición individual en el ICPNA de Cusco, Perú. En 2014.

historiadores de arte, críticos de arte, galeristas, etc. Pero, finalmente habrá una aprobación y validación por parte del artista y su público.

Es innegable, en esta parte del s.XXI, el trabajo prolífico en crecimiento y el reconocimiento que Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez tienen dentro del circuito artístico peruano, el mercado limeño, y del exterior. Ello nos puede dar una idea de sus trabajos desde un análisis externo, por las reseñas de sus trabajos en *El Comercio*, *Diario Correo*, *Artishock*, *Arteinformado*, entre otros, y/o en la participación y opinión oral por parte de otros artistas, curadores, historiadores, etc.

A la par, se puede hacer una similitud a la participación de otros artistas, con ciertas características similares en sus trayectorias. A un inicio se comentó la controversia sobre qué artista representaría a Perú en la Bienal de Venecia, entre los artistas Olinda Silvano y Roberto Huarcaya (INTRODUCCIÓN). A de más de ello, ya iniciada la Bienal¹⁴⁰, otro suceso fue la participación de “Violeta Quispe Yupari”¹⁴¹, “Santiago Yahuarcani y Rember Yahuarcani”¹⁴², quienes tuvieron una grata devolución de sus trabajos. Dicho evento resaltó los cambios que viene teniendo el mercado de arte global, y al mismo tiempo el rol que tiene estos eventos: “Lo que la bienal finalmente hace es validar la obra de los artistas más diversos...” (Majluf, 2024).

Y, desde esos escenarios externos, se podría generar la idea de estar ante un mercado más favorecedor para los artistas andinos o amazónicos, en relación a su pasado. Como en el caso de las anteriores generaciones como Joaquín López Antay, Primitivo Evanán o Pablo Amaringo¹⁴³ entre 1980 y 1990, aproximadamente.

¹⁴⁰ Exposición aún vigente hasta noviembre del 2024.

¹⁴¹ Prima de Venuca Evanán. También heredera de la tradición de Tablas de Sarhua, hija de los artistas Juan Alberto Quispe, cofundador de la ADAPS junto a Primitivo, y Gaudencia Yupari, artista textil tradicional, recientemente coreo piezas junto al artista Herbert Rodríguez para ARCO 2024 Y Pinta Parc 2024.

¹⁴² Padre e hijo, artistas Huitotos, Amazonas, Perú.

¹⁴³ Ucayali, 1938-2009. Fue pintor, curandero y médico naturista.

Sin embargo, desde el trabajo etnográfico con los artistas, fue necesario analizar dicha idea, y, ellos anticipan, desde sus experiencias, que sí se ha abierto un interés hacia las expresiones y conocimientos andinos y amazónicos en la actualidad, sin embargo, comparten un escepticismo sobre la trascendencia social de ese escenario, dado que lo que se ve en primer lugar son “intereses comerciales”, como todo mercado, y esperan que dicho escenario no sea sólo temporal y comercial.

Ello debido a que más allá del mercado hay factores sociales que se debe deconstruir y trabajar, como las dicotomías que involucraba la participación de artistas andinos que se mencionaban (INTRODUCCIÓN, cap. 1.2.1. y 1.2.2.): “arte – folklore” o “arte – arte popular”.

De manera más concreta, según las palabras de Josué Sánchez:

La prevalencia del arte académico sobre el arte popular y del arte moderno sobre el tradicional en el mercado del arte, ha sido un problema de clase, ligado a la desvalorización de lo indígena y de lo mestizo tras la llegada de occidente, por un lado, y a la adopción de los cánones estéticos de la academia francesa e inglesa en un principio, y de las corrientes provenientes de Europa y de Estados Unidos después, por el otro. A través de la historia las élites criollas han controlado el mercado de arte levantando a algunas figuras y relegando a otras. Hoy, el panorama no ha cambiado mucho. (Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

Si bien actualmente hay una mayor apertura, estos nuevos ingresos no son muy amables. Aún siguen sucediendo diferencias desde hegemonías de clase y circuitos de arte, como comenta y ejemplifica también Venuca:

Es como una moda el tema del arte indígena, te lo digo por experiencia, porque voy yo y no me tratan como un artista, muchas veces no me han dejado entrar a exposiciones, pero mi trabajo sí. Voy con mi traje, que también es una obra de arte, me miran, y me dicen *Ah, tú eres la artesana*, que no está mal, también soy artesana, ¿no?, y también esa es mi procedencia. Pero ya te capté, te encasillan. Entonces, lamentablemente, yo lo noto así, ojalá eso cambie, esperemos que eso cambie, y que realmente eso sea inclusivo realmente, para las comunidades o minorías, como nos llaman. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

Por ello, se espera que el discurso del mercado trascienda en lo social para que sea realmente inclusivo. Sin embargo, *el facto* es que el mercado, más allá de una estrategia, también plantea colectivamente cuestionamientos, sobre lo que siempre se ha visto en “un marco esencialmente *occidental*”, y los nuevos encuentros con “artistas antes excluidos del campo artístico contemporáneo” (Majluf, 2024). Y, también se debe de considerar que esta inclusión también puede ser un “proceso” consciente o un modo “absorción” de la descolonización de diversos sectores.

Y, estos escenarios son mejores a diferencia de pocos años atrás, en ARCO 2012, Madrid, España, ya se notaba el centralismo peruano artístico, con las galerías que participaron, todas de Lima, y la ausencia de artistas indígenas y/o tradicionales, de ellos sólo participó Primitivo Evanán representado por Gingsberg Galería (Borea, 2023, p. 253, 254). También, la participación en museos, como el MoMa, Reina Sofía, MALI, entre otros, no incluyeron arte indígena hasta el 2014, a partir de ahí empezó a incluirse poco a poco, como en el Museo de Arte de Sao Paulo y su exposición “Historias Indígenas” desde el 2021, y el MALI en su exposición “Otras historias posibles: repensar la colección del MALI (2019).

Retomando el escepticismo que se comentaba a un inicio, Borea (2023, p.260) también propone, acerca de este *boom* del arte indígena, que se debe de tener cuidado en este “encapsulamiento de la indigenidad” en el circuito artístico. Y, no solo como un producto, sino también en reconocimiento dentro y fuera de esos escenarios sobre quién es o no es reconocido artista indígena, quiénes lo miden y/o califican, y, también, tener cuidado en caer en la misma división hegemónica desde otros nuevos nombres¹⁴⁴.

Por otro lado, en las trayectorias estudiadas, los artistas mencionaron que hubo diversas circunstancias externas que favorecieron su ingreso en el “arte contemporáneo”, en comparación con otras personas con las que crecieron y/o aprendieron. Ellos transitaron y pudieron diferenciar los mercados de arte tradicional o popular y este nuevo mercado. Y, para su ingreso, Josué Sánchez y Antonio Páucar, pudieron realizar estudios académicos de arte, en Huancayo y en Berlín, respectivamente. Mientras que Venuca Evanán, estuvo rodeada por su familia, la ADAPS y un entorno académico que acompañó a su papá, sobre todo desde 2018 para adelante. Debido a ello, sus trayectorias mencionan nombres de personas que le fueron ayudando en este ingreso y permanencia.

Es así que obras como el gran mural de la iglesia de Chongos Alto, Junín, las varas de *Rikchari Warmi* y la intervención con moscas *Shoes that break the silence*, llamó la atención a un inicio en su contexto tradicional, y, también en el mercado de arte contemporáneo.

Ellos son críticos con el ingreso o no ingreso de los artistas andinos en general en el mercado, por ello reconocen las circunstancias que los favorecieron, porque muchos de los artistas que les enseñaron o que crearon en su misma generación, tanto artistas populares como académicos, no fueron reconocidos por diversas razones y/o dejaron de ejercer con el tiempo.

¹⁴⁴ Por ejemplo, Antonio Páucar desde el 2003 ha participado con *performance* y *videoperformance* en diversas ferias y museos internacionalmente, y no se le relacionaba con el arte indígena plástico. Pero, en los últimos años, mientras se va “encapsulando”, como menciona Borea, esta nueva tendencia indígena, sí se le está empezando a considerar en ese grupo de exposiciones.

Sobre los artistas andinos, Giuliana Borea (2023, pp.111-260) realiza una comparación con los artistas amazónicos en los últimos años. Los artistas amazónicos pudieron ingresar y mantenerse dentro del mercado de arte contemporáneo peruano desde los 2000s, a diferencia de la dificultad de los artistas andinos frente a su encasillamiento con el “arte popular”. Lo que Borea plantea es la diferencia de su ingreso desde los diversos contextos históricos y políticos.

También, otros factores que desfavorecieron en estos ingresos fueron la falta de oportunidades homogéneas y la falta de facilidades en difusión y gestión descentralizada.

Yo creo que no estaría aquí sin mi papá, porque hay muchos artistas en la comunidad en los Andes, tengo una amiga de Huamanga, y le pregunto *Por qué no postulas, hay concursos te pueden llevar a otros lugares, pero me contesta, Quién me cubre la logística.* El arte es centralista, entonces, no es que no haya otras artistas talentosísimas, pero no tienen oportunidades. Todo es Lima, Lima, Lima, ..., pero no todos salen a ella. (Evanán, comunicación personal, 10 de enero 2024)

De la misma manera, tampoco hay una investigación exhaustiva inclusiva en las artes, debido a que se investiga a lo que está más al alcance de las ciudades, y se van perdiendo el reconocimiento y archivo de artistas que marcaron generaciones en otros lugares.

No hay un real estudio e investigación descentralizada del arte contemporáneo y popular, lo que se realiza en otras provincias que no sea Lima. Por ejemplo, Pablo Macera fue conocido más por biólogos, sociólogos y estudiosos de fuera. También había un pintor en Pucallpa, Pablo Amaringo Shuña, fundó toda una corriente artística local, que hasta

el día de hoy diversos artistas pintan de esa manera, y de ellos nadie habla. (Páucar, comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

Por ello mismo, en el trabajo de campo, hubo cierta dificultad en encontrar datos precisos y de archivo sobre don Pedro Abilio Gonzales¹⁴⁵, Francisca Mayer¹⁴⁶, la Asociación *Kamaq Maki*¹⁴⁷, la revista *Minka*¹⁴⁸, la escuela de Bellas Artes de Huancayo¹⁴⁹, mientras que hubo mayor facilidad de encontrar un archivo más amplio sobre la ADAPS, debido a que este se estableció en la ciudad de Lima, se encontró información desde cómo se formó la asociación hasta el mal entendido que hubo con la serie *Piraa Kausa*¹⁵⁰.

Finalmente, todos los trabajos en los que ellos se han desempeñado y lo continúan haciendo han partido desde una representación plástica y visual de lo andino (el lugar, su historia, sus tradiciones, entre otros) y el lugar que los rodea en sus migraciones, desde lo rural hasta lo urbano y cosmopolita. Al mismo tiempo, ellos tres han coincidido en también escuchar y hacer escuchar su voz propia, su opinión, moral y ética ante ese entorno. Tienen un lenguaje plástico más crítico y/o educativo, para mostrar una opinión y conocimiento que quieren que se difunda. Y, esta actitud y/o característica no partieron de ellos, sino de las anteriores generaciones. Entre las artes tradicionales o populares, hubo artistas que abordaron temas políticos y “profanos”, como Primitivo Evanán y Pedro Abilio Gonzales; y, entre las artes académicas *Apu Rimak*, con el arte académico “neoperuano o neoindigenista”. Por ello, acerca de esta actitud, los artistas mencionaron reiteradamente frases como “guiarse por la intuición”, “aprehender del entorno” y “hay que ser fuerte, muy fuerte”.

¹⁴⁵ La mayor fuente de información fue desde sus nietos, Pedro y Javier Gonzales y Antonio Páucar. Y, del periodista Jorge Jaime Valdez, el artista Josué Sánchez y el gestor cultural Jair Pérez Brañez.

¹⁴⁶ Se pudo reconocer su participación en las revistas *Kamaq Maki*, desde lo informado por Mijail Mitrovic, Pedro Gonzáles, Javier Gonzales y Jair Pérez Brañez.

¹⁴⁷ Hubo una comparación de datos desde artistas imagineros, tejedores y buriladores de Junín, y sus investigadores. Y, las revistas compartidas de la asociación por parte de Jair Pérez Brañez.

¹⁴⁸ Se pudo ver varias ediciones, que eran propiedad de Jair Pérez Brañez.

¹⁴⁹ No hubo registros aún vigentes de su apertura o existencia, sin embargo, sí apareció un pequeño informe cuando la sacaron de la UNCP en un libro de Vladimir Cerrón (2011).

¹⁵⁰ Acerca de ello, no sólo se encontró un informe de diversos investigadores y noticias en periódicos, sino también se pudo acceder a un libro autobiográfico junto al historiador Ramón Mujica. Y, principalmente, lo que contó Venuca Evanán acerca de ello.

A continuación, se explicará más a detalle cómo ellos fueron constituyendo el mercado de Arte Contemporáneo y sus percepciones personales acerca de ello.

4.1. Entre el arte tradicional y/o contemporáneo

Desde las trayectorias de los artistas Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez (cap.3), se puede reconocer que ellos, pese a los obstáculos de las anteriores generaciones de artistas andinos (cap.1.2.2), actualmente son reconocidos dentro del mercado de arte contemporáneo de Lima y el exterior.

Sin embargo, ello no quiere decir que estos ingresos no hayan tenido obstáculos, ni que este circuito se vincule directamente con los mercados artesanales o populares, ni que hayan desaparecido las diferencias hegemónicas entre las artes. Tampoco, y es necesario aclarar, que los mismos artistas tengan claro todo ello y sepan cómo confrontarlo, pues han vivido y siguen viviendo estas diferencias, no son escenarios hipotéticos, y desde estas vivencias todo es más complejo que dichas fragmentaciones y estereotipos.

Desde que eran niños, los tres artistas demostraron tener trayectorias particulares en relación a su entorno. A manera general, las Tablas de Sarhua, la Imaginería de Maguey de Aza y la cerámica de terracota, han sido prácticas tradicionales y/o domésticas, las dos principales reconocidas como “arte popular”, y la última como una práctica autodidacta. Estos tres estilos de arte mostraban un estilo plástico, un circuito y un mercado determinado. Sin embargo, mientras crecieron, estos artistas no sólo se quedaron en estos primeros circuitos, sino que se movieron a otros, y, al mismo tiempo, mantuvieron hasta el día de hoy su relación con el anterior.¹⁵¹

Los artistas, fuera de lo tradicional, exploraron otros estilos y otras áreas: de manera autodidacta, en contextos académicos, se vincularon con otros circuitos sociales, conocieron otros referentes interdisciplinarios (escritura, ilustración,

¹⁵¹ Para rifas colectivas y/o comunitarias, ventas colectivas, restauraciones, etc.

educación, gestión cultural, etc.), entre otros. Todo ello, complejizando cada vez más sobre su “reconocimiento” y de sus trabajos entre lo tradicional y contemporáneo.

Sin embargo, todo artista, en un panorama general, también tienen trayectorias tan o más particulares que estas, no obstante, lo complejo de las trayectorias mencionadas, es que confrontan cuestionamientos sociales históricos en las artes, sobre todo las que están detrás de la dicotomía “arte – arte popular” (cap. 1.2.1 y 1.2.2) que viene desde el s.XIX pero de manera más clara desde el s. XX. Para ello se extrapolará los efectos y/o consecuencias, desde sus trayectorias, del suceso de 1975 en Lima cuando Joaquín López Antay ganó el “Premio Nacional de Cultura” en la categoría arte (capítulo 2.1.2), donde surgió una lucha hegemónica contra “el arte no culto” (Mitrovic, 2023, p.40); y, uno de los eventos políticos y culturales que atravesó las tres trayectorias, el conflicto armado interno.

En el caso de Venuca Evanán y Antonio Páucar, ellos empezaron a temprana edad con estilos de arte reconocidos como “arte popular” y/o “artesanía”. En 1975, Antonio Páucar recién cumplía 2 años, su abuelo don Pedro Abilio Gonzales y su abuela vendían independientemente sus obras en la Feria Dominical de Huancayo, Junín, hasta 1978 cuando cofundó la Asociación *Kamaq Maki*; y, en el caso de Venuca, ella aún no nacía, pero ese mismo año su papá Primitivo Evanán expuso por primera vez junto a Víctor Yucra, tío de Valeriana quien fue más adelante mamá de Venuca, en la galería *Huamanqaqa* en Lima. En lo que se refiere a los efectos y consecuencias posteriores, la división formal de los mercados influyó en ahondar más y de manera más dinámica en el mercado de “arte popular”.

Si bien, como señalaba Mijaíl Mitrovic (cap.1.2.2), que el premio a López Antay significó un “quiebre importante en el debate cultural en el país”, y, a pesar de un intento de reivindicar la artesanía, supuso la reivindicación mayor de la “plástica señorial” (Lauer, 1982). Esta división también sirvió para posicionar la venta del arte tradicional. Como señala Giuliana Borea, “La categoría de *arte popular* la utilizan (“utilizaron”, en este caso) los propios artistas que encontraron en ella un

espacio de reconocimiento, movilización y un mercado con aura de autenticidad” (2023, p.131).

En este sentido, las familias de Venuca y Antonio usaron esta división para autoreconocerse como artistas populares y las usaron para su propio beneficio. Fue así que, sus familias, al tratar de ahondar más en mercado de “arte popular”, buscaron una mejor difusión y posicionamiento de su trabajo. Ello lo hicieron desde la formación y formalización de asociaciones.

Por ejemplo, don Pedro Abilio Gonzáles, abuelo de Antonio, luego de haber vendido de manera independiente decidió fundar y formar parte de la Asociación *Kamaq Maki* (cap.3.2.1). Ellos se asociaron con Francisca Mayer, Manuel J. Baquerizo, Hugo Zumbühl, Josué Sánchez, entre otros, para ampliar su difusión e investigación. Las revistas de asociación era un medio de difusión e investigación de diversas tecnologías andinas y fueron distribuidas dentro de los mismos asociados y el sector cultural. Más adelante, dicha iniciativa se vio forzada a concluirse debido al conflicto armado interno en Junín. Todo este proceso de auge y ocaso de la asociación lo vivió Antonio Páucar, a pesar de no haber formado parte de él de manera directa como sus hermanos mayores, papá, tío y abuelo. Al año siguiente del fin de la asociación, Antonio viajó a Alemania.

Por otro lado, Primitivo Evanán y Valeriana Vivanco, padres de Venuca, luego de vender de manera independiente sus tablas en la Galería *Hamanqaqa*, del señor Raúl Apesteguía, en el centro de Lima, deciden fundar en 1982 la Asociación De Artistas Populares de Sarhua (ADAPS) (cap.3.1.2) en Lima. La elección de que la asociación se establezca en Lima fue debido a los efectos del conflicto armado interno en Sarhua. Desde ese momento, empezaron a trabajar en producciones mayores para ventas en el Ministerio de Cultura, otras ferias y galerías en Lima. Hasta que, entre 2017 y 2018, cuando sucedió el caso polémico de difamación de la serie *Piraa Kausa* (cap.3.1.2), la ADAPS, con don Primitivo a cargo, consideran brevemente la posibilidad la permanencia de la asociación, finalmente lograron su reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación y continúan trabajando. Es así, como Venuca crece a la par con todo el crecimiento de la ADAPS, y, ya mayor, acompañó a su papá en

el difícil momento de la difamación y fue testigo de amenazas, calumnias y discriminación hacia su comunidad.

Ambos artistas vivieron una buena y/o tranquila época comercial artística tradicional, en los que se reconocieron ellos mismos dentro del arte popular y artesanal, y, más adelante, también vivieron el deslucimiento que tuvieron estas prácticas, ambos por el conflicto armado interno y/o sus secuelas. Y, más adelante, tanto Venuca como Antonio, plasmaron dichos momentos políticos en sus obras plásticas y estas tuvieron buenas devoluciones en el circuito contemporáneo¹⁵².

Por lo que se refiere a Josué Sánchez, él no se formó desde una tradición artesanal como los anteriores artistas, sino desde una formación autodidacta y experimental. Lo que sí compartió fue su involucramiento con el arte a muy temprana edad. Para 1975, cuando sucedió el premio de López Antay, él ya había concluido sus estudios de arte en la UNCP, e incluso esta escuela ya había desaparecido de esa universidad¹⁵³ (cap. 3.3.2). Para ese entonces, Josué sí tenía una postura crítica ante el centralismo de arte y a los cánones occidentales de la academia, debido a la influencia del artista *Apu Rimak*, y ello trascendió en la gestión cultural. En ese momento estaba trabajando en el Instituto de Estudios Andinos en Huancayo (1972-1976), sus pinturas ya eran vendidas, SINAMOS adquirió parte de ellas, y años después formó parte del “Grupo de Investigación TALPUY” (1977-1983), quienes crearon la revista *Minka* (cap.3.3.3), y, también pudo trabajar junto a la Asociación *Kamaq Maki*, en el estudio y la representación gráfica de las iconografías de las mantillas del Valle del Mantaro. Sin embargo, debido a la época de conflicto armado interno, en la década 90, disminuyó su

¹⁵² Acerca de los temas políticos abordados por los artistas andinos, es importante recordar que este es un factor que permitió un nuevo interés en el arte tradicional en sectores urbanos como Lima. Borea señala que, “han (“habían”, en este caso) ingresado en el circuito de arte dominante conectando su interés por la política y la memoria” (Borea, 2023. P.261). No obstante, su ingreso no fue amable y fue cuestionado, ya no por un tema de “clase” directamente, sino por un tema de una posible “apología al terrorismo”, como en el caso de la serie “*Piraa Kausa*” de la ADAPS o el retablo “*Mártires de Uchuraccay*” de Florentino Jiménez (capítulo 2.1.2).

¹⁵³ El que exista una escuela de “Bellas artes” en Huancayo fue un tema controversial y político de la época dentro de la UNCP. Por un lado, la izquierda lo cuestionaba por su influencia occidental, europea, en contraste con el arte local y tradicional, y, por el otro lado, si bien la derecha justificaba su presencia para un mayor desarrollo, los estudiantes y docentes de Arte de entonces, no los favorecieron ni firmaron a su favor en sus contiendas universitarias. Es así que, cuando el partido de derecha APRA gana las elecciones de 1967 aprueba su eliminación, y esta se ejecuta en 1969 (Cerrón, 2019).

participación en exposiciones y en la gestión cultural; por otro lado, aumentó su producción de ilustraciones, esculturas monumentales y murales.

Es así que, entre estos tres artistas, se vivió de manera diferente el inicio formal de la división y fragmentación de las artes. Por otro lado, sucesos nacionales, como la del conflicto armado, influenció y afectó en sus trayectorias artísticas, miras a otros mercados y/o disciplinas, y cambio de posturas con el tiempo.

Otro punto importante es, cómo fueron los ingresos de estos artistas al mercado de arte contemporáneo.

En el caso de Venuca Evanán (cap. 3.1.3), el 2018 cuando sucedió la difamación y la reivindicación de las Tablas de Sarhua, al poco tiempo, la ADAPS recibió invitaciones ese mismo año para participar en exposiciones de Arte Contemporáneo, entre ellas Art Lima y el Centro Cultural Euroidiomas. Estas dos invitaciones fueron claves, en la primera participaron colectivamente y también fue la primera vez que Venuca asistió a una feria de arte de ese estilo, esa primera experiencia la plasmó en su trabajo "Autoretrato Art Lima" (2018) (ver Figura 7); en la segunda invitación, es cuando los miembros de la ADAPS participaron con obras individuales y colectivas, ella participó con "*Manchay Punchaw*" (2018) y "Autoretrato Art Lima" (2018), y fue de esta manera que se le abrió una nueva puerta. En estos dos trabajos ella proponía algo muy particular, la mirada femenina de su comunidad, cuestión importante porque también dentro de su tradición, a pesar de ser una práctica colaborativa y cooperativa, eran prácticas principalmente desde la mirada masculina. Este proceso creativo intuitivo, de la mano con sus propios cuestionamientos, llamó la atención dentro del circuito contemporáneo, y fue donde pudo explorar más ese lado individual, como mujer, madre y parte de una comunidad andina.

En el caso de Antonio Páucar (cap.3.2.2), sus estudios en *Fine Arts, Kunsthochschule Berlin-Weissensee*, fue un inicio de esta transición. Cabe destacar, que para su postulación presentó un portafolio con sus obras de imaginería que hizo en Aza, Junín, más el busto que hizo de su abuelo don Pedro Abilio en barro (ver Figura 18). Este ingreso a un circuito artístico nuevo y, al

mismo tiempo, un retorno a lo tradicional, por su regreso a Perú para volver a producir imaginaria para su postulación, le dio a él un amplio espectro intercultural y atemporal a la hora de crear. En la academia artística de Berlín pudo establecer una relación, primero como alumno y ahora como amigo, con Lothar Baumgarten y Rebecca Horn (capítulo 3.2.2.), ambos artistas supieron ayudarlo a conducir su interés de Antonio por la naturaleza, lo andino y la memoria. Desde estas ramas pudo aprender técnicas como el *performance* y el *videperformance* (ver Figura 20).

En el caso de Josué Sánchez (cap3.3.3), le ayudó su influencia académica de *Apu Rimak* y los artistas tradicionales o populares de Junín. A partir de ellos, él ha logrado tener un estilo plástico reconocible y que ha perdurado con el tiempo, sus pinturas son de tonos vibrantes y coloridos que narran lo andino (costumbres, danzas, mitos, leyendas, etc.) (ver Figura 29), narran sucesos como los mates burilados y al mismo tiempo tiene un estilo surrealista. Con este estilo pictórico pudo realizar su obra más importante, el mural de la iglesia de Chongos Alto (ver figura 25 y 26). A partir de ese momento, ingreso al mercado de arte contemporáneo y nuevos circuitos. Este estilo se ha diversificado en diversas áreas: murales, pinturas en lienzo, rompecabezas e ilustraciones editoriales¹⁵⁴.

Para concluir, Venuca, Antonio y Josué fueron atravesando diversas circunstancias en relación con el arte tradicional y contemporáneo. Su pensamiento y postura fue cambiando, tuvieron etapas donde fueron asimilando dichas prácticas sin un punto de vista crítico, y más adelante, fueron cambiando su postura incluso de manera contestataria y activista, reflejándose en sus mismos trabajos plásticos u otras áreas. Ello también debido a que los tres, a diferencia de otros artistas¹⁵⁵, iniciaron su trayectoria artística desde temprana edad, y es de esperar que en estos primeros inicios no cuestionaran ni opinaran

¹⁵⁴ Por ejemplo, el circuito de ilustración editorial es diferente al del circuito plástico. Al igual que él, hay otros artistas que han abordado esos dos circuitos al mismo tiempo, como Fito Espinoza, Lucia Coz o Marcelo Wong, donde también abrieron la controversia dentro del circuito artístico, acerca de si la ilustración editorial es arte o no.

¹⁵⁵ Incluso yo, al igual que muchos de mis compañeros de generación en la Facultad de Arte de la PUCP, nuestro primer acercamiento artístico lo iniciamos al cumplir la mayoría de edad.

mucho sobre ello. Sin embargo, con el tiempo, los tres artistas coinciden en una mirada crítica y escéptica con el circuito de arte contemporáneo peruano, por su centralismo y su relación hegemónica con el “arte popular”.

4.2. Autopercepción dentro del mercado de arte contemporáneo

La manera en cómo se autoperciben los artistas dentro del mercado contemporáneo no es una percepción homogénea. Ello también dentro de los subcircuitos como los artistas andinos, amazónicos, afros, etc. A pesar que puedan compartir el lugar de origen, tradiciones y costumbres, siempre habrá una percepción particular y subjetiva de las cosas. Ello dependerá de la generación a la que pertenece, el género, los lugares y circunstancias donde ha vivido, la familia en la que se ha criado, la edad en la que afronta ciertas circunstancias o eventos¹⁵⁶, etc. Sin embargo, los artistas sí coincidirán en algunas percepciones y puntos de vista en ciertas circunstancias.

Altmann mencionaba sobre los artistas:

Los factores externos al arte no pierden importancia y surge más bien una visión propia que puede o no concordar con los demás campos sociales. Hay que ganar dinero, claro está, pero eso no es lo que define al arte bueno o al arte malo. Significa también que, en el arte, *la entrada es libre*. La participación en esta esfera social es decisión individual y no puede ser forzada por otros ámbitos sociales. (2017, p.62)

Si bien, por un lado, es real esta “visión propia” del artista, abordada desde las convenciones del arte (cap.1.2.3.), pues se habla de subjetividad y de autopercepción; por otro lado, este no es único factor que determine “la entrada libre” de el o la artista en su participación e ingreso en circuito de arte

¹⁵⁶ Por ejemplo, las trayectorias de los artistas han coincidido en un interés por el arte popular, un ingreso al circuito de arte contemporáneo, han sido afectados por la época del conflicto armado, entre otros. Sin embargo, desde sus trayectorias narran cómo lo fue viviendo diferente cada uno. Por su edad, género, lugar de residencia, circunstancias familiares, etc.

contemporáneo, no depende sólo de su visión e intención. Pues, dependemos y vivimos dentro de una colectividad, sistemas sociales, relaciones verticales u horizontales, intereses comerciales, etc. Y, esa “visión propia” se pondrá a prueba en el encuentro con el otro, el encuentro con “otra visión propia” y visiones comunes colectivas.

En el caso de los artistas del presente proyecto, ahora que están dentro del circuito contemporáneo, en retrospectiva, su autopercepción actual es diferente en relación al pasado.

En primer lugar, Venuca Evanán comenta que por momentos es difícil y “hay que ser fuerte”, y ello no le impide en estar motivada en seguir creando. Dado que, como artista hay un contraste con el trabajo anterior con su papá, en un mercado donde no surgió el cuestionamiento de si pertenecía o no en ese circuito. Ahora todo ha variado, el mercado, el circuito social, la producción, las responsabilidades y deberes laborales y personales. Todo ello influye en cómo se ha percibido en estos momentos. Y, a diferencia de otros artistas, no sólo lidia con lo anterior mencionado, sino también en el doble discurso del mercado del arte.

Ahí (señalando su obra “Autorretrato Art Lima”) cuando no me dejaron pasar a Art Lima por mi traje, eso me hizo sentir mal y, por eso, ya no fui más. Te hacen sentir que no perteneces. Sé que no fue la directora, sino el vigilante, pero también la directora tuvo que haber coordinado con todo su personal para que ese tipo de problemas no pase. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

Para la mayoría de artistas es innegable el trabajo personal y el autocuestionamiento de su propio trabajo dentro del circuito, en cómo debe de gestionar su producción y difusión, también es cierto que dentro del circuito los artistas tienen relaciones más afines con unos más que con otros; sin embargo,

pocos artistas son los que atraviesan percances como lo que compartió Venuca, y lo cuestionable es que ello les pasa a personas que intentan ingresar al circuito pero que salen de las características hegemónicas, como un código de vestimenta¹⁵⁷, y que afecta en la autopercepción y la actitud que debe de tener uno en determinados lugares.

Sobre ello, en la entrevista con la artista, también mencionaba que ese percance se subsano gracias a la directora, y porque ella era una de las artistas que estaba participando, pero surgió también otro cuestionamiento acerca de si otras personas, sólo espectadoras, asistiesen con sus trajes tradicionales ¿tampoco podrían pasar por no ser artistas?

El problema es que ya sea en la producción o en el consumo los cuerpos y los productos de sujetos principalmente andinos, y en menor caso amazónicos, han sido naturalizados como *populares* desde una élite e intelectualidad. La *decencia* ilustrada y posteriormente la *esencia cultural* construidas en relación con cuerpos étnicos y racializados, junto al imaginario de lugares remotos, ha organizado las formas de ver, argumentar, y separar en las artes. (Borea, 2017, p. 105)

Experiencias como estas también predisponen cómo ciertos artistas actúan en ciertos espacios, e incluso evitan participar en ellos, o como propone Borea en la “esencia cultural” y el estereotipo que lleva a diferenciar a las personas. A Venuca, este tipo de experiencias también le hizo reflexionar sobre su propia cultura y de qué percepción tienen otras personas sobre ella, porque desde una visión simplista, dichos percances se podrían evitar si ella se vistiera de otra manera en estos eventos, pero también se trata sobre la libertad y como cada uno se quiere presentar.

¹⁵⁷ Lo que es contradictorio, dado Venuca cumplía el código de vestimenta elegante, su traje era para momentos especiales.

Ojalá cambie¹⁵⁸, cuando nombran a la mayoría de artistas, le dicen con nombre y apellido, pero cuando vienes de otras zonas y/o culturas te dicen “artista sarhuino”, “artista Huitoto”, etc. Y, ahora que recuerdo, algunos me preguntan *Y, Por qué no te dejas de poner el traje de tu comunidad*¹⁵⁹, *si tú no te vistes todos los días así, y yo les digo Porque también hago una experimentación, aveces muy dura, quiero tener la seguridad de qué está pasando.* Y, sí, recibo cosas buenas y también, como te digo, recibo esa discriminación *Si tú estás vestida así no entras acá.* Siempre en las inauguraciones me vas a ver vestida con mi traje. Estaré con mi traje andando y siempre voy a estar callada, escuchando cómo me miran, cómo me hablan y cómo me tratan. (Comunicación personal, 10 de enero 2024)

Se puede retomar la idea que ella mencionaba a un inicio sobre “ser fuerte” y se le puede sumar el “estar atenta”, una postura actual diferente al anterior circuito cuando trabajaba en ferias como *Ruraq Maki*, donde su atención iba direccionada hacia otras preocupaciones e intenciones.

En segundo lugar, en el caso de Antonio Páucar, él tiene una percepción, con ciertos tintes similares al anterior, sobre todo porque el primer circuito contemporáneo que él enfrentó fue el circuito europeo y más adelante el circuito latinoamericano. En retrospectiva, actualmente el siente que algunas cosas no han cambiado. Antonio comenta:

Siento que el mercado de arte contemporáneo se ha constituido y aún sigue siendo bajo una mirada blanca. Y, siento que hoy en día hay una

¹⁵⁸ En relación al circuito de arte en Lima.

¹⁵⁹ En relación a la participación de eventos en el circuito artístico.

urgencia por parte de ellos, dentro y fuera del país, por promover el arte indígena, afro, etc. Y, en nuestro país hay una mirada más compleja aún, pues hay una mezcla entre miradas tradicionales y contemporáneas, como en el caso de Venuca Evanán, donde hay toda una tradición y proceso histórico, pero al mismo tiempo actual; también miradas colectivas e individuales como el caso de Olinda Silvano, pues trabaja desde la colectividad, pero ella aparece como la intermediaria, todo está pasando con su nombre. Además, si analizas ello, el mundo del arte recurre sólo a lo más local, desde una perspectiva centralista, pues es lo que está ahí cerca (en referencia al arte andino y amazónico que pasa por Lima). No hay un real estudio e investigación descentralizada del arte contemporáneo y popular, lo que se realiza en otras provincias y que no llega a Lima. (Comunicación personal, 21 de diciembre de 2023)

E incluso, Antonio cuestiona el estereotipo que la gente tiene del arte popular, en relación al trabajo de su familia en la actualidad y otros artistas, pues muchos piensan que todas estas artes tienen un mismo canon: son inalterables y puramente tradicionales.

Conozco a muchos artistas, sin embargo, el estilo que más me gusta es el de Santiago Yahuarcani, tiene un estilo más auténtico a diferencia de otros artistas amazónicos, hay diversas manifestaciones artísticas amazónicas. Por otro lado, mi hermano¹⁶⁰, que también es autodidacta, el que sean autodidactas no asegura que no estén influenciados por occidente, mi hermano leyó libros sobre las obras de Van Gogh y Picasso,

¹⁶⁰ Pudo referirse a Pedro Gonzales o Javier Gonzales, ambos venden actualmente en *Rurak Maqi*.

y pese a no tener una escuela, tiene una influencia fuerte de occidente del que no se puede liberar. De igual manera, por ejemplo, tú ves el trabajo de Rember Yahuarcani y ves al mismo tiempo un símil con Jheronimus Bosch, su estilo de pintar es diferente al de Santiago, su papá. Yo justo iba a comprarle una obra el año pasado, sin embargo, el que una de sus obras haya sido adquirida por el TATE, ha elevado el valor de todas sus obras, incluso las obras que él vendía en su misma comunidad ya dejaron de ser vendidas de manera pública, ahora todas se adquieren de distinta manera.

La hibridez cultural plástica y la interculturalidad en Perú es una realidad que ha atravesado las prácticas como la de la familia de Antonio, así como las prácticas de él. Para él, su propio trabajo dentro del circuito es demasiado diferente. Su manera de cómo gestionar, producir, y relacionarse dentro del circuito ha sido diferente al de sus hermanos y al de otros artistas que ha conocido en otros países. Le gusta analizar e investigar solo y luego en cuando siente que su proceso de creación ha concluido, recién lo comparte con los demás y lo socializa.

Pese a su poca participación en el circuito de Lima, porque trabaja en su taller en Junín o en Berlín, siente que Lima en relación a otras ciudades de otros países, es muy cerrada. El circuito es pequeño y su difusión es limitada.

Por otro lado, en relación a lo anterior, se puede retomar lo que mencionaba Horn acerca de él (cap. 3.2 y 3.2.2), que “parece un chamán”. Sus *performance* y *videoperformance* tienen una fuerte relación con la naturaleza, en algunas de sus obras usa insectos (ver Figura 19), sangre (ver Figura 20) y el fuego, entre otros naturales (ver Figura 21, 22 y 23). Estos elementos visuales que él usa, y que otros artistas en la escena limeña o internacional poco usan, impactan en la gente y les remite a la chamanería, no es una percepción exclusiva de Horn.

También, en la visita guiada de Antonio Páucar en su exposición “Hacer toser mi alma” (2023)¹⁶¹ en Miraflores, se le hicieron preguntas que iban dirigidas a su apariencia¹⁶²(sobre el largo de su cabello y el uso de sombrero), preguntas que no suelen hacerse a otros artistas. Ello concluyó, cuando Antonio no dudo en responder, desmitificando estos rasgos como algo exótico y/o que parte de un *performance* chamánico, sino como una apariencia, “como la de cualquiera”, en la que él se siente cómodo. Ello podría deberse a la exotización de la vestimenta del otro o “la esencia cultural”, que se mencionaba en el caso de Venuca.

Sin embargo, con el tiempo, su postura crítica ante este “circuito blanco”, que mencionaba a un inicio, y “pequeño”, no ha interferido ni afectado este trabajo intuitivo en su trabajo plástico, pues su tendencia siempre ha sido trabar sólo en un espacio tranquilo, aunque en los últimos años ha empezado a trabajar con sus hijos y hermanos. Y, con el tiempo, sí ha consolidado un círculo de amistades que también cuestionan ello, incluso dentro de Lima.

En tercer lugar, en el caso de Josué Sánchez, él por su larga trayectoria, se encuentra en un momento donde se siente tranquilo, él sabe que, debido a todo su trabajo por años, “afortunadamente”, como él recalca, es lo bastante conocido como para tener la tranquilidad de su vigencia y reconocimiento por parte del circuito. Al mismo tiempo, tiene un juicio analítico sobre lo que es “arte andino”, dado que muchas veces se le asocia con él, y es un tema que le ha interesado por años.

Primero habría que preguntarse qué es arte andino, hasta qué punto el arte que se hace en el interior del país, o en esta parte del mundo llamada Perú, tiene una identidad andina. Personalmente, creo que este es un punto central por dilucidar cuando se habla de arte en el Perú. El arte del antiguo Perú es claramente diferenciable del arte desarrollado en Occidente y otras partes del mundo, pero no ocurre lo mismo con el arte

¹⁶¹ En la que se hizo una observación participante.

¹⁶² Preguntas que hicieron también de otros artistas.

peruano contemporáneo, donde la influencia de Occidente es notoria y puede observarse incluso en el arte que suele llamarse andino.

Creo que no hay un eje cultural que identifique el arte peruano contemporáneo, una estructura estética que le dé una identidad propia y que esta carencia afecta su valoración e impide su universalización. Creo también que hay esfuerzos muy destacables en la búsqueda de una identidad plástica en artistas como Gerardo Chávez. Alberto Quintanilla y Galdós Rivas, o la muy joven y talentosa María José Murillo, para citar algunos. Por último, creo que es importante preguntarnos como artistas peruanos, qué tipo de arte estamos haciendo: ¿un arte andino, indígena, mestizo, regional, nacional, globalizado?, hacia dónde vamos, cuál es nuestra contribución como artistas a la sociedad teniendo en cuenta que el arte es constructor de identidad y motor de cambio. (Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

Él desde su trayectoria (cap.3.3.) ha sido consciente del centralismo del circuito de las artes plásticas peruanas y de la tendencia académica artística, “cánones estéticos de la academia francesa e inglesa”, y del porqué su estilo se ha inclinado a la pintura de temática andina. Josué remarca que más que le preocupe esas características del mercado, es la preocupación del arte que producimos, la responsabilidad como artistas, y, no olvidar, la responsabilidad del Estado sobre esta.

Cada galería tiene, como en años atrás, su propia tendencia y su propio mercado, y promociona a los artistas que están dentro de sus intereses comerciales. Eso pasa con todos los negocios y es propio de las

economías de mercado como la nuestra, que, por otra parte, se encuentra fuertemente influenciada por las tendencias predominantes en los mercados europeos y norteamericano de arte.

Personalmente, pienso que, en el Perú, antes que preocuparnos por el mercado, debemos preocuparnos por el arte en sí mismo y por las políticas culturales que atañen a su desarrollo.

Si desde la esfera pública del Estado se apoyara el arte no solo se podría desarrollar y consolidar el talento de muchos artistas, sino que la población estaría en capacidad de desarrollar el gusto por el arte. Eso haría que la demanda de arte creciera de manera natural y evitaría su mercantilización. (Comunicación personal, 9 de enero del 2024)

Cabe volver a señalar, que él no sólo tiene una larga trayectoria como artista, sino también como gestor cultural, ello es particular, dado que, desde una mirada general en las artes plásticas, las trayectorias son de tendencia individuales y alejadas de la gestión, pues es una actividad colectiva y burocrática. También, él propone que el artista se abra más allá del panorama evidente y no se enfoque primero en el mercado, para no perder de vista el objetivo principal del arte, ¿qué, para qué y cómo se va a crear?, y más que dividir mercados se necesita “desarrollar el gusto por el arte”.

Sobre el artista, su percepción tranquila actual, no ha dejado de ser crítica, pero esa tranquilidad se debe a un largo camino de trabajo y que ahora se ve reflejado en su vigencia y el reconocimiento que se le ha dado, más de 50 años dentro de las artes.

En conclusión, la “visión propia” de estos artistas se encuentran actualmente en sintonías diferentes, comparten una actitud crítica y analítica con el circuito

artístico, sin embargo, lo viven y actúan ante ella de distinta manera. Como artistas andinos, sus percepciones han ido cambiando con el tiempo, y el de su permanencia dentro del circuito de arte contemporáneo no ha sido fácil. Como mencionaba Becker, “Las limitaciones de la práctica convencional no son totales. Siempre se puede hacer las cosas de otra forma si se está dispuesto a pagar el precio del mayor esfuerzo o la menor circulación del propio trabajo” (2008, p.53). En este caso, ellos felizmente actualmente tienen buenas devoluciones de sus trabajos, sin embargo, al mismo tiempo, aún hay trabas, como “el precio del mayor esfuerzo”, que influyen también en la postura de los artistas.

4.3. Mercado, circulación y venta de obras

Basado en lo mencionado antes (cap. 1.2.1, 1.2.2 y 3), el mercado de arte contemporáneo peruano se ha movido por un circuito y de madera diferente al mercado de arte popular. Si bien todo ello partió desde una escena social con los ideales hispanistas desde el s.XIX, reforzándose en la capital con el desacuerdo del reconocimiento a don Joaquín López Antay en el s.XX, y, ambos mercados se han ido adaptando y transformando en relación al capitalismo hasta el día de hoy. Podemos apreciar, desde las trayectorias de estos artistas (cap. 3), el incremento de artistas tradicionales o populares entrando al mercado de arte contemporáneo, desde la categoría arte indígenas (Borea, 2021, 2023; Germaná & Bowman-McElhone, 2020; Majluf, 2024)¹⁶³.

Dicho suceso no es una casualidad a nivel mercado, desde 2019 hay un *boom* del arte indígena en los mercados principales de Estados Unidos y Europa. Ello se ha ido midiendo con el ingreso de su participación en ferias como ARCO (España) y la Bienal de Venecia (Italia), y su colección y/o participación en museos como el MoMa (Estados Unidos) y el Reina Sofía (España) (Borea, 2023, p.260).

¹⁶³ Actualmente, esta denominación refiere a los artistas autodidactas que provienen de culturas tradicionales y/o autodidactas.

La validación de las instituciones ha sido primordial para validar la participación de los actantes dentro del mercado. Un ejemplo, que precede esto, y que influye en el arte peruano, es el ingreso del “arte latinoamericano” dentro del mercado de arte global (cap.1.2.1). En 1943 el MoMa expuso por primera vez su colección de arte latinoamericano. Recién para el 2006 los museos como el MoMa *Blanton Museum of Art* o *Newark Museum* ya tenían un mejor financiamiento y estímulos económicos dirigido exclusivamente para esta categoría artística e incluso en la aparición de curadores especializados en ello. Sin embargo, Perú tenía una mínima participación. Recién en 2010, Perú pudo tener un protagonismo, Jorge Piqueras y Szyszlo tuvieron un buen impacto. Es por ello que, debido a las instituciones de museos y galerías y sus agentes, como coleccionistas y/o curadores, los circuitos nacionales y locales se han ido consolidado a través de ellas.

Debido a lo anterior, se analizará en cómo fue la circulación y venta de obras de Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez dentro del arte contemporáneo, y si se cumplió en ellos esta validación por parte de instituciones y sus agentes.

Por un lado, en el caso de Venuca Evanán (cap. 3.1.3), ella tuvo su ingreso en 2018. Coincidiendo que previamente su papá, junto a ella y demás miembros de la ADAPS sufrieron el impase que tuvo la serie *Piraa Kausa* (cap 3.1.2), removiendo a nivel social, desde la especulación de los medios periodísticos, temas de la época de conflicto armado interno y el estereotipo que se le ha dado a gente de los Andes debido a ello, sobre todo a los de zona sur como Sarhua, Ayacucho. Al final de este impase, se le otorgó el reconocimiento a las Tablas de Sarhua como “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación” por el Ministerio de Cultura, y dicha serie ingresó a la Colección Privada del Museo de Lima (MALI).

Luego de ello, ya teniendo este reconocimiento, ellos fueron invitados a la feria Art Lima, una de las ferias más influyentes de arte contemporáneo en Lima junto a Pinta Parc, y también a una exposición colectiva, exclusivamente de la ADAPS, en el Centro Cultural Euroidiomas. En esta última, Venuca participó con obras

individuales y una de esas obras fue adquirida por Issela Ccoyllo, curadora de la misma exposición.

Desde ese momento, las invitaciones al circuito contemporáneo aumentaron. Venuca recibió la invitación para trabajar con la Galería Gingsberg de Miraflores; y, por el otro, surgieron otras invitaciones, para exponer junto a su papá en *Pensacola Museum of Art*, Florida, Estado Unidos, con la curaduría de Gabriela Germaná y con el apoyo del Ministerio de Cultura de Perú, y, la invitación del artista Herbert Rodríguez para exponer en 2019. A partir de ese momento sus obras se empezaron a vender desde este mercado y por sus agentes.

El 2020, logró ganar el Premio ICPNA ARTE CONTEMPORÁNEO 2020, tercera edición, anteponiéndose por mínima diferencia ante los artistas Antonio Páucar¹⁶⁴ y Genietta Varsi¹⁶⁵. Dicha elección fue unánime, entre los jurados estaban Natalia Iguñiz¹⁶⁶, Giuliana Vidarte¹⁶⁷ y Carlos García Montero¹⁶⁸. Esta participación y con la buena devolución del circuito y sus agentes, la artista se abrió paso en este circuito.

Acerca de este tipo de ingreso, Germaná comentó: *“...how indigenous and vernacular artists, immersed in multiple and different contemporaneities, are continually disrupting and negotiating the categories established by the art system and the Peruvian state while proposing their own artistic modernities”* (2020). Para Germaná, tanto los artistas indígenas¹⁶⁹ y artistas vernaculares¹⁷⁰ tienen nuevas propuestas contemporáneas, y estas van negociando dentro del circuito de arte popular como el del arte contemporáneo. Y, tanto el rol de las instituciones como los museos en el Perú (MALI, MAC Y MASM¹⁷¹), y de la participación del Estado influirán, como en el caso de Venuca Evanán.

¹⁶⁴ Ese año, el presentó su obra “Estudiantes del Maguey-UNCP”.

¹⁶⁵ Lima, 1991. Artista plástica, trabaja en torno a los aspectos anatómicos y biológicos del cuerpo humano. Ese año presentó su obra “Limpieza y salud urbana: Desahogo de las aguas”.

¹⁶⁶ Lima, 1973. Artista plástica, docente y activista política.

¹⁶⁷ Lima, 1980. Historiadora de arte, docente y curadora independiente.

¹⁶⁸ Lima. Historiador, curador, poeta, consultor de arte y jefe del área académica Corriente Alterna.

¹⁶⁹ En referencia a los que se mantienen en sus lugares de procedencia.

¹⁷⁰ En referencia a los migrantes.

¹⁷¹ Museo de Arte de San Marcos.

Desde entonces, Venuca concluyó su trabajo con la Galería Ginsberg, y ahora trabaja con la Galería Instituto de Visión (Bogotá, Colombia) y la Galería En Hora Buena (Madrid, España), no obstante, también vende obras y participa a invitaciones donde ella lo gestiona de manera independiente. El año pasado, tuvo su participación en el Museo de Arte de Sao Paulo (Brasil) en la exposición “Historias Indígenas”, también su obra “Mi familia” (2023) fue adquirida en la colección privada del MALBA¹⁷² (Buenos Aires, Argentina), este año ha expuesto en el MAC en la muestra “Habitar futuros posibles”, y tendrá a finales de año una individual en Madrid en la galería “En hora Buena”.

Dependiendo de las invitaciones y/o planificaciones de sus exposiciones estas son autogestionadas o financiadas por las galerías, residencias o concursos. Similar a los demás artistas. Sin embargo, ella con el tiempo prefiere que le ayuden con el financiamiento, por lo menos con un porcentaje, dado que le piden obras en mayor cantidad, y ella necesita también un presupuesto para gestionar los materiales, contratar a un asistente, los transportes y envíos. Ella, por su parte, también tiene otras obligaciones económicas, es madre de una hija, vive con su familia y también colabora con eventos dentro de su comunidad.

Su modo de producción depende de cuántas obras debe de preparar para cada exposición, si tiene varias exposiciones al mismo tiempo o debe preparar una exposición individual, le asiste una persona, de preferencia es alguien de confianza como sus amigos o amigas que viven cerca de su taller, o, si el trabajo requiere técnicas como del textil o tallado en madera, le ayudan los otros artistas especialistas de su comunidad. Actualmente, ella viene experimentado diversos formatos con los que puede usar su técnica característica. Ha estado experimentado de manera autodidacta o con asesoría, con técnicas como: la pintura sobre lienzo, esculturas blandas, bordados, teñidos de tela con tintes naturales, etc.

¹⁷² Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Le han invitado y ha asistido a residencias artísticas el año pasado y este año, donde ha compartido su experiencia junto a otros artistas, en Bufe¹⁷³ y FAARA¹⁷⁴ respectivamente. Dichas participaciones y exposiciones, han sido también un lugar donde ella ha enseñado su misma práctica a los demás. La educación tanto en estos eventos, como en otras instituciones (universidades y colegios) es otra actividad que le gusta realizar de manera intuitiva para difundir su práctica artística.

Por otro lado, en el caso de Antonio Páucar (cap. 3.2.2.), su participación en Alemania comenzó desde el 2003, cuando aún era estudiante, sin embargo, como él mencionó, luego de su egreso en el 2004, se encontró frente a un mercado que era difícil de ingresar. Esta situación le hizo considerar empezar estudiar otra carrera. Sin embargo, Rebecca Horn, en ese entonces la que fue su profesora, le dio la oportunidad de trabajar como asistente de ella en la Opera.

También, el 2004 pudo tener exposiciones en *The London Institute Chelsea College of Art & Design* (Reino Unido), y en *Alte Bibliothek der Universität der Künste* (Berlín). El siguiente año, pudo estudiar el *Master in Fine Arts*, con Rebecca Horn como asesora, y, al concluir, el 2006 obtuvo la Beca alemana para artistas jóvenes “*NaFöG – Stipendium*”. Además, ese año, pudo exponer sus *videoperformance* en varios países.

Un evento importante fue en 2007, cuando tuvo su primera exposición individual “Memorias de un viaje” en *Galerie Davide Gallo* (Berlín). Esto último es relevante, y que no se mencionó anteriormente, es muy difícil que las galerías de arte le den la oportunidad a cualquier artista emergente a que tenga una exposición individual, la suelen realizar cuando el o la artista ya tiene cierta trayectoria y público, o ven en él o ella una buena proyección comercial.

Sobre ello, se puede retomar al “fetichismo de la mercancía” (INTRODUCCIÓN y cap. 1.3.1), que mencionaba Marx, y de la forma en como ello va a permitir el

¹⁷³ Residencia liderada por el artista Christian Bendayán, surgió con la misión de difundir la riqueza artística de la Amazonía peruana.

¹⁷⁴ De la Fundación Ama Amoedo, diseñada para artistas de Centro y Sudamérica, el Caribe y la diáspora latinoamericana. En el bosque nativo de José Ignacio, Uruguay.

ingreso o no a los artistas al circuito, y, luego, sobre las “teorías de valor del arte” (Graw, 2015; Mitrovic, 2019), donde este valor simbólico ha estado sujeto a la “plusvalía intelectual”, mirando a la pieza de arte como resistencia a que sea un producto común, y que trasciende en el valor del artista. Por ejemplo, acerca del estudio de otra trayectoria, sobre el artista losu Aramburu¹⁷⁵, Mijaíl Mitrovic recibió el siguiente comentario en una de sus entrevistas de la vendedora de la galería: “losu lo tiene todo: gana concursos, vende bien y participa en proyectos que no son parte del mercado” (2019, p. 74). Mitrovic lo abordó desde la perspectiva de cómo se tasan las obras de arte, pero también ello se puede extrapolar en cómo se seleccionan y se valoran a los artistas dentro del circuito, dado que la obra y el artista son como uno solo.

La experiencia académica, laboral y plástica variada que iba adquiriendo Antonio también le facilitó en su ingreso.

Es así que desde el 2006 al 2010, Páucar pudo tener un mayor movimiento de sus obras dentro del circuito contemporáneo. Y, fue un factor que también le ayudó a que lo invitaran a exponer por primera vez en Perú en 2010. Para ese entonces ya, Páucar tenía una trayectoria sólida, previamente cada año él tuvo un mínimo de dos exposiciones al año, tuvo aparte 3 exposiciones individuales y ganó por dos años consecutivos la Beca DAAD¹⁷⁶ (2008-2009).

El 2010, él tuvo varias colaboraciones con Rebecca Horn en Alemania en sus obras de Ópera, él era el *performer*. Y, cuando lo invita José-Carlos Mariátegui, a exponer en Lima, desde la ATA (cap. 3.2.3.), se presenta por primera vez con una exposición individual en la Galería [e]Star. Y, al siguiente año, 2011, lo invitan a exponer de manera colectiva en el MAC, y también tuvo varias exposiciones individuales en: la Galería Maior (Palma de Mallorca, España), *Galerie Alexandra Saheb* (Berlín, Alemania) y *Staatsgalerie Moderne Kunst und Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast* (Augsburg, Alemania).

¹⁷⁵ Lima, 1986. Artista que ha expuesto en el MoMa, Feria Material Vo. 10 y Pinta Parc 2023. Sus obras están en la Colección Hochschild y en la colección privada de Miguel Aguirre.

¹⁷⁶ Del Servicio Alemán de Intercambio Académico.

Desde entonces, ha formado parte de los artistas en las delegaciones peruanas en ferias internacionales de arte como con las exposiciones de la residencia LARA (México, 2015; Filipinas, 2015, 2014), ARCO (España, 2019), Art Lima (Perú, 2019), Pinta Parc (Perú, 2024), entre otros. Y, ha venido trabajando entre Alemania y Perú. Desde el 2016 ha trabajado de manera permanente con la Galería Barbara Thumm (Berlín), y desde el 2019 también viene trabajando con la Galería Gingsberg (Lima).

Sus tipos de gestiones para sus exposiciones son variables. Él realiza instalaciones, *performance* y *videoperformance*, cada tipo de trabajo tiene diversas necesidades, y estas se van negociando con las galerías, ferias y museos. Recientemente, la mayoría de sus obras se producen en Junín, y desde ese lugar también tiene que ver cómo gestionar diversas tareas: la grabación y edición de sus videos, o el transporte de una instalación hacia la exposición, o el transporte de él para el *performance* en vivo a Lima u a otra ciudad de otro país.

Como ya se mencionaba previamente, sus formas de producción han sido de tendencia individuales, sin embargo, en los últimos años viene trabajando con sus hijos y hermanos, la obra presentada en Sao Paulo el año pasado “Mártires de Azapampa” (2020) la desarrolló junto a sus hermanos y la obra que presentó en Pinta Parc (2024) fue con la asistencia de sus hijos. Él experimenta mucho con diferentes técnicas plásticas y performáticas en su taller de Junín, de preferencia usa materiales naturales y/u orgánicos que están a su alcance, que son elementos característicos en sus obras y que juega mucho con lo sensorial, por sus olores, cambios de tonos, y diferentes texturas.

Finalmente, en el caso de Josué Sánchez (cap.3.3.3), su ingreso fue similar a Páucar, él pudo exponer mientras era estudiante de arte, en 1965 en la Escuela Regional de Bellas Artes, Huancayo, y en 1966 en el MALI junto a la asociación de Artistas Aficionados de Huancayo; sin embargo, al igual que Páucar en ellas no pudo vender ninguna obra. Luego de egresar en 1969, al siguiente año participó en una exposición colectiva en la Universidad Nacional del Centro del Perú (UNCP), donde llegó a vender su primera obra.

El mercado artístico en Huancayo era, y sigue siendo, diferente al de Lima, no había un circuito formal ni galerías, los artistas autogestionaban sus obras y también exposiciones colectivas para poder vender sus obras. Es así como Josué empezó exponiendo en la UNCP (Junín, 1968, 1970), Municipalidad Provincial de Huancayo (Junín, 1972), Municipalidad de Jauja (Junín, 1971), Casa de Cultura Junín (1969, 1970, 1971) Municipalidad de Miraflores (Lima, 1972). En este lapso de tiempo, también le surgió su primer pedido de escultura pública, tres monumentos para la Plaza de Pucará (Junín).

Como los artistas gestionaban sus mismas ventas, conocían quiénes eran los que las compraban. Para entonces, parte de sus pinturas habían sido adquiridas por el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS). Debido a esta última adquisición, en 1973 lo contacta sacerdote jesuita francés Carlos de Laguiche, y pinta el mural de Chongos Alto, Junín, el sacerdote pudo ver sus obras previamente en SINAMOS (cap. 3.3.3). Y, desde este pedido se le abrió la puerta al mercado limeño y el mercado internacional.

Esos dos años que pintó el mural pudo exponer, al mismo tiempo, a nivel nacional e internacional. Al concluir el mural, tuvo una buena acogida y difusión, lo contactó la Galería Ivonne Briceño de Lima para representarlo y le surgieron otros murales de la misma congregación para pintar en diferentes ciudades en Alemania, y desde otras organizaciones para pintar en diversos lugares en Perú.

Este ingreso y tipo de gestión fue diferente, dado que partió desde una institución religiosa y ello le abrió otro tipo de demanda, el muralismo. Por otro lado, su trabajo con la Galería Ivonne Briceño duró desde 1974 hasta 1986, hasta el año del fallecimiento de la galerista, esta participación le abrió un mercado artístico limeño aún emergente, teniendo exposiciones individuales en Lima, en el Instituto Italiano de Cultura (1975), Galería Ivonne Briceño (1975, 1978), Sala de Arte de Petróleos de Perú (1977), Alianza Francesa (1979), y exposiciones colectivas en la Sala de Petróleos del Perú (1976) y el MALI (1986). En ese tiempo, también tuvo exposiciones en las provincias de Huancayo, Chanchamayo y Ayacucho, y fuera del país en Alemania y Francia.

El nombre de Josué resonó en otros sectores de Lima y otras provincias, no sólo por estas exposiciones, sino también por su participación en el colectivo artístico *TALPUY*, y en la difusión de su revista *Minka* (cap. 3.3.3). Este reconocimiento fue en un entorno emergente y activista artístico, político e intelectual, cuando también iban germinando otros colectivos y proyectos como el Taller NN¹⁷⁷, CADIAP¹⁷⁸, Taller E.P.S. Huayco¹⁷⁹, y desde miradas más individuales como el artista Fernando “Coco” Bedoya¹⁸⁰ y Fernando Bryce. Si bien, no fue dirigido hacia el mercado en específico, sus cuestionamientos acerca de del conflicto armado recién iniciado, el centralismo, y demás temas políticos y sociales, los llevó a generar vínculos. En Pinta Parc 2024, nos pudimos reunir junto con Josué Sánchez, Antonio Páucar, Coco Bedoya y Alfredo Márquez, donde comentaban estos vínculos políticos que hasta ahora los une.

A partir de entonces, la circulación de sus obras varió, desde 1986 hasta 1993 Josué realizó la gestión y difusión por él mismo, y desde 1993 hasta el día de hoy, desde su matrimonio, le empezó ayudar su esposa Diana Casas. En esta primera etapa, tuvo varias exposiciones en Junín, Lima y el extranjero, y trabajos de gestión cultural principalmente en Junín. En la segunda etapa, la participación en exposiciones mermó un poco, dado que tuvo una gran difusión de esculturas en espacios públicos; y, trabajos de ilustración editorial, en libros de diversos escritores y también propios. La gestión y producción de las ilustraciones editoriales han sido en circuitos diferentes al del Mercado de arte contemporáneo. Las exposiciones de arte contemporáneo que pudo participar, a pesar de haber mermado un poco, fueron varias en relación a otros artistas de la época, tuvo exposiciones colectivas e individuales en Perú y el extranjero (cap. 3.3.4). Este tipo de circulación no fue bajo representación de alguna galería.

En los últimos años, después de la pandemia del 2020, su circulación de obras aumentó, también debido que se mudó a Lima. Desde entonces sus últimas

¹⁷⁷ La duración del colectivo fue entre 1988-1991, sin embargo, ello empezó a surgir desde 1980 desde el inicio de la época de conflicto armado. Uno de los artistas que formó parte es Alfredo Márquez.

¹⁷⁸ Comunidad Autogestionaria para el Desarrollo Integral del AltoPuchka. Mencionado el 30 de mayo del 2024, en la presentación de la investigación del antropólogo Julio Cesar Gonzales en la PUCP.

¹⁷⁹ La duración del colectivo fue entre 1980 y 1981.

¹⁸⁰ Artista y activista político entre 1970 y 1980 entre Perú y Argentina.

exposiciones fueron en Lima, en Galería Más Arte (2022), Centro Cultural de Lluvia Editores (2020), Galería 80m2 (2023-2024), MAC (2021, 2023, 2024) y participó en la feria Pinta Parc (2024). Recientemente, en mayo del 2024, la Galería En Hora Buena (Madrid, España)¹⁸¹, y, en julio del 2024, la Galería del Paseo (Lima, Perú), han anunciado que empezarán a representar a Josué Sánchez.

Otros factores que han sumado en él, a diferencia de otros artistas, y que cabría analizar si han sumado o no en el mercado, han sido múltiples reconocimientos en Lima y Junín, como Reconocimiento como Personalidad Meritoria de la Cultura (Ministerio de Cultura, 2013), Medalla en honor a José María Arguedas (Derrama Magisterial, 2013), Patrimonio Artístico Cultural de Huancayo (Municipalidad de Huancayo, 2007), Premio a la Identidad Wanka (Municipalidad Provincial de Huancayo, 2004), entre otros.

Desde otro ángulo, acerca del financiamiento de su producción a partido de la autogestión, ya que no ha trabajado en los últimos años con una galería permanente. Y, acerca de las formas de producción, él ha trabajado de manera individual en tanto la obra sea una pintura en lienzo, escultura e ilustración; sin embargo, en murales y pedidos de esculturas grandes sí tiene asistentes. Anteriormente, mientras sus hijos e hijas crecieron, el arte fue parte de su crianza y lo asistían, actualmente, ellos le continúan ayudando de diversas maneras, una de sus hijas es Restauradora de arte y le ayuda en gestionar sus bastidores de pintura, y acerca de sus registros fotográficos y redes sociales le ayuda su hijo menor que es arquitecto.

Para concluir, esta circulación y venta de obras de estos artistas, a pesar de ser diversas, los han abalado las instituciones y la demanda de sus obras. La invitación de instituciones como el Ministerio de Cultura, iglesias, museos, galerías, ferias, entre otros. Han sido fuente primordial para que haya una validación explícita. Si bien, no se ha ahondado en los precios específicos de sus obras, pues es un tema privado para los artistas, sí se ha tocado formas en

¹⁸¹ Misma galería con la que trabaja la artista Venuca Evanán.

cómo han ido financiando su producción, algunos de manera independiente o por las mismas instituciones que los representan o los invitan. Y, además, cabría mencionar el centralismo del mercado y sus instituciones a nivel nacional, ellos han tenido que pasar por Lima para ser tan o más visible, de manera circunstancial o intencional, un ejemplo es el reciente flujo creciente de las exposiciones de Josué Sánchez desde que se mudó a Lima. Finalmente, en el caso de los tres artistas, ellos denotan un dinamismo comercial vigente que responde en la manera de la circulación de sus obras.

4.4. ¿Un mercado más flexible o diversos mercados?

Según las trayectorias de estos artistas (cap. 3) y de lo que se pudo investigar en relación a ellos, es que el “mercado de arte contemporáneo” y el “mercado de arte popular” aún son distintos y trabajan de manera aparte (cap. 4.3.). Pese a las propuestas del estado como el RENTOCA, creado el 2021, para el registro diversificado de los trabajadores de la cultura y las artes. No todos llegan a registrarse, y tampoco hay ambientes de diálogo entre los distintos circuitos, mostrándose aún como una propuesta de registro en proceso.

Pues el mercado se mueve de manera dinámica, y se mueve también en relación a constantes diálogos y conexiones, y en relación a su historia y de la manera en cómo fue constituyéndose.

También es importante mencionar que, los mercados se han influenciado desde las constituciones de instituciones culturales, como el MALI, MAC, Museo de Arte de San Marcos, Museo de Arte y Tradiciones Populares, Museo Nacional de la Cultura Peruana, entre otros, y de sus adquisiciones y colecciones (Cap. 1.2.1 y 1.2.2). También, las diversas instituciones académicas públicas y privadas, como La Escuela de Bellas Artes, Corriente Alterna, Facultad de Arte y Diseño (PUCP), entre otras. Todas estas instituciones han influenciado en el tipo de valoración de los tipos de arte y los artistas.

Borea señalaba (cap. 1.2.1), que el MALI y el MAC, fueron administradas por el Patronato de las Artes y el IAC, desde 1955, estas eran integradas por agentes

con poder financiero, político y cultural, ellos “se encargaron de promover el arte peruano fomentando la división en la gestión de la cultura: las élites gestionando el *arte* y el Estado peruano gestionando *el arte popular* y el patrimonio” (2023, p.146).

No es de extrañar que, tanto Antonio Páucar como Venuca Evanán hallan reconocido dos tipos de mercados diferentes en sus negociaciones. Ambos teniendo impases y más dificultades en este nuevo mercado que han ingresado, el contemporáneo. Y, que, en la experiencia de Josué Sánchez, la existencia o no de una Escuela de Bellas Artes en una universidad de Huancayo se halla cuestionado como un tema político, entre izquierda y derecha, quedando finalmente eliminada hasta el día de hoy, pues las instituciones también se mueven desde “intereses políticos y económicos”.

Acerca del mercado de arte contemporáneo en específico, este circuito también fue variando, dependiendo del ámbito social, las corrientes artísticas y referentes de la época. Por ejemplo, el MALI, museo privado fundado en 1961, había estado dedicado en la colección del arte histórico peruano, sin embargo, desde 1990 reorientó su colección a una más contemporánea. Este tipo de instituciones y las ferias de arte internacionales como Art Lima y Pinta Parc, han ido fomentando y dirigiendo las tendencias, el circuito y su colección en el “marco global de lo contemporáneo” (Germana & Bowman-McElhone, 2020, p.4).

No obstante, no es que no haya habido gestiones o intentos de ampliar el panorama artístico contemporáneo a nivel institucional. Por ejemplo, en la historia de Museo de Arte de San Marcos (Borea, 2023; Germana & Bowman-McElhone, 2020), creado desde 1970, este preservó, estudió y exhibió diversas manifestaciones artísticas, dividido en cuatro categorías: Retratos, Arte Popular, Arte Contemporáneo y el Archivo de Pintura Campesina. Pese a la subdivisión en categorías, era un mismo espacio que las exhibía y las confrontaba. Para el año 2010, este museo mostró como parte de su colección de Arte Contemporáneo las obras de los artistas Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani, siendo el primer museo en Perú en coleccionar obras indígenas amazónicas dentro de la categoría “Arte contemporáneo” (Borea, 2023, p. 156).

Estas dinámicas instituciones ayudaron a ir ampliando el circuito contemporáneo, trascendiendo en las colecciones y exhibiciones en galerías privadas.

Por otro lado, también hubo propuestas por parte de agentes culturales, los curadores, para ir flexibilizando y/o cuestionado el *statu quo* del circuito. Un ejemplo fue el 2008 cuando Giuliana Borea y Gabriela Germaná proponen la exhibición “Grandes maestros del arte peruano: Mérida, Rojas, Urbano y Sánchez”, artistas que habían sido reconocidos como “Grandes Artesanos”, pero ahora desde un reconocimiento como “artistas” y desde una propuesta contemporánea. Sin embargo, Borea menciona que las devoluciones que recibió fueron buenas, pero no de la manera en como ellas esperaban. Uno de los asistentes le comentó: “Y tú, Giuliana, organizaste Grandes *artesanos* aquí” (2023, p. 132). Comentario que le hizo considerar que no entendieron la esencia del proyecto.

Parte de las propuestas, que sí empezaron a tener una diferente respuesta, fueron la que tuvo Primitivo Evanán y Venuca Evanán (cap. 3.1.3) en 2018, en Lima Art y el Centro Cultural Euroidiomas, y el 2019 cuando ellos expusieron en *Pensacola Museum of Art*, Florida, Estado Unidos, con la curaduría de Gabriela Germaná y con el apoyo del Ministerio de Cultura de Perú. Lamentablemente, como comentó Venuca, no fue un ingreso amable pues le hicieron sentir que “no pertenecía ahí”.

Otra propuesta, que tuvo una intención similar, pero con menos difusión, fue el 2022 en la exposición “DESCUBRIENDO NUESTRO PUEBLO”, de la familia Gonzales Páucar, familia de Antonio Páucar, en el ICPNA del Centro de Lima, con la curaduría de Juan Peralta Berrios. En dicha exposición, no hubo una buena difusión por parte dicha institución como con la sede de Miraflores, el día de la inauguración, que estuve presente, según la opinión de los otros asistentes

hubo dificultades en sus tardanzas, o justificación de inasistencias por su ubicación y horario programado, la concurrencia fue poca¹⁸².

Ello muestra que tanto las instituciones como los agentes, como los curadores¹⁸³, han ido sumando en el cambio, pero no sólo de ellos ha dependido en cómo iba a responder el mercado, ni pudieron prevenir todos los impases posibles que fueron apareciendo. Y, lo mismo se debe de tener en cuenta con actuales y futuras propuestas.

El circuito de arte contemporáneo ha ido flexibilizándose, sí, y no sólo ha dependido del contexto local mencionado, sino también del mercado global en Estados Unidos y Europa, pues el mercado local es pequeño y busca generar conexiones y ampliarse. Por ello, las ferias internacionales y Bienales, fomentan oportunidades de una mayor visibilización de los artistas, las galerías y de las tendencias actuales.

Dos ejemplos recientes son la 60 Bienal de Venecia, aún vigente hasta noviembre del 2024, y la exposición de “Historias Indígenas” en el Museo de Arte de Sao Paulo el 2023, y evidencia en cómo el mercado está mostrando a artistas más diversos, que por las tendencias en su momento no pudieron ingresar, que como llamó Majluf:

En su versión cosificada y deshistorizada, ese ideal retoma un concepto del arte que parecía ya definitivamente deconstruido. Regresa aquí con fuerza, como una verdad imposible de abordar críticamente, frente a la cual no hay distancia posible, convertida, paradójicamente, en la medida de consagración para artistas antes excluidos del campo artístico (2024)

¹⁸² Fue el martes 12 de julio, a las 12:00m en el Centro de Lima.

¹⁸³ Entre otros curadores, están Natalia Majluf, Sharon Lerner y Miguel López han ido renovando y ampliando el circuito de arte. Desde lo institucional y de manera independiente.

Sin embargo, como es un mercado, cabe ver el lado que los artistas plantearon (cap. 4 y 4.2), “el escepticismo” ante esa flexibilidad e inclusión, pues como todo mercado, esto parte de “intereses comerciales”, como mencionó Josué Sánchez, y tendencias temporales. Lo que ellos quieren, más que les favorezca una tendencia, como el *boom* de la categoría de arte indígena, es que haya un circuito artístico más democrático y este se descentralice. Las oportunidades y las aspiraciones, pese a convivir en el mundo infinito de las ideas, se limitan o se expanden de acuerdo a los privilegios y carencias de cada uno, y si a pesar de ello, el mercado les da facilidades a unos y a otros no, no hay una igualdad de condiciones.

Finalmente, estas trayectorias muestran la división vigente del mercado del arte contemporáneo y arte popular, y, al mismo tiempo, nos muestra y evidencia los procesos de cambio y flexibilización del mercado de arte contemporáneo, que concierne este proyecto, cabe agregar que debemos de dudar y ser escépticos ante él. Estar despiertos ante los efectos sociales que tiene el mercado. Si bien, hay mejores oportunidades para los artistas tradicionales o populares y los artistas vernaculares, como los dividía Germana y Bowman-McElhone (2020), estos están siendo visibilizados dentro de la categoría de “arte indígena”, los enunciados hacia ellos los hacen desde esa perspectiva (cap. 4), y los promocionan junto a otros artistas similares de diferentes regiones y países. Es por ello, que también a nivel de trascendencia social, se debe de tener cuidado en el “encapsulamiento de la indigenidad” que proponía Borea (2023). Se pueden abrir alternativas desde una interseccionalidad artística más compleja que lo indígena, desde otras disidencias que el día de hoy nos afecta comúnmente de manera global, o talvez desde otras diferencias que queremos difundir. Y, como mencionó Pedro Favaron¹⁸⁴, en el conversatorio Espiritualidades Amazónicas¹⁸⁵, “no temer en vivir conscientemente en medio de las contradicciones”.

¹⁸⁴ Lima, 1979. Investigador académico, poeta, escritor, artista audiovisual y comunicador social.

¹⁸⁵ El 13 de junio del 2024 en la PUCP.

5. Conclusiones

Esta tesis ha explorado desde la etnografía la trayectoria de tres artistas andinos contemporáneos, que inician desde 1945 en adelante. Diferentes generaciones y géneros. Y, se ha abordado desde un contexto social e histórico de las artes en Perú y parte del mercado global desde inicios del s.XX. He demostrado cómo el ingreso de ellos al mercado de arte contemporáneo, no ha estado exento de la trascendencia de la historia de los artistas andinos en su categorización como “artista tradicional o popular”, y cómo ellos, desde sus nuevas transformaciones y aportes plásticos, han podido ingresar y constituir este mercado, siendo validado su ingreso, al igual que los demás artistas, desde Instituciones culturales y académicas, y sus respectivos agentes.

He seguido la trayectoria de estos artistas, desde sus primeros acercamientos artísticos tradicionales y/o autodidactas hasta sus transformaciones con el pasar de los años. He buscado visibilizar sus procesos y aportes artísticos, que no se ven pero que influyen dentro de la constitución del mercado de arte contemporáneo de Perú, para contribuir a llenar vacíos dentro de su estudio, y mostrar vacíos que aún faltan llenar, a partir de la información recabada y la ausencia de archivos. He investigado desde fuentes previas acerca de este mercado, y, a partir de las trayectorias, he mirado lo que estaba y sigue legitimado como arte contemporáneo dentro de sus formalismos y convenciones hasta el día de hoy, y lo que viene cambiando desde una perspectiva más amplia del arte, lo que se ve y lo que no, lo que aparenta, lo que pretende, lo que se ejecuta y lo que aspira.

A través del contenido de la Tesis he mostrado una explicación progresiva acerca del tema, para responder la pregunta principal ¿Cómo ha sido el ingreso y la participación de estos tres artistas dentro del mercado de arte?; y, las preguntas secundarias, acerca de sus trayectorias, los escenarios comerciales en los que se desenvuelven, y sus estrategias de producción, circulación y venta de sus productos artísticos.

Se partió de estudios previos acerca el mercado de arte contemporáneo en Perú (cap. 1.2.1), desde la creación de sus instituciones académica y los dinamismos

actuales en los que funciona, como lugares de exhibición, colección y venta. Se ahondó sobre instituciones principales como el MALI, MAC, Museo de San Marco, entre otros. Y, el aumento de galerías privadas y la gentrificación artística en los distritos de Barranco y Miraflores, entre 1980 – 1999. Y, se pudo ver la necesidad de este circuito local por ingresar y generar redes con el mercado internacional.

También, se ahondó el contexto histórico del artista andino (cap. 1.2.2.), desde la división y la dicotomía del arte – arte popular, y los desencuentros que ello produjo y que se formalizó con el mercado artístico moderno y/o contemporáneo, como el caso del artista Joaquín López Antay.

Y, desde una manera más general, se trató de ahondar sobre si dentro de estas convenciones del mercado (cap. 1.2.3) podría haber excepciones posibles, qué riesgos implican y qué significan en un contexto cultural.

Esta tesis también demuestra, desde el trabajo etnográfico en la trayectoria de los artistas (cap. 3), que se pudo desglosar sus cambios en sus procesos artísticos, tipos de formación, diferentes referentes plásticos y visuales, gestión y producción desde su ingreso al mercado de arte contemporáneo, para volver a confirmar o no los estudios previos, o si hubo algún cambio. En este caso, los artistas pudieron no sólo ingresar a este mercado por seguir practicando el mismo tipo de arte del que partieron, sino porque ellos generaron cambios e innovaciones, más contemporáneas. Y, ello se salía de las márgenes de lo tradicional, y trascendió en el interés de este nuevo mercado.

Desde sus ingresos, al igual que los demás artistas, su producción pasó filtros de validación desde instituciones culturales y sus agentes. También, se adaptaron y/o entendieron el centralismo en Lima, y sus gentrificaciones en los distritos. Para ilustrar esto último, en el caso de Josué Sánchez, sus exposiciones en Lima aumentaron y fueron más constantes desde que se mudó a Lima. Y, en el caso de Venuca, ella mencionaba que conocía a varios artistas de Ayacucho que no participaban en las convocatorias, por a diferencia de los artistas de Lima, exista la preocupación de las gestiones de envíos de sus obras.

Otro hallazgo importante acerca del estudio de sus trayectorias, en los ingresos de estos artistas al mercado de arte contemporáneo, es que están entrando en

la categoría de “arte indígena” (cap. 4), y ello cabría analizar, para un estudio posterior, cuáles han sido las causas y cuales podrían ser los efectos de ello en el mercado de arte, desde una mirada intercultural. Como mencionaba Borea (2023), se podría “viciar la indigenidad” en el trascurso. Y, por otro lado, se podría abrir el debate dentro del circuito de las artes, acerca qué puede categorizarse indígena, y cuales han sido y serán los agentes que definirán ello en el mercado. Por ejemplo, en la trayectoria de Antonio Páucar, antes de llegar al circuito artístico peruano sus exposiciones fueron en las categorías técnicas de *performace*, *videoperformace* y *lo video-arte* e instalación; sin embargo, en los últimos años, sus exposiciones e invitaciones están siendo ligadas a la categoría indígena. Por otro lado, en el caso de Venuca, desde sus inicios ella ha participado en estas categorías; no obstante, sus técnicas también han ido transformándose. Y, ello no pasa en el caso de Josué Sánchez, pese a que sus pinturas tocan andinos, su estilo pictórico se percibe entre un estilo visual-narrativo como el mate burilado y, al mismo tiempo, como surrealista.

Además, es necesario rescatar otro hallazgo en el estudio de estas trayectorias, y que evidencian vacíos históricos en temas culturales en Junín. Desde los sucesos de los artistas en los Andes, se mencionaron: la Imaginería de Aza, la Asociación *Kamaq Maki*, Grupo *TALPUY*, la revista *Minka* y la Escuela de Bellas Artes – UNCP de Huancayo. Temas que se trataron de investigar desde diversas fuentes, escritas y orales. Pese a ello, no se pudo ahondar más de lo que se muestra en la Tesis. Y, que sería interesante investigar más, para generar archivo de ello, y se pueda tener como referencia de ciertos intentos de asociaciones, instituciones y grupos, relevantes en su tiempo, entender el porqué desaparecieron.

Para finalizar, no estoy segura si el lector notará en esta Tesis, el proceso introspectivo de la autora. Mi proceso partió desde un interés personal, desde hipótesis y de juicios directos previos, modos que no son un buen punto de partida para un análisis etnográfico y antropológico, dado que también soy artista andina con una formación académica plástica en Lima. No obstante, a medida que avanzó el proyecto, dicha actitud cambió, debido a los hallazgos teóricos frente al trabajo de campo, la diversidad de: sucesos históricos, sucesos actuales

y/o en simultáneo, diversas opiniones personales de los entrevistados, entre otros. Todo ello condujo a una postura objetiva. Al mismo tiempo, mi posición de “artista andina” frente a trabajo etnográfico me ayudó a tener información previa acerca del mercado, sus instituciones y sus formalismos desde mi misma práctica; por otro lado, reconocer previamente el centralismo del mercado debido a mi vínculo vigente con mi lugar de procedencia, Huancayo; y, también me ayudó a generar un vínculo diferente con los artistas del presente proyecto, dado que compartimos varios intereses personales, entre ellos la revalorización de lo andino.



6. Bibliografía

6.1. Libros y Tesis

Acha, Juan (1984). EL ARTE Y SU DISTRIBUCIÓN. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México.

Altmann, Philipp (2017). Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural? En J. Gómez (Ed.), *Interculturalidad y artes: Derivas del arte para el proyecto intercultural* (pp. 60-75). Artes ediciones.

Appadurai, Arjun (1991). LA VIDA SOCIAL DE LAS COSAS. Perspectiva cultural de las mercancías (A. Castillo trad.). EDITORIAL GRIJALBO. (Obra original publicada en 1986)

Augé, Marc (1995). Hacia una antropología de los mundos contemporáneos. Editorial GEDISA.

Becker, Howard (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico (J. Ibarburu trad.). Editorial Bernal, Universidad Nacional de Quilmes. (Obra original publicada en 1982)

Benjamin, Walter (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (A. E. Weikert trad.). Editorial Itaca. (Obra original publicada en 1936)

Bohórquez, Ricardo (2008). El hombre de la concordia “conversar no es pactar”. Ed. Pluma de Oro.

Borea, Giuliana (2017). Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes. Fondo Editorial PUCP.

Borea, Giuliana (2021). CONFIGURING THE NEW LIMA ART SCENE: An anthropological analysis of contemporary art in Latin America. E-book by

Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/10.4324/9781003085003>

Borea, Giuliana (2023). LA NUEVA ESCENA ARTÍSTICA DE LIMA. PRACTICAS, MUSEOS Y MERCADOS. Fondo Editorial PUCP.

Bourdieu, Pierre (1995). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2010). El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura. Editorial siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (2016). La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto. E-book por Penguin Random House Grupo Editorial. <https://asociacionfilosofialatinoamericana.files.wordpress.com/2018/08/bourdieu-pierre-la-distincic3b3n-criterio-y-bases-sociales-del-gusto.pdf>

Cerrón, Vladimir (2011). Historia censurada de la UNCP. Un intento para comprender sus luchas y logros. Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2011-10799. En <https://perulibre.pe/wp-content/uploads/2020/09/Historia-censurada-de-la-UNCP-Completo-2020.pdf>

Clifford, James (1988). On Collecting art and culture. En *The predicament of culture* (pp. 215-251) Cambridge, MA: Harvard University.

Clifford, James (2001). DILEMAS DE LA CULTURA. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Editorial Gedisa.

Comisión de la verdad y la Reconciliación, Perú (2003). Informe Final. 9 vols. CVR. En Junín <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/Tomo%20-%20ANEXOS/PDFSAnexo4/JUNIN.pdf>, en la UNCP <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.44.%20UNIVERSIDAD%20DEL%20CENTRO.pdf>, y en la caja de selva de Junín

<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.61.%20PICHANAKI.pdf>

Dávila, Arlene (2022). Estados Unidos: El impulso de las identidades latinoamericanas y latinas en los mercados del arte contemporáneo. En G. Castillo & L. Soria (Eds.), *“La ciudad desde la antropología, miradas etnográficas”* (pp. 307-334). Fondo Editorial PUCP.

Degregori, Carlos (Ed.) (2017). No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana. Instituto de Estudios Peruanos.

Del Águila, Natalia (2017). Los avatares para la comprensión crítica del coleccionismo de Arte Popular. El caso de la colección del Museo de Artes y Tradiciones Populares del IRA. *2017: XXVII Coloquio Internacional de Estudiantes de Historia PUCP*. Repositorio PUCP. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/166963>

Del Valle, Augusto (1999). Memoria sin territorio – Territorio sin memoria. *Hueso Húmero*, n°34, pp.86-119.

Ferrini, Ernesto (2014). Arte inversión: Cómo invertir en arte contemporáneo en el Perú. Edición Perú Económico.

García, Néstor (1982). Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen.

Germaná, G. & Bowman-McElhone, A. (2020). Asserting the Vernacular: Contested Musealities and Contemporary Art in Lima, Peru. *MDPI, Art*, 9, 17. https://www.researchgate.net/publication/339116982_Asserting_the_Vernacular_Contested_Musealities_and_Contemporary_Art_in_Lima_Peru

Germaná, G. & Yllia, M. (2008). Miradas Alternas: Visiones y Discursos en la Colección de Arte Popular del MASM. Museo de Arte de San Marcos.

Giunta, Andrea (2014). ¿Cuándo empieza el Arte Contemporáneo? *When does contemporary art begin?* Fundación Arte Ba.

González, Olga (2015). Testimonios y secretos de un pasado traumático: los 'tiempos del peligro' en el arte visual de Sarhua. En *ANTHROPOLOGICA/AÑOXXXIII*, n°34, pp..89-118.

Graw, Isabelle (2015). ¿Cuánto vale el arte? Editorial Mardulce.

Hernández, M. & Villacorta, J. (2002). Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú en fin de siglo. PUCP.

Inuca, José (2017). "Kawsaypura yachay tinkuy. Convergencia y confrontación de saberes 'entre culturas'". En J. Gómez (Ed.), *Repensar la interculturalidad* (p. 39). Artes ediciones.

Kusunoki, R. & Majluf, N. (2019) "Redibujar categorías. La incorporación del 'arte popular' a las colecciones del Museo de Arte de Lima", en *Goya: Revista de arte*, n°367, pp.140-153.

Lauer, Mirko (1982). Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes. DESCO.

Lauer, Mirko (1984) LA PRODUCCIÓN ARTESANAL EN AMERICA LATINA: (Informe presentado a International Development Research Centre Ottawa). Ed. Fundación Friedrich Ebert.

Lefebvre, Henri (2013). La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing.

Luhmann, Niklas (2005). El arte de la Sociedad. Editorial Herder.

Marx, Karl (2003). El capital. Libro virtual de LIBROdot.com. (Obra original publicada en 1867) <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf>

Merino, Mildred (1975). Hacia una teoría del folklore peruano. Instituto Panamericano de Geografías e Historia.

Mitrovic, Mijaíl (2019-02-25). *Entre el boom y la crisis: la construcción del valor en el mercado del arte contemporáneo en Lima (1997-2018)* [Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.

Mitrovic, Mijaíl (2023). AL SERVICIO DEL PUEBLO. Arte, política y revolución en el Perú [1977-1992]. La Balanza Editorial.

Mosquera, Alberto (1999). El mercado cultural peruano. *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas UNMSM*, n°12, pp. 217-227.

Mujica, R. & Evanán, P. (2019). PROYECTO PIRAQ KAUSA KAYKUNAPAQ - ¿QUIÉN SERÁ EL CULPABLE? Memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua - Ayacucho. Editorial Planeta Perú S.A.

Myers, Fred (2001). The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture. School of American Research advanced seminar series.

Nolte, Rosa María (1991). Qellcay: arte y vida de Sarhua, comunidades campesinas andinas. Editorial Terra Nuova.

Peraza, M. & Iturbe, J. (1998). El arte del mercado en arte. Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial.

Pérez, Jair (2024). A LA SOMBRA DE LIMA. Centralismo y políticas culturales en el Perú. Pakarina Ediciones.

Restrepo, Catalina (2013). Portafolio de artista: Una herramienta clave para una promoción poderosa. PUNTUAL editorial.

Roel, Pedro (2017). DE FOLKLORE A CULTURAS HÍBRIDAS: RESCATANDO RAÍCES, REDEFINIENDO FRONTERAS ENTRE NOSOTROS. En I. Degregori (Ed.), *No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana* (pp. 74-122). Instituto de Estudios Peruanos.

Romero, María (2015). “APU-RIMAK – ALEJANDRO GONZÁLEZ TRUJILLO (Apurímac, 1900 – Lima. 1985)” [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio UNMSM https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/20.500.12672/4224/1/Romero_sm.pdf

Sabogal, José (1979). “Arte vernáculo en Huamanga. Testimonio de tres artesanos”. Estudios e investigación. Universidad Nacional Agraria La Molina.

Stastny, Francisco (1981). LAS ARTES POPULARES DEL PERÚ. Ed. Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO).

Ulfe, Maria Eugenia (2011). Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos. Fondo Editorial PUCP.

Ulfe, Maria Eugenia (2020). “EL ARTE, LA MEMORIA Y LA (POS)VERDAD EN TIEMPOS NEOLIBERALES: LAS PIEZAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO DECOMISADAS DEL MUSEO DE ARTE DE LIMA”. En M. Giusti (Ed.) *Verdad, historia y posverdad. La construcción de narrativas en las humanidades* (pp. 95-101). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ulfe, M. E. & Trinidad, R. (2017). En busca de reconocimiento: reflexiones el Perú diverso. Fondo Editorial PUCP.

Ulfe, M. E. & Sastre, C. (2022) “Debates museográficos en la era del negacionismo y la posverdad: dos casos peruanos”. En *Critical Reviews on Latin American Research*, vol.10, n°1. <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/403>

Yllia, María Eugenia (2006) El mate mestizo de José Sabogal. En *El Fruto Decorado. Mates Burilados del Valle del Mantaro*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano-Universidad Ricardo Palma, pp. 45–55.

6.2. Publicación de diarios Web y videos

Agurto, André (07 de setiembre de 2022). El placer de comprar arte: un perfil del peruano que adquiere obras. *Diario Gestión*. <https://gestion.pe/tendencias/el-placer-de-comprar-arte-un-perfil-del-peruano-que-adquiere-obras-arte-peruano-pintura-noticia/?ref=gesr>

Anaya, Glademir (30 de enero de 2018). Fiscalía inmoviliza pinturas por presunta apología del terrorismo. *Diario Correo*. <https://diariocorreo.pe/politica/ministerio-publico-investigacion-pinturas-usa-expuestas-mali-799199/>

ANDINA (13 de diciembre de 2012) En el arte precolombino hay un tesoro inacabable. *ANDINA WEB* <https://andina.pe/agencia/noticia-en-arteprecolombino-hay-un-tesoro-inacabable-senalafernando-szyszlo-439753.aspx#:~:text=Son%20mundos%20ajenos%E2%80%9D%2C%20manifest%C3%B3.,todos%20se%20parecen%E2%80%9D%2C%20concluy%C3%B3.>

Apo´strophe arte (3 de febrero de 2014). Román Pereiro - El precio y el valor del arte (Sala APO´STROPHE) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=inbH38WQrZE>

ARTISHOCK (18 de abril de 2024) HUELLAS CÓSMICAS. PERÚ EN LA BIENAL DE VENECIA 2024. <https://artishockrevista.com/2024/04/18/huellas-cosmicas-peru-en-la-bienal-de-venecia-2024/>

ATA (2010) (s.f.). ANTONIO PAUCAR. RUMORES DEL SILENCIO. https://ata.org.pe/wp-content/uploads/2010/08/antonio_paucar_invitVIP.pdf

Baquerizo, Manuel (12 de octubre de 2010). LAS PESADAS MARCAS DE LA PINTURA EN EL VALLE DEL MANTARO. *CoOrdENAdAs—Arquitectura y algo más en el Valle del Mantaro*. En <https://hananwanca.blogspot.com/2010/10/las-pesadas-marcas-de-la-pintura-en-el.html>

Belaunde, Elvira (29 de agosto de 2023) Controversia en la selección para la Bienal de Arte de Venecia 2024. “Cosmic Traces” versus “Koshi Kené”. *Lamula.pe*. <https://luisabelaunde.lamula.pe/2023/08/29/peru-en-bienal-de-arte-de-venecia/luisabelaunde/>

Cruz, Darwin (14 de noviembre de 2015). Pepe Cobo: “El mercado de arte peruano es primigenio”. *Diario El Comercio*. <https://elcomercio.pe/economia/peru/pepe-cobo-mercado-arte-peruano-primigenio-204001-noticia/?ref=ecr>

ContentLab (08 de noviembre de 2019). Arte: ¿su inversión puede generar una buena rentabilidad? *Diario Gestión*. <https://gestion.pe/especial/businessstyle/inversiones/arte-su-inversion-puede-generar-buena-rentabilidad-noticia-1994731>

Dauderstädt, Michael (julio - agosto de 2013) Alemania y la crisis: victorias pírricas. *NUEVA SOCIEDAD*. <https://nuso.org/articulo/alemania-y-la-crisis-victorias-pirricas/>

Escuelab Lima (28 de abril de 2010). Rumores del Silencio - Performance de Antonio Páucar [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=dgb8D_oqNGY

Gargurevich, Juan (15 de agosto de 2017) El día que López Antay derrotó a los cultos de Lima. *Blog JUAN GARGURECICH*. <https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/#ftn6>

ICPNA Cultural (2020) (s.f.). RIQCHARY WARMY [DESPIERTA MUJER], VENUCA EVANÁN. https://cultural.icpna.edu.pe/portfolio_page/venuca-evanan-riqchary-warmy/

ICPNA Cultural (2022) (s.f.). YALPAYNINCHIKTA SHIMPASHTIN (TRENZANDO NUESTRA MEMORIA) INDIVIDUAL DE ANTONIO PÁUCAR. https://cultural.icpna.edu.pe/portfolio_page/yalpayninchiktan-shimpashtin/

ICPNA Cultural (2024) (s.f.) KOSHI KENÉ (EL PODER DEL KENÉ) OLINDA SILVANO + SOI NOMA Y HARRY CHÁVEZ. https://cultural.icpna.edu.pe/portfolio_page/koshi-kene/

Jaureguy, C. (24 de agosto de 2020) VENUCA EVANÁN: “A VECES POR CULTURA PERMITIMOS MUCHO MALTRATO, MUCHO ABUSO”. *En Revista de Arte Contemporáneo ARTISHOCK*. <https://artishockrevista.com/2020/08/24/venuca-evanan-entrevista/>

Kuoni, Gisela (2019) Hugo Zumbühl: Bodenclicke: ein Streifzug durch die vielfältige Teppichwelt. *En ETHzürich, E-Periodica*. Vol. 61 (pp. 50 – 54) <https://doi.org/10.5169/seals-813289>

MALI (2020) *MEMORIA 2020. COMITÉ DE ADQUISICIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO* [Catálogo virtual]. Museo de Lima. <https://mali.pe/wp-content/uploads/2021/04/Memoria-CAAC-2020.pdf>

Majluf, Natalia (02 de mayo de 2024). La descolonización por absorción: el núcleo histórico de la 60 Bienal de Venecia. *Trama. Espacio de crítica y debate*. <https://tramacritica.pe/critica/2024/05/02/la-descolonizacion-por-absorcion-el-nucleo-historico-de-la-60-bienal-de-venecia/>

Mercer, Esteban (28 de setiembre de 2008) Rebecca Horn: “Hace falta algo mágico para que el artista evolucione”. *Diario de Mallorca*. <https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2008/09/28/rebecca-horn-falta-magico-artista-4255953.html>

Ministerio de Cultura DDC Junín (1 de marzo de 2016). "Caminos cargados de memoria" - Muestra de Antonio Páucar [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=edNhfo1drQ0>

Ramos, Vania (14 de mayo de 2013). INFORME: EL MERCADO DEL ARTE EN EL PERÚ. *Diario .EDU*. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/mercado-del-arte-en-el-peru/>

Sánchez, Josué (31 de octubre de 2006). Pintor por fastidiar a los pintores. *Todavía no pinto canas* [blog]. En http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/forums/espacio_del_lector/newsid_6064000/6064048.stm

Vadillo, José (12 de agosto de 2022) IDENTIDADES FAMILIARES. La memoria del maguey: don Pedro Abilio y la tradición de la imaginería huancaína. *Diario El Peruano*. <https://elperuano.pe/noticia/179490-la-memoria-del-maguey-don-pedro-abilio-y-la-tradicion-de-la-imagineria-huancaina>

Villar, Alfredo (08 de abril de 2018). Alfredo Márquez: la imaginación militante. *Diario El Comercio*. <https://elcomercio.pe/eldominical/alfredo-marquez-imaginacion-militante-noticia-510101-noticia/>

Zeitsicht (23 de junio de 2014). Zeitsicht Art Award 2011 – Antonio Paucar meets Rebecca Horn (Highlight Clip) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=OwoIBNXHQe4>

7. Listado de Figuras

Figura 1. Foto de tablas de Sarhua hechas por Pompeyo Berrocal, en *Ruraq Maki*, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 2. Foto de tablas de Sarhua hechas por Venuca Evanán en distintos tiempos, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 3. Foto de detalle de tablas de Sarhua hecha por Venuca Evanán, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 4. Foto de retrato familiar pintado por Venuca Evanán, junto a sus papás de niña, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 5. Foto del retrato de Venuca cuando era niña, en el taller de la artista, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 6. Foto del retrato de Venuca y su papá Primitivo Evanán en el taller de la artista, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 7. Foto de una réplica de la obra “Autorretrato Art Lima”, pintada por la misma artista, en su taller, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 8. Foto de “*Las Varayuq*” en la exposición colectiva “Hilos que resisten, hilos que subvierten: identidades, memorias y cuerpos en el arte textil” en el Británico, 2022 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 9. Foto en el MAC, parte de su obra “*Rikchary Warm*”, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 10. Foto en el taller de Venuca, junto a ella, su asistente y yo, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia].

Figura 11. Foto en la exposición “DESCUBRIENDO NUESTRO PUEBLO”, en el Espacio Juan Pardo Heeren del ICPNA, 2022 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 12. Foto de personajes hechos por Pedro Gonzales. P., en la exposición *Ruraq Maki*, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 13. Foto de personajes hechos por Javier Gonzales. P., en la exposición *Ruraq Maki*, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 14. Foto de detalles de modelado de rostros, en el taller de Antonio, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 15. Foto de la portada de la revista *Kamaq Maki*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 16. Foto del interior de la revista *Kamaq Maki*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 17. Foto de Antonio Páucar junto a los calendarios de la Asociación *Kamaq Maki*, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 18. Foto de Antonio junto al retrato que hizo de su abuelo Pedro Abilio Gonzales para su postulación a la escuela de arte en Alemania, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 19. Foto de la obra “*Shoes that break the silence*”, en su exposición individual en el ICPNA, 2022 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 20. Foto del *videoperformance* “César Vallejo” (2017), donde Antonio va escribiendo con su sangre un poema del escritor, en su exposición individual en el ICPNA, 2022 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 21. Foto de la obra “*Rumi Ñan*”, en el taller de Antonio, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado por Xiomara Wendy Encalada Tapia]

Figura 22. Foto de la obra “Estudiantes de Maguey – UNCP”, en la exposición junto a su familia “DESCUBRIENDO NUESTRO PUEBLO” en el ICPNA, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 23. Foto de la obra de Antonio, en Pinta Parc, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 24. Foto en el estudio de Josué, mientras él dibuja, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado por el hijo del artista Álvaro Sánchez Casas]

Figura 25. Foto del mural en la Iglesia de Chongos Alto, Junín, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 26. Foto del detalle del mural de la Iglesia de Chongos Alto, Junín, 2024 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 27. Foto de la portada de la revista *Minka*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 28. Foto del interior de la revista *Minka*, en la casa de Jair Pérez Brañez, 2023 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 29. Foto de obras de Josué en distintos tiempos, los dos que están en la parte superior de la pared en la casa de Jair Pérez Brañez [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 30. Foto del mural de Josué que se encuentra en el MAC, 2024
[Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 31. Foto del rompecabezas de Lima *Puzzle*, de la pintura de Josué,
2023 [Propiedad del autor, fotografiado con el celular]

Figura 32. Foto de la pintura de Josué en Pinta Parc, 2024 [Propiedad del
autor, fotografiado con el celular]

Figura 33. Foto en el estudio de Josué, mientras él pinta, 2024 [Propiedad del
autor, fotografiado por el hijo del artista Álvaro Sánchez Casas]



Anexo 1 - Guía de observación (Pre Campo)

GUÍA DE OBSERVACION

Cómo se forman los mercados de arte contemporáneo desde artistas de origen andino: Venuca Evanan, Antonio Páucar y Josué Sánchez
Mercados, circulación y venta

Liz Quispe Cárdenas
Código 20102146

-
1. **CONTEXTO:** Inauguración de la exposición (20 de octubre del 2022) “LOS RÍOS PUEDEN EXISTIR SIN AGUAS PERO NO SIN ORILLAS” en el Museo de Arte Contemporáneo, Barranco.

Lugar o temática: Exposición colectiva de artistas contemporáneos, extranjeros y naciones, y artistas indígenas peruanos que trabajan temas amazónicos.

Características políticas y demográficas: En la ciudad de Lima en estos últimos 20 años se han posicionado y distribuido urbanísticamente espacios de exposición para artistas y artesanos de manera heterogénea, por ejemplo: hay un aproximado de 4 galerías en el centro histórico de Lima, mientras que en distritos como Miraflores y Barranco hay entre 18 y 12 espacios privados, respectivamente, espacios exclusivamente para exposición y venta de pinturas, esculturas, instalaciones y artes híbridos. A su vez, hay otros sitios culturales más abiertos reconocidos por el Ministerio de Cultura, con mayor diversidad de manifestaciones artísticas y con mayor apertura de acoger a artistas nuevos y emergentes, pero que no son espacios de venta como los museos. Ello tiene una razón de ser en este proyecto, el enfoque principal será sobre los espacios de circulación de las obras de los artistas andinos. Si bien, esta exposición trata de temas amazónicos, es relevante por dos razones; principalmente, este tipo de exposiciones son excepciones en el circuito habitual artístico limeño, dado que es un espacio de este encuentro de artes interculturales; en segundo lugar, en esta exposición también se encontró la obra de artistas andinos como Gabriela Arias, artista ayacuchana, y Josué Sánchez, artista huancaíno.

En esta ocasión, la inauguración de la exposición “Los ríos pueden existir sin aguas, pero no sin orillas” en el Museo de Arte Contemporáneo de Barranco, también representa el momento ritualístico y performático de la exposición de las obras de arte, y el encuentro de los artistas con su público.

Historia del lugar o campo: Las instituciones artísticas comenzaron a aparecer desde inicios del siglo XX, muchos años más adelante, en el 2013

se funda el Museo de Arte Contemporáneo en Barranco (MAC), centro cultural privado donde se dio la exposición, esta es una institución de promoción, investigación y difusión, no de colección. Este lugar tiene 3 espacios, de 100, 200 y 1000m², en ellos se realiza exposiciones colectivas de artistas peruanos y extranjeros y/o retrospectivas individuales. A su vez, también tiene otros espacios para programas educativos que promueve el encuentro, la participación y creación en torno al arte, estas participaciones son variadas desde encuentros de niños, jóvenes, adultos y adultos mayores.

En esta oportunidad, usaron el salón más grande de 1000m² donde albergaron las obras de 66 artistas, esta exposición fue temporal, del 20 de octubre del 2022 al 30 de abril de 2023. En la exposición reunió trabajos sobre contextos amazónicos, "LOS RÍOS PUEDEN EXISTIR SIN AGUAS PERO NO SIN ORILLAS" fue financiado por la Fundación BBVA, Fundación Telefónica Movistar, *Mellon foundation*, *University of Pennsylvania* y otros benefactores anónimos del MAC.

Procesos de cambio: El mercado del arte con el tiempo ha variado, pues, como todo mercado se debe a su demanda, y la demanda forma parte de la vida colectiva de la sociedad, esta cambia día a día. Es así que, tanto los artistas contemporáneos académicos y los artistas tradicionales y /o indígenas han expuesto históricamente por separado desde la constitución de instituciones artísticas, desde las dicotomías de arte y arte popular, arte de galería y arte independiente, artista emergente y artista con trayectoria, etc. Sin embargo, la presente exposición era especial dado que entre los 66 artistas que estaban exponiendo había artistas extranjeros y locales, en este último grupo estuvieron incluidos artistas andinos y amazónicos, originarios de los pueblos Bora, Huitoto, Shipibo-Konibo, Wampis, Ashaninka, Iskonawa, Tikuna, Ayacucho y Junín. Este tipo de eventos son pocos, se requiere mucha inversión y mucho tiempo de preparación. Sobre todo, cuando se quiere abarcar gran variedad de artistas que no sólo viven en Lima, debe de haber un proceso curatorial permanente en dicho proceso.

Problemática actual: En estos últimos 5 años ha habido un boom de nuevos artistas en el medio: artistas emergentes, artistas con trayectoria en el extranjero y artistas desde distintas regiones con distintos tipos de arte tradicional, haciendo de los espacios culturales más diversos.

Este proceso va cambiando y cuestionando las dicotomías sobre la que se formó el arte en nuestro país. Sin embargo, si bien ha habido un cambio en las manifestaciones y formas de pensamiento desde los artistas, los espacios de exposición también se han transformado desde sus intereses de mercado y manifestaciones políticas. El distrito de Barranco, lugar de la inauguración, concentra la mayor cantidad de espacios de exposición con venta de la ciudad de Lima. Y, los centros culturales del mismo distrito se vuelven parte de la estrategia de promoción de las obras que se puede vender fuera. Y los espacios de inauguración se convierten en parte esencial de visibilidad y relaciones sociales, entre artistas, y con otros curadores, galeristas, inversores y coleccionistas.

2. FACTORES SOCIALES:

Organización social: las personas que asistieron al evento fueron los 66 artistas en exposición, uno de los dos curadores del evento, Giuliana Vidarte (el que faltó fue Christian Bendayán), los representantes de las organizaciones que patrocinaron el evento, otros artistas, familiares, amistades, acompañantes de los benefactores, otros curadores, fotógrafos y la orquesta invitada “Los Wemblers de Iquitos”. Todos los asistentes recibieron un *sticker* en el ingreso que se debía colocar en un lugar visible del cuerpo.

Organización política: el ritual o el procedimiento de las inauguraciones son parecidas y van vinculadas con su tipo de organización política. Dependerá de cuanto capital maneje el espacio cultural para organizar dicho evento. La inauguración estaba programada el 20 de octubre a las 6 pm.

Cuando inició el protocolo de la inauguración, en los exteriores del museo al costado de la puerta principal de la sala de exposición, primero habló un moderador para presentar a la representante del Museo de Arte Contemporáneo, luego de ella hablaron de manera seguida los representantes de la Fundación BBVA, Fundación Telefónica Movistar, *Mellon foundation* y *University of Pennsylvania*. Finalmente, quien dio paso a visitar la exposición fue la curadora Giuliana Vidarte.

Esta exposición no fue para venta, sólo para exhibición, sin embargo, es en estos lugares donde los galeristas y curadores ven prospectos de gente con las que quisieran trabajar, de igual manera era una oportunidad para el artista el exhibir sus obras para poder ser captado. Por ejemplo, los curadores que se encontraban con los artistas amazónicos e indígenas era Gala Berguer y Miguel Lopez, mientras que galeristas de Galería Wu o de Galería 80 m2 estaban distribuidos en las exhibiciones de artistas que representan, como Natalia Revilla, Nancy La Rosa y Huanchaco.

Organización económica: la exposición tuvo el apoyo de 4 organizaciones privadas, y aparte, el apoyo de los benefactores anónimos del MAC. En muchos de estos eventos, uno se percata de flujos de inversiones que se hacen desde el tipo de montaje, iluminación, organización y el tipo de organización para la inauguración (vino, bocaditos, etc.). En el caso de esta exposición, la instalación e iluminación estuvo impecable, se trató con mucho cuidado las piezas de todos los artistas. Hubo vino sólo al inicio, para las personas que llegaron antes de la inauguración. Por otro lado, desde las 8 p.m. comenzó el concierto de la exposición de “Los Wemblers de Iquitos”, orquesta conocida en la selva, en el jardín del museo y al costado se repartieron vasos o botellas de cerveza artesanal a los invitados que tenían el *sticker* que entregaron al entrar.

El evento aproximadamente acabó a las 9:30 – 10 p.m. todos los participantes disfrutaron todo el evento.

3. REPRESENTACIONES: La comunidad artística es variada en tanto tipo de religión, ideología política-social, situación económica, etc. Lo interesante son estos espacios de encuentros donde se logran reunir. En la exposición, se vio distintos grupos de artistas, por un lado, hubo elementos importantes en los artistas regionales participantes o invitados, ellos asistieron con sus trajes tradicionales o con elementos característicos, en el caso de los artistas amazónicos asistieron con sus enterizos pintados a mano y usaban vinchas, de igual manera, las artistas invitadas de Sarhua asistieron con una ropa

convencional *sport* y usaban sombreros con flores, característicos de su región. Hubo pocos artistas de provincia que no vistieron con prendas tradicionales, como Rember Yahuarcani, sin embargo, todos estos artistas andaban en grupo, junto a sus curadores, no compartían mucho con los artistas limeños o internacionales. Por otro lado, estaban los artistas de la ciudad de Lima, la mayoría de ellos trabajan con las galerías de Barranco, usaban sus ropas *sport* o elegantes, andaban en grupos más pequeños, junto a sus curadores, galeristas, fotógrafos y críticos de arte. Finalmente, hubo otro grupo entre los auspiciadores, coleccionistas de arte, amigos y familiares que usaban prendas elegantes y llamativas, este grupo andaba disperso por momentos de manera individual o en pequeños grupos.

Las piezas de arte no fueron mezcladas en la sala de exposición, estaba distribuida de manera ordenada, las obras de artistas tradicionales e indígenas se ubicaban al fondo de la sala, las obras de los artistas locales estaban al medio y lado izquierdo, y las obras de artistas internacionales estaban de la mitad a la derecha. La obra con mayor diversidad de colores fue la de los artistas regionales, el colores hacían vibrar el salón, las obras de los artistas de la ciudad de Lima eran con colores más neutros, negro, blanco y beige, llenos de símbolos y conceptos representativos de la Amazonía. Finalmente, las esculturas tecnológicas reunía a la mayor cantidad de espectadores durante la exposición, una de ellas fue la obra del artista Huanchaco, de la ciudad de Lima, expuso una réplica del Lanzón Monolítico de Chavín echado en un diván y con sillón vacío a su costado, como una terapia de psicoanálisis, el lanzón era hecho de látex, podía “respirar”, el material le podía permitir generar el movimiento mecánico interno, y reproducía una grabación donde el Lanzón “narraba” su percepción de la cultura en el Perú.

4. COMO SE VA A REALIZAR LA OBSERVACION Se visitó la exposición desde las 6 pm, como una artista y espectadora más. Se observó el performace hasta las 9:30 pm. Se interactuó al saludar a conocidos como Natalia Revilla, Gianine Tabja, Huanchaco e Isabel Guerrero, y pude presentarme con los artistas Venuca Evanán, Violeta Quispe y Rember Yahuarcaní, entre estas personas con los dos últimos pude coordinar para reunirme con ellos luego para entrevistarlos. Usé registros visuales para la recolección de dato, saqué registros fotográficos y luego anoté en un archivo en mi celular lo observado.

Anexo 2: Guía de entrevista y Hoja de vida

GUÍA DE ENTREVISTA Y HOJA DE VIDA

Cómo se forman los mercados de arte contemporáneo desde artistas de origen andino: Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez *Mercados, circulación y venta*

Liz Quispe Cárdenas
Código 20102146

Nombre de la o el artista:

Residencia actual:

1. Hoja de vida:

- 1.1 Edad:
- 1.2 Lugar de Nacimiento:
- 1.3 Lugar de residencia:
- 1.4 Estudios de arte:
- 1.5 Referencias familiares:
- 1.6 Trayectoria artística de sus anteriores generaciones y/o paisanos:
- 1.7 Residencias artísticas:
- 1.8 Lugares de exposiciones:
- 1.9 Premios de concursos:
- 1.10 Con qué galería trabaja:
- 1.11 Lugares donde brinda servicios:
- 1.12 Con qué personas trabaja con más frecuencia:

2. Entrevista Semiestructurada:

- 2.1 SUS OBRAS COMO MERCANCÍA
- 2.2 PERCEPCIÓN DEL MERCADO DE ARTE
- 2.3 SUS REFERENTES ARTÍSTICOS
- 2.4 INGRESO AL MERCADO DE ARTE
- 2.5 PRIMERAS NEGOCIACIONES, EXPOSICIONES Y/O VENTA
- 2.6 QUÉ *HABITUS* ADOPTÓ DESDE ENTONCES EN LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y VENTA DE OBRAS
- 2.7 CÓMO GESTIONÓ LOS SERVICIOS QUE OFRECE
- 2.8 DECISIÓN DE PRODUCCIÓN INDIVIDUAL DE SU OBRA
- 2.9 QUÉ *HABITUS* ADOPTÓ DESDE ENTONCES EN LA PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN Y VENTA DE SUS OBRAS INDIVIDUALES
- 2.10 CÓMO SE MANTIENE EN EL MERCADO ACTUALMENTE
- 2.11 CÓMO SE PROYECTA A FUTURO
- 2.12 AUTOPERCEPCIÓN COMO ARTISTAS

3. Juego metafórico y juicio crítico:

- 3.1 CÓMO REPRESENTARÍA EL MERCADO DEL ARTE PERUANO
- 3.2 CÓMO REPRESENTARÍA A LOS ARTISTAS QUE HA IDO CONOCIENDO DENTRO DE ESTE MERCADO
- 3.3 CÓMO SE REPRESENTA A SÍ MISMO DENTRO DEL MERCADO

Anexo 3

RESUMEN EJECUTIVO DEL PROYECTO

Cómo se constituyen los mercados de arte contemporáneo desde artistas de origen andino: Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez

Mercados, circulación y venta

Investigadora: Liz Quispe Cárdenas (Artista plástica y Antropóloga)
Maestría en Antropología con Mención en Estudios Andinos - PUCP

POR FAVOR NO SOCIALIZAR EL PRESENTE DOCUMENTO

Muchas veces cuando se habla del “mercado de arte” en Perú se infieren tipos particulares de mercados, estilos de arte, tipos de artistas, agentes de mercado y lugares de exposición. Sin embargo, lo que aborda el arte es más que esa simplificación, y más ahora en el contexto artístico local contemporáneo, globalizado e intercultural. Siempre han existido distintas manifestaciones artísticas y sus mercados, pero sus dinámicas de valor y validación han dependido de su contexto cultural mayor: jerarquías, status, raza, etc. Y, el problema principal no han sido las dinámicas de valor del arte, sino las dinámicas de valor de la misma sociedad social que ello representa. Este proyecto busca visibilizar el trabajo de tres artistas de origen andino contemporáneo: Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez. Se busca entender cómo han ido constituyendo los mercados de arte desde sus trayectorias. Ello llevará a reflexionar el valor de la obra del artista andino dentro de la historia del arte en nuestro país, dinámicas de valor que atravesaron hegemonías sociales, pero que hoy en día las últimas generaciones las cuestionan y se visibilizan por sí mismos.

Esta investigación propone una metodología cualitativa de enfoque etnográfico. Se va a profundizar en la trayectoria de estos tres artistas andinos contemporáneos, fuentes de información primaria, y el seguimiento en la producción, circulación e ingresos a mercados de sus obras. Es por ello que la metodología etnográfica será multilocal y multidimensional. Los artistas residen actualmente en distintos lugares, y, debido a su trabajo, están constantemente viajando dentro y fuera del país; y, de igual manera, sus obras van transitando por diversos lugares. También se hará seguimiento a una de sus obras que consideren fundamental en su rubro profesional.

La investigación multilocal será desde la visita a sus talleres, donde se entrevistará a los artistas, con el objetivo de ver el punto de partida de creación y producción. La entrevista durará no más de 1hr, será grabado el audio para su posterior transcripción, dicha grabación no será de difusión pública; posteriormente, se tomará un registro fotográfico del artista en su taller para la publicación de esta tesis.

Se cumplirá los principios éticos señalados en el reglamento del Comité de Ética de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se aplicará un formato de consentimiento informado a los informantes. Dado que el objetivo es visibilizar a los artistas andinos en este proyecto, se publicarán sus nombres y la explicación de la circulación de sus obras, en la sustentación son datos

fundamentales y necesarios, ello será tratado y difundido con respeto previo al consentimiento del artista, el artista tendrá la posibilidad de decidir el uso o no uso de los datos que nos brinde.



Anexo 4

DECLARACIÓN DE CONSIDERACIONES ÉTICAS DEL PROTOCOLO DE INVESTIGACIÓN

El presente protocolo del proyecto “Cómo se constituyen los mercados de arte contemporáneo desde artistas de origen andino: Venuca Evanán, Antonio Páucar y Josué Sánchez. Mercados, circulación y venta” está orientado hacia el cumplimiento de los cinco principios éticos que el Comité de Ética de la Investigación de la PUCP establece para la investigación con seres humanos. Estos buscan preservar el ejercicio profesional de nuestra comunidad académica y el respeto a características fundamentales de los grupos humanos con los cuales vamos a interactuar en el desarrollo de la investigación.

Los cinco principios éticos son los siguientes:

- Respeto por las personas.
- Beneficencia y no maleficencia.
- Justicia.
- Integridad Científica.
- Responsabilidad.

Principio de respeto por las personas

Teniendo en cuenta los distintos roles y ocupaciones de los participantes con los cuales vamos a interactuar, y la importancia y diversidad que el acervo ocupa dentro de nuestra investigación, hemos diseñado los siguientes instrumentos (ver anexos 1, 2 y 3):

1. Protocolo de Consentimiento informado para entrevistas
2. Acta de consentimiento de acceso condicionado a material audiovisual y/o documentación - Persona jurídica
3. Acta de consentimiento de acceso condicionado a material audiovisual y/o documentación - Persona natural

Cabe manifestar que todo participante será previamente informado(a) de los objetivos de la investigación. Asimismo, se le informará que su participación es de naturaleza voluntaria y libre, y tendrá derecho a cancelarla cuando crea conveniente sin perjuicio alguno para él o ella.

Principio de beneficencia y no maleficencia

Evidentemente, parte importante de esta investigación y trabajo de campo consiste en dialogar con los participantes sobre su trayectoria dentro del mercado de arte, circulación y venta dentro de él. Ante esta situación, se ha diseñado dos actas de consentimiento de acceso condicionado a dicha información, en donde se pueda saber con exactitud las limitaciones que habrán para el uso o difusión de dicho material-información recopilada a través de entrevistas, y así evitar tensiones o disputas por temas de autoría o propiedad intelectual.

Principio de justicia

En primer lugar, la investigación se desarrollará procurando tratar con equidad y justicia a todo participante. En segundo lugar, cada solicitud de participación voluntaria irá acompañada de la información que permita a los solicitados ponerse en contacto con el Comité de Ética de la universidad para los fines que crean convenientes; como el presentar una queja contra la investigadora

principal del proyecto. En tercer lugar, el proyecto pondrá a disposición de todos los participantes el resultado de la investigación, a partir del correo electrónico que la entrevistada proporcione.

Principio de integridad científica

El protocolo de investigación y sus documentos anexos aspiran en conjunto a ser una guía lo suficientemente meticulosa como para garantizar que nuestra actuación respete la integridad científica. El uso cuidadoso y ético de la información recibida es un aspecto esencial de este principio; dentro de esa información, la identidad de las participantes es especialmente sensible. Por ello, para proteger la de quien decida mantenerla como confidencial, se empleará una herramienta informática de encriptación de los nombres y códigos numéricos que les asignemos. Toda la información que se acopie será almacenada en la PC de la investigadora. Al finalizar la investigación, toda la información guardada será eliminada de la PC y de los archivos compartidos. Este procedimiento será informado a todos los participantes.

Principio de responsabilidad

Este proyecto se desarrollará como una tesis de Maestría de Liz Katherine Quispe Cárdenas. Las decisiones que tomará la investigadora, serán registradas en actas. Todos los documentos con el carácter de protocolo y declaración, como este, serán firmados por la investigadora, en señal de asentimiento, compromiso y responsabilidad profesional.

Ante lo expuesto, la investigadora asume con responsabilidad lo señalado por el Reglamento del Comité de Ética, para la Investigación con seres humanos y animales:

- Se respetará la autonomía de las personas que participen en mi investigación haciendo uso del consentimiento informado. (Reglamento arts. 8°, 12°-15°, 30°-37°).
- Se respetará el derecho a la confidencialidad y privacidad, protegiendo la información brindada por las y los participantes de nuestro estudio. (Reglamento art. 31°).
- No se causará daño a las personas involucradas en nuestro estudio. (Reglamento arts. 9°, 12°-19°, 30°-38°).
- Se tomará las precauciones necesarias para disminuir los riesgos a los que podrían estar expuestos los participantes durante nuestra investigación, y maximizar los beneficios. (Reglamento arts. 9°-12°).
- Se tratará de manera justa y equitativa a las personas que participen de los procesos, procedimientos y servicios asociados a la investigación. (Reglamento arts. 30°-37°).

Anexo 5

PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ENTREVISTAS

El propósito de este protocolo es informarle sobre este proyecto de investigación y solicitar su consentimiento para colaborar con él participando en esta entrevista. De aceptar, se llevará el presente documento en físico cuando se realice la entrevista y pueda ser firmada previamente.

El proyecto se denomina “**Cómo se constituyen los mercados de arte contemporáneo desde artistas de origen andino: Venuca Evanan, Antonio Páucar y Josué Sánchez. Mercados, circulación y venta**” y está conducido por Liz Quispe Cárdenas, artista plástica egresada de la PUCP y actualmente finalizando la Maestría de Antropología con Mención en Estudios Andinos. El objetivo de esta investigación **es analizar y visibilizar el trabajo de tres artistas de origen andino contemporáneo: Venuca Evanan, Antonio Páucar y Josué Sánchez. Se busca entender cómo han ido constituyendo los mercados de arte desde sus trayectorias. Ello llevará a reflexionar el valor de la obra del artista andino dentro de la historia del arte en nuestro país, dinámicas de valor que atravesaron hegemonías sociales, pero que hoy en día las últimas generaciones las cuestionan y se visibilizan por sí mismos.** En el marco de esta investigación, esta entrevista busca conocer su experiencia dentro del mercado, y cómo ellos también lo van constituyendo.

La entrevista tendrá una duración aproximada de 1 hora. Su participación en el estudio es completamente voluntaria y usted puede decidir qué temas desea o no compartir. El uso de sus nombres y experiencias será necesario pues el objetivo es visibilizar los aportes de los artistas andinos dentro del mercado de arte.

Si usted está de acuerdo, lo expuesto en esta conversación será grabado y posteriormente transcrito. Esta información será utilizada para los fines y productos de esta investigación, entre los cuales se consideran principalmente la realización de una tesis escrita. Las grabaciones serán borradas al concluir esta investigación. También, al concluir la entrevista, se realizará un registro fotográfico del retrato del artista en su taller que aparecerá en la tesis. Al concluir el proyecto de investigación, usted tendrá acceso a los resultados a través del correo electrónico que nos proporcione.

En caso tuviera alguna consulta sobre el estudio o el uso de la información, puede formularla cuando lo estime conveniente, ya sea durante o después de realizada la entrevista al correo de la investigadora encargada, **liz.quispe@pucp.pe** . Asimismo, para consultas sobre aspectos éticos, puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación de la universidad al correo **etica.investigacion@pucp.edu.pe**.

Si está de acuerdo con los puntos anteriores, complete sus datos a

continuación:

“Yo, _____, doy mi consentimiento para participar en el estudio y autorizo que mis respuestas se utilicen en el marco de este.

Asimismo, estoy de acuerdo que mi identidad sea tratada de manera declarada, es decir, que en la investigación se haga referencia expresa de mi nombre.

Nombre completo de la participante:

Correo electrónico de la participante:

